

REQUIEM PELAS VANGUARDAS DO SÉCULO XX (A propósito de *les Samourais*, de Kristeva)

O romance de Julia Kristeva, dado à estampa em Paris, em 1990, é um tabuleiro de xadrez em que as peças-personagens, estrategicamente colocadas pela mão hábil da Autora, são alegorias, demasiado evidentes, das principais vanguardas estéticas, filosóficas e políticas, que se opõem e neutralizam num jogo poliédrico de desencanto, que nos atreveríamos a dizer finissecular. Desejando ser um romance total (manifestamente anti-totalitário), recusando liminarmente a técnica de desconstrução do *Nouveau roman* que representou umas das maiores crises da consciência narrativa da história do gênero, **les Samourais**, assenta num discurso, que leva ao paroxismo aquela tendência marcante dos anos 40 a 65, em França, que se traduz por uma *mise en question* do próprio conceito de Literatura (**Qu'est-ce que la Littérature?**), que, com Jean-Paul Sartre, se manifestará na fusão da criação e da crítica. A criação literária, investida pela Filosofia, converteu-se em acto de reflexão crítica em estado de revolução permanente. Foi nesse mesmo enquadramento que surgiram Maurice Blanchot com a sua aturada reflexão sobre o estatuto ontológico da Literatura, Gaston Bachelard com a sua busca das origens da linguagem e Roland Barthes com a determinação da teoria analítica das estruturas significantes no império dos signos. Do ponto de vista romanesco, enquanto tessitura narrativa, **les Samourais** constitui uma brilhante excepção à regra no contexto romanesco francês contemporâneo, em que o romance, fatigado do *huis clos* em que o meteram os *nouveaux* e os *nouveaux nouveaux romanciers*, operou uma grande viragem em busca do biográfico, do autobiográfico e do histórico como saída para a aridez neutra e para a obsessiva tautologia de grande parte da produção narrativa francesa dos três últimos decénios. Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar e Michel Tournier, que voltaram a não ter medo de contar, embora muito distantes da técnica da escrita realista, abriram novas sendas na narratividade tradicional. Julia Kristeva, na linha de Roland Barthes, e levando muito longe (longe de mais?) a sua reflexão sobre a linguagem poética, conseguiu um romance diferente, porque retomou a tradicional consciência narrativa que se expandia pelo discurso circunstancial e circunstanciado. No fundo, bem lá no fundo, **les Samourais** prossegue a busca ininterrompida e sempre frustrada do **Degré zéro de l'écriture** barthesiano, que se deu conta do trágico da situação do escritor encerrado em contradições inultrapassáveis neste jogo de espelhos desfocados e encandeantes que é a relação incestuosa da literatura e da sociedade, e tenta o prazer do texto na metaliteratura, enquanto reflexão crítica-romanesca

sobre as vanguardas. A literatura não era para Roland Barthes a relação entre um produtor (o escritor) e um produto (a obra), mas entre um acto de significação (em que a obra é o significante) e um significado que é o mundo. Na sua crítica, por vezes pouco fundamentada, à crítica universitária, já que ambas concorreram no tempo e se completaram (mesmo quando agressivamente se digladiaram os seus 'samurais' mais em destaque), Roland Barthes, pretendeu estabelecer as regras duma nova teoria da crítica literária, a que ele, curiosamente, chamou "paramétrica", a qual, em vez de cozinhar um sentido inequívoco, modificaria a sua linguagem em função da obra que determina o seu exercício. Sustentando que "l'écriture est l'éthique de la forme", Barthes sublinha a inevitável tendência da nova crítica para a universalidade da actividade estruturalista, que fará emergir o *homem estrutural*, o qual, ao nível da crítica enquanto acto eminentemente re(criador), produzirá toda a espécie de linguagens, entre as quais, a literatura, abrindo-a assim a todo um feixe de relações semiológicas. A escrita semiótica emerge como sujeito de si própria e tende a estabelecer o grau zero da pessoa do autor em proveito do exercício de descodificação pelo crítico/leitor.

Generalizou-se e alargou-se este movimento estruturalista, embora com várias inflexões e tendências, que não se excluía, mas se completavam, nem sempre da maneira mais pacífica. A revista *Tel Quel*, com Jean-Pierre Faye, Philippe Sollers (marido de Kristeva), Genette, Derrida, etc., prosseguiu nesta linha de orientação estruturalista matizada de marxismo, numa simbiose forçada, mas de rentabilidade crítica bem aceite. Em foco estava uma reflexão comum sobre as estruturas como anteriores ao sujeito e como verdadeiros lugares da significação mais ou menos dialéctica. O ano de 1966 foi marcante nesta matéria com os *Ecrits*, de Jacques Lacan, que trouxeram um contributo determinante para esta orientação crítica ao fazerem a interpretação linguística da psicanálise, abrindo novos corredores de exploração da linguagem, em que ao humanismo existencialista de Sartre e à sua filosofia da consciência, sucedeu o primado da estrutura. Idêntica posição assume Michel Foucault em *les Mots et les Choses*, em *Archéologie du savoir*, em *Raymond Roussel* e em *l'Ordre du discours*, em que suscita questões muito caras ao Estruturalismo literário em torno do desaparecimento possível ou provável do mito do Autor.

Julia Kristeva, búlgara de nascimento (em 1941), fixou-se em França, em 1966, exactamente no momento do apogeu desta tomada de consciência estrutural. Frequentou os cursos de Barthes e de Lucien Goldmann, outro nome de proa, responsável pela socio-crítica, que, a partir do seu *Dieu caché* (1956), fizera sucesso e discípulos. Colaboradora de *Tel Quel* e de *Semiotica*, especialista em filosofia da linguagem, semiologia e psicanálise, Julia Kristeva representa de modo perfeito e eclético todas

estas tendências, que ela carrega com muita leveza para o seu romance, integrando-se na simbiose barthesiana da fusão da criação e da crítica. Mas será *les Samourais* um romance autobiográfico? De facto, a descodificação pela autobiografia salta aos olhos em cada página. O romance está axialmente organizado sobre um / cá / e um / lá /, marcadamente opositivos, que não escondem os contrastes chocantes dos espaços geo-políticos que delimitam, ou seja o espaço complexo da democracia ocidental e o espaço abafado da cortina de ferro, recentemente abatida. Olga, personagem condutora da narrativa, é uma consciência angustiada das filosofias do seu tempo e das suas limitações dolorosas. O leitor apercebe-se logo de início que o romance tem pouco para contar, quase nada para descrever e muito para reflectir. Mas não é uma tese. A experiência dum tese universitária já a fizera a Autora. Agora, através das suas personagens ficcionais, todas de recorte intelectualizante, ela oferece, em doses muito calibradas, autobiografia pura, logo exponenciada por intrincadas questões de política, de moral, de linguística, de literatura. A intertextualidade tão cara à orientação estruturalista não faz do seu romance uma longa série de colagens, porque o fio condutor é uma memória agenciada e crítica que unifica narrativamente os vários quadros estéticos e ideológicos que a Autora faz deslizar com perícia frente a um público, que terá de ser recrutado entre leitores com vocação acentuadamente intelectual, afeitos ao manejo da produção teórica dos últimos sessenta anos de reflexão estética e ideológica. O facto de vermos em algumas das suas personagens-marionettes, como Edelman, Bréhal, Wurst, Lauzan, Scherner, Stric-Meyer e Dubreuil, máscaras de pensadores como Goldmann, Barthes, Lacan, Foucault, Lévi-Strauss (aliás, sem grande preocupação de maquilhagem distanciadora), denuncia a perfeita regra do jogo romanesco kristeviano, que o título — *les Samourais* — deixa vislumbrar como uma espécie de arte marcial na descoberta do sentido da vida mediante a análise dos seus expoentes ideológicos a partir do fim da Primeira Guerra Mundial até ao momento vivencial e escritural do romance, que se desbobina no após Maio de 68. A sua graça resulta exactamente da fina ultrapassagem que a Autora faz dos ideogramas que estruturam toda a substância do tecido romanesco, inserindo, com um sentido muito equilibrado de dosagem, o metalinguístico com o autobiográfico, a reflexão política com o biografema, a mais refinada abstracção com cenas de erotismo, ora muito velado, ora orgiaco — o que demonstra que antes, durante e depois da ideologia, reina o Eros, enquanto pulsão comum a todos os mortais, mal-grado os sistemas ideológicos que o recalcam.

Les Samourais constitui o romance-metáfora, se não da falência dos sistemas ideológico-políticos, pelo menos da sua *mise-en-abyme*. Os / ismos /, que marcaram toda a História da Cultura europeia deste século a caminho do seu ocaso, assomam à superfície do romance, já sem qualquer espécie

de carácter apologético. Ele traça, de maneira muito original, a crónica de desencanto da geração dos anos sessenta até à actualidade, período, sem dúvida fecundo, da História das Ideias, da história política e da história literária francesa. E, se não se pode afirmar que haja por parte da Autora uma frígida neutralidade subjacente a todos estes quadros sumariamente evocados, é possível, contudo, avançar que em nenhum caso são apresentadas soluções moralizantes ou aproveitamentos oportunistas. O romance desliza numa superfície plana, sem agressões, sem diatribes, sem *parti-pris* nem preconceitos, sereno, com um ressaibo de ironia que faz com que o desencanto não se converta em pessimismo negativista. O desencanto que transparece do romance não é necessariamente um síndrome de decepção. Sendo muito rica a história ideológica do século por ele abrangida, nenhum juízo é pronunciado em termos definitivos. A História não faz saltos, quaisquer que sejam os trapezistas que a liderem. Ela é um *continuum*, com ritmos mais ou menos acelerados conforme as contorsões e as convulsões individuais e colectivas. Nenhuma mensagem, portanto, ressalta do texto para se autonomizar aos olhos dos leitores. Nem sequer se poderá falar com muito rigor num processo de intenção às ideologias, que acaba por sabotá-las. Elas valem o que valeram no tempo e no espaço onde se implantaram. E, depois, toda a ideologia é provisória. Alavanca das civilizações, a ideologia, como elas, é também mortal. Circunscreve-se num tempo e num espaço de duração mais ou menos longa, mas sempre precária e tanto mais precária quanto mais dogmaticamente se credenciar como definitiva. O romance de Kristeva, *les Samourais*, pretende abranger uma totalidade cultural que não se circunscreve nem no século XX nem no espaço geográfico francês. Envolve-o um “tempo-centopeia” que percorre continentes, que passa pelo Leste, pela China, pela América, que não esconde páginas negras da História, que não poupa a menção de fracassos colectivos. É o romance da totalidade cultural duma geração (e, por extensão, dum povo), que pensou fazer a revolução total — a revolução do desencanto que foi a crise de Maio de 1968, a qual, em virtude da efeméride bicentenarista de 89 já muito próxima, nela se projectou diacronicamente, e, num jogo de espelhos baços, côncavos e convexos, se vê (e revê) na Revolução russa de 1917. A história de Olga é uma das suas sequelas. O / *lá* / monolítico fez com que muitos eslavos tivessem vindo fixar-se em França, à procura determinada dum / *cá* / pluralista. Olga-Kristeva veio na onda que já trouxera anteriormente a Paris alguns dos seus génios literários da actualidade como Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Stéphane Lupasco. Mas, o espaço de exílio, por mais dourado que seja, é sempre, em certa medida, um espaço de asilo, mesmo quando a recusa peremptória de modelos político-culturais totalitários é compensada pela afabilidade aparente de modelos pluralistas. A bi-aculturação deixa sempre marcas indeléveis resultantes da mudança

de húmus e de humores. Quando a segunda língua se torna a primeira, fica sempre uma distância considerável entre ela e o sujeito que a fala, por maior que seja o grau da sua assimilação. É sempre um corpo estranho num organismo vivificado pela língua materna. Não é por acaso que a maior *mise en cause* da língua francesa nos últimos anos foi obra de estrangeiros como Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Kristeva embarcou, como aqueles o tinham já feito muito antes, na aventura intelectual parisiense dos anos sessenta. Ora, se por um lado a própria Kristeva é um elemento preponderante dessa mesma geração, não só pela sua identificação com ela, mas também pelo protagonismo que nela própria exerceu, por outro, em virtude da sua consciência dupla dum / cá / e dum / lá /, que serve de *pivot* à narrativa, marca a sua distanciação afectiva, que lhe permite a distanciação estética e ideológica. Contrariamente à *démarche* de Philippe Sollers, Kristeva não procura o *décalage* entre o texto e a ideologia, mas faz dele o seu nervo condutor. Ela vê a crise existencial e ideológica da sua geração refugiando-se confusa entre um 'gauchismo' céptico (asséptico?), resvalando para um anarquismo intelectualmente poético, mas sociologicamente inconsequente, hesitando em lançar-se, nas horas de menos apatia, nos braços de ferro dos partidos comunistas, mais ou menos ortodoxos, em jogo sujo de estalinistas e revisionistas. Ou então no sonho-pesadelo mais recente e geneticamente mais puro dum *Maoísmo* de proveta, última esperança decepcionada e longínqua, mal amanhado com as forças do taoísmo e do budismo, que se reclamam basicamente duma sabedoria ancestral que prega a anulação da actividade exterior, e nos quais o alporque do Marxismo esteriliza os seus princípios sagrados de individualismo matricial.

Com a desagregação dos sistemas comunistas, após a legendária e simbólica queda do Muro de Berlim, com o desabar aparatoso das filosofias marxistas que lhes forneciam o suplemento teórico (que congelou no próprio engendramento da práxis política), o romance *les Samourais* ganhou no novo contexto sócio-político internacional a força política duma vertigem e o prazer estético duma volúpia. Mais do que uma profecia, este romance é a constatação da impotência ou da má consciência das ideologias enquanto via de salvação individual e colectiva. Mas o que fica em compensação da sua queda? Resta a harmonia dos corpos, resta o Eros em expansão. Resta o *Thanatos*, vírus de morte. Porque a Ágape foi uma procura (inglória?) do Cristianismo que modelou esta Europa bi-milenária, sem ter resolvido nenhum dos seus problemas essenciais. Mas, o Eros, sem espiritualidade, é reducionista. As revoluções culturais não são possíveis porque os mitos, se morrem, morrem apenas de morte natural, deixando que das suas cinzas outros nasçam como Fénix eternizada. Sinteuil, companheiro de Olga, é o princípio do inconformismo nesta hora da decadência das ideologias salvíficas. Cédric apresenta-o como namorado

dos comunistas, enquanto Heinz sustenta que ele é preferentemente um surrealista. Olga, por seu turno, acrescenta que ele é também futurista. O Surrealismo na política foi o grande equívoco de Breton e do seu grupo de seguidores e dissidentes. É exactamente neste espaço de incidência das vanguardas que começa o romance kristeviano. Um dos capítulos mais contraditórios da história das vanguardas é o dos Surrealistas, adeptos da revolução cultural, que não distinguiram que a Revolução de 17 era no seu mito infecundo de felicidade pela colectivização dos meios de produção a negação mesma do imaginário cultural dos povos. A revolução cultural surrealista era um apelo à revolução total: política, moral, religiosa, filosófica. Os poetas modernistas russos começaram por se julgar associados naturais da Revolução diz a personagem Cédric — e foram terminar nos campos de concentração. A Revolução de 17 foi anti-poética, porque totalitária. A revolução surrealista de 24 foi essencialmente poética. Valorizando corredores do psiquismo humano que o Marxismo subestimava ou pura e simplesmente recusava, os Surrealistas trouxeram contributos preciosos para a história do pensamento e do imaginário. A valorização da loucura, a exploração sistemática do onirismo de profundidade, a exacerbação da imaginação sem fronteiras, o humor negro, o Eros desagrilhoado, o *hasard objectif* como princípio da irracionalidade da vida e da narração, a metaforização original fugindo à galeria das imagens estereotipadas de séculos de retórica grega, latina, clássica, barroca, romântica e realista, deram à *démarche* surrealista uma profundidade que não atingira nenhuma outra vanguarda deste século. A sua escrita automática enquanto transcrição do pensamento mais profundo, enquanto mergulho no subconsciente onde os processos afectivos se organizam não lógica, mas analogicamente, num jogo arbitrário de livres associações, numa fuga ao tempo cronológico e ao espaço geométrico dimensionador, pôs frontalmente em cheque o discurso tradicional assente sobre os princípios da causalidade e da finalidade, que alimentavam a lógica da não-contradição. Não se assumindo como uma filosofia sistematizada, o Surrealismo, foi, de entre as vanguardas, aquela que rejeitou, de forma mais global, todos os maniqueísmos e dualismos, acreditando ser possível atingir a fusão dos estados, aparentemente contraditórios, de sonho e de realidade. Jamais o real foi tão ambicioso ao postular a ultrapassagem do realismo mimético, em busca do *surréel*, que, sem excluir o real realista, o envolve, o alarga e o dimensiona em termos de profundidade até então, pelo menos teoreticamente, nunca com tanta minúcia formulada. A recusa do reino da lógica, de Saint Thomas a Anatole France, a paródia do psicologismo à Paul Bourget, permitiram ao Surrealismo a busca original do insólito percebido já não como uma derrogação das leis da natureza, mas como a descoberta do maravilhoso, já não resultante de mitologias codificadas, mas da descoberta individual do quotidiano surpreendido nos

seus actos de sentido mais banal. Compreende-se, pois, que Kristeva tenha começado a sua interpelação às vanguardas por referências, ainda que de passagem, ao Surrealismo. Ele apresentara-se como uma saída de higiene mental para uma geração de jovens intelectuais perturbados pela hecatombe da Primeira Guerra Mundial, desacreditados do discurso político incapaz de estabelecer plataformas de entendimento comum entre os homens e as Culturas. Ele não se limitou a seguir na pegada do dadaísmo destruindo a Literatura enquanto instituição de Belas Letras, mas discutiu o conceito e a relativização do conceito de obra-prima, os conceitos de beleza e de fealdade, pôs em causa o conceito tutelar de Autor, lançou a subversão nos géneros e nos códigos narrativos e dramáticos, varreu a técnica do *trompe-l'oeil* do Realismo/Naturalismo levada ao zénite por Zola. Para os Surrealistas, o Realismo era, pela sua pretensão de tudo abarcar, a forma mais inacabada para atingir a totalidade do real, sempre muito mais complexo do que aquele que alcança a atitude positivista e redutora que permitem a narratividade e a descritividade do discurso naturalista. O real verdadeiro é sempre invisível para os olhos. É nas projecções fantasmáticas do sujeito que se encontra o real mais profundo. As miragens são uma situação-limite do real. Compreende-se que os Surrealistas tenham sido freudianos; entende-se ainda melhor que o marquês de Sade, considerado como um freudiano *avant la lettre*, surja, por várias vezes, no fio do romance **les Samourais**, a marcar esta relação intertextual de radicalismo, de provocação, de desregramento dos sentidos. Todos os cultores do irracionalismo e do erotismo são longínquos antepassados dos Surrealistas, que reagem contra os ancestrais parâmetros maniqueístas de distinções como corpo/alma, bondade/maldade, beleza/fealdade. O **Segundo Manifesto** di-lo sem tergiversações:

"Les surréalistes soutiennent que la réalité est laide par définition; la beauté n'existe que dans ce qui n'est pas réel. C'est l'homme qui a introduit la beauté dans le monde. Pour produire du beau, il faut s'écarter le plus possible de la réalité".

Os Surrealistas foram, de facto, questionadores do real procurado em áreas que o Marxismo ortodoxo só poderia considerar como terrenos de alienação contra-revolucionária, resultante de idealismos efeminados.

Donde se infere que o namoro entre o Surrealismo e o Comunismo só poderia resultar num casamento *contra natura*. E, muito embora, André Breton, se tenha defendido galhardamente da acusação de que o Surrealismo era na sua base teórica 'anticomunista e contra-revolucionário', na realidade, o himeneu entre ambos só era possível por estratégia de conveniência num período histórico ainda pouco clarividente. Era o que lhe dizia Michel Marty:

"Si vous êtes marxiste, vous n'avez pas besoin d'être surréaliste". De facto, o materialismo histórico servia de referência ideológica aos Surrealistas enquanto plataforma filosófica duma totalidade procurada na base do pensamento hegeliano, que lhes permitia escapar facilmente ao cientificismo positivista do Século XIX. Mas Breton apercebera-se ele próprio dos limites do materialismo histórico e do Marxismo. Em causa, estava o dogmatismo duma teoria que se julgava apodíctica e científica, base teórica para todas as revoluções culturais e políticas, com tendências para se converter em discurso monolítico e acriticamente laudativo do poder revolucionariamente constituído e logo divinizado. Ora, a alquimia do verbo era a *alma mater* do Surrealismo, incompatível, pois, com o discurso do poder que fazia do Marxismo a primeira experiência laboratorial no comunismo russo, simultaneamente prógono e epígono de todos os outros. O materialismo dialéctico enquanto teoria do conhecimento trazia no seu dogmatismo o vírus da sua auto-desagregação. A busca da verdade filosófica, a demanda da sabedoria não se poderia realizar pela violência dum sistema que se revelou rapidamente repressivo e depurador. Os extremos ideológicos também se tocam e Estaline e Hitler tinham ambos o diabo no corpo, usando métodos idênticos em ordem à prossecução de fins diversos. A promessa de Trotsky de "conquistar para todos os homens o direito, não somente ao pão, mas à poesia", objectivo realizável numa sociedade sem classes por homens com classe, releva da mais embaladora utopia, que a aproxima do pensamento poético e político dos Surrealistas, pelo menos na medida em que toda a utopia é uma construção onírica. Imagine-se, por hipótese, o advento duma sociedade delineada a regra e esquadro com uma planificação económica perfeita. Uma cidade esplendorosa de luz como aquela que Eugène Ionesco traçou em *Tueur sans gages*. Eutopia, atopia e utopia, essa cidade transformou-se num pesadelo insuportável, porque um monstro (a Morte) atacava impiedosamente e estrangulava seres inocentes, que viviam confortavelmente instalados na abundância e no luxo. Uma sociedade harmoniosa em planificação económica, composta por homens livres, sem violências rapaces, sem *stress* de sobrevivência, sem párias nem castas, a ser possível e desejável ou desejada, teria de enfrentar-se com a sempre angustiante e inadiável problemática do Amor e da Morte, que o Marxismo, tentou silenciar, mas nunca conseguiu, porque passa por aí a definição primeira de ideia de felicidade terrena, que ele ansiosamente afirma procurar. Os Surrealistas, cantores do amor e fazendo humor negro sobre a morte (para a esconjurar?), sentir-se-iam cerceados no seu culto da imaginação exacerbada, do fantástico inverosímil, se tivessem de se submeter ao puro reinado da lógica férrea, que o Marxismo rígido lhes imporá. Tentaram, pois, apanhar o comboio já em marcha da Psicanálise, que curiosamente nascera quase ao mesmo tempo que aquele, com certeza que não por mero acidente

da História da Cultura. O Marxismo ortodoxo rejeitava aprioristicamente uma pretensa ciência de análise do inconsciente individual e colectivo, dos seus traumas, dos seus complexos, assentes sobre mitos, que codificaram grandes medos da humanidade. Em contrapartida, os Surrealistas viram na Psicanálise freudiana, com algumas ressalvas, o complemento directo do Marxismo, capaz de preencher algumas das suas lacunas mais patentes. Ciência e terapêutica, o comunismo soviético via-a como a patologia clara duma burguesia tragada pela própria voragem duma sociedade economicamente doente, em consequência da injusta distribuição dos bens de produção, causa comum de todos os males. Não faltou quem simplistamente a classificasse como a bruxaria dos tempos modernos. Por esse motivo, no seu "Discours au Congrès des Ecrivains", em 1935, André Breton corrigiu a mão de Marx, ao concluir: "'Transformer le monde', a dit Marx; 'changer la vie', a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre n'en font qu'un". Para Breton, a arte revolucionária não se compadece com palavras de ordem e de propaganda política. A arte renega-se a si mesma quando se transforma em mero eco político. O realismo socialista foi, de facto, a forma mais empobrecedora e perigosa da arte do seu tempo. A arte é afirmação da individualidade criadora, de irracionalismos à solta, que não constroem nem destroem o homem *oeconomicus*, embora com ele estabeleçam relações de vários tipos e de várias naturezas. Entende-se melhor neste contexto o texto surrealista intitulado "Du temps que les Surréalistes avaient raison", de 1935, data importante de reflexão política do Surrealismo, que, já na posse de todos os dados da grande depressão económica mundial em marcha e já mais conhecedor da verdadeira realidade sociológica soviética, pressentia que uma nova hecatombe pairava sobre as nações. Eles foram a consciência mais aguda da Primeira Guerra Mundial e emergiram dela apostados numa outra forma de realidade social e política que haveria de ser conseguida sobretudo mediante uma revolução na Poética que suprimisse as velhas e inultrapassáveis contradições, mais retóricas do que vitais, que estavam na génese de todos os maniqueísmos conducentes à violência e ao extermínio maciço. A revolução surrealista tinha sido inconsequente no seu desejo de neutralização da religião e da moral burguesa consideradas como a fonte de alienação, impedimento primeiro da verdadeira revolução cultural. O seu projecto era já nessa data uma evidente frustração. Estava-se nas vésperas da Guerra de Espanha, palco de confronto ideológico de fascismo e comunismo, dois extremismos maniqueístas que Picasso fixou no seu apocalíptico quadro da Guernica. O Surrealismo com a sua dose fortíssima de utopia social, com os seus apelos à leitura e descodificação do subconsciente irracionalista, com o seu humor negro face ao trágico da História e da vida, com a sua evasão nas asas da imaginação como rainha de todas as faculdades na esteira de Baudelaire, confrontou-se, espantado,

com a trágica realidade dum fatalismo histórico da humanidade, que, em ciclos de ocorrência matematicamente previsíveis, se massacra e aniquila, sem esperar que os flagelos naturais de pestes, epidemias e outras hecatombes desempenhem o seu papel catártico de purificação da espécie. O Surrealismo, enquanto atitude essencialmente estética e reflexão cultural aprofundada, tornou-se, pela sua expansão internacional, uma força importante entre os Modernismos do seu tempo. Mas os Surrealistas perderam a voz perante o novo descalabro moral da Europa. O Governo de Vichy, colaboracionista, por medo ou estratégia, em breve proibiria a publicação da *Anthologie de l'humour noir* e de *Fata morgana*. Breton, Eluard, Aragon lutaram até ao fim da suas existências por um ideal estético e político que o tempo se encarregou de catalogar nos movimentos de vanguarda já extintos. Coincidência curiosa (ou *hasard objectif?*), André Breton morre em 1966. Estávamos a dois anos apenas dessa frenética crise de consciência francesa em Maio de 68. Ainda, em 1960, Breton assinara como cabeça de lista o Manifesto dos 121 "droit à l'insoumission". Em 1952, ele polemizara com Albert Camus a propósito da revolta. Agora, novos /ismos/ surgirão a atestar uma busca incessante de renovação poética e cultural, que corresponde a forças endógenas de adaptação ao meio. É claro que não se deve pedir mais à História da Cultura do que aquilo que ela em determinada época pode produzir. E o Surrealismo, movimento estético de vanguarda, conseguiu internacionalizar-se e marcar indelevelmente as Literaturas do seu século, que ele atacara enquanto instituições anquilosadas, incapazes de se renovarem, depois da grave crise do *soi-disant* perfeccionismo do Realismo/Naturalismo. Ele cumpriu em boa parte um dos seus grandes objectivos que consistiu em libertar a linguagem literária das peias que a atavam a um realismo demasiado referencial, captado ao nível das estruturas de superfície, que não explorava vastas zonas do psiquismo humano, até então praticamente vedadas às Belas Letras. A escrita automática, o *hasard objectif*, o humor negro, o amor sem entraves nem censuras, brotando das pulsões libidinais mais fundas do sujeito, a imaginação sem paradigmas, libertaram a linguagem, que se assumiu a si própria como primeiro motor dessa mesma libertação. O Verbo fugiu à verborreia retoricizada e uma catadupa de metáforas originais renovaram a retórica multissecular. O Surrealismo foi, sobretudo, uma revolução na linguagem literária, que rasgou fronteiras virgens, descobrindo belezas inauditas nas turbulências da fealdade tradicional. Enquanto teoria literária, o Surrealismo vingou como apoteose do Verbo libertador de todos os determinismos pelo escândalo, pela revolta, pelo humor enquanto inacomodação convulsiva a uma realidade sociológica que não dava, de modo nenhum, a imagem brilhante da grandeza moral do homem e da sociedade, que não cabiam nos espartilhos duma moral considerada castradora. O Surrealismo exigiu, no entanto, demais a si próprio

enquanto teoria duma nova salvação do homem, enquanto filosofia da revolução radical no pensamento e nos costumes. Como o Marxismo, propôs-se uma sociedade sem antagonismos, ultrapassando-os pela criação dum estado de espírito de *surrealidade* atingível ao nível da escrita, mas não ao nível do vivencial quotidiano. Foi, por conseguinte, mais uma utopia. E, como todas as utopias que miticamente se projectam nas origens paradisíacas da civilização judaico-cristã, o seu impacto sociológico foi de alcance reduzido. Primeiro, porque o Marxismo artificialmente exibido como pano de fundo do novo sistema colectivista soviético via os Surrealistas como burgueses impotentes e incapazes de passar do estado de revolta da linguagem à revolução definitiva — a do proletariado. O Surrealismo era visto do outro lado de / lá / como uma *rêverie* duma burguesia desencantada com a imagem das sociedades industrializadas que ela própria criara. Segundo, porque a depressão económica mundial que desembocaria na Segunda Grande Guerra e a fratricida Guerra Civil de Espanha, com a derrota esmagadora dos vermelhos, denunciava a inoperância do novo modelo cultural preconizado pelos Surrealistas. O real realista estava ali, de novo, manifesto aos olhares pasmados dos Surrealistas impotentes. Os vanguardistas russos eram, para cúmulo, sucessivamente eliminados pelo sistema. *Le Retour de l'U. R. S. S.*, de André Gide, em 1936, foi o rebate de alerta para a violência intrínseca do sistema comunista. As contradições internas começaram a multiplicar-se. Os surrealistas franceses nunca se curvaram ao jugo aberrante do realismo socialista. Seria lançar às urtigas todo o aparato teórico do seu movimento poético. O Partido Comunista francês, esse acolheu vários deles, como Louis Aragon e Paul Eluard, mas com um olhar pisqueiro de suspeição no tocante à sua capacidade de ortodoxia. E, depois os comunistas russos também não puderam perceber a importância terapêutica da Psicanálise, na medida em que toda a conduta excessivamente individualista brigava com o colectivismo massificador. A Psicanálise apresentava-se-lhes como uma alienação para uso exclusivo duma classe culta e endinheirada, roída pelo tédio causado pela saturação da posse e da fruição dos bens da revolução industrial. Numa palavra, o Surrealismo, ao cruzar-se acomodaticamente com a Psicanálise e o Marxismo, enriqueceu, sem sombra de dúvida, o seu programa de análise poética, cultural, moral e política, sem as quais teria laborado no vácuo, mas abriu, ao mesmo tempo, brechas enormes de contradição, resultantes de casamentos de circunstância com duas das ideologias mais em foco do seu tempo, que não aceitaram pacificamente as leituras e adaptações que os Surrealistas fizeram delas.

Voltemos, porém, a *les Samourais*. A câmara ideológica deste romance enfoca, de seguida, outro movimento filosófico e literário que surge com o desencadear da Segunda Guerra Mundial: o Existencialismo. A Autora

não se propôs, é evidente, uma análise concatenada dos movimentos estéticos referidos. Não lança, como, aliás, também o não fazem as várias Histórias da Literatura, nenhuma ponte entre o Surrealismo e o Existencialismo para estabelecer eventuais linhas de continuidade e de ruptura. O Surrealismo não estava ainda oficialmente extinto (pelo contrário, estava ainda muito operante), quando circunstâncias terríveis de beligerância generalizada fizeram surgir nova crise de consciência, que, em França se exprimiria por uma nova postura filosófica, conhecida pelo nome de Existencialismo. Se os Surrealistas tinham atacado as Belas Letras e as Belas Artes, que mitificavam autores e consagravam génios; se Artaud, surrealista recusado por não ser suficientemente ortodoxo na sua *mise en scène*, preconizara o fim das 'obras-primas', o período que medeia entre 1940 e 1965 representa em França um pôr em questão já não tanto da natureza, mas da verdadeira função da Literatura. Saint-Exupéry, condensando a problemática global deste questionamento sociológico dirá que a "linguagem é a fonte de todos os mal-entendidos". Se a Natureza não faz saltos, a História da Cultura, com os seus fôlegos e os seus ritmos mais ou menos regulares, também não faz piruetas. É, pois, legítimo perguntar: do Surrealismo ao Existencialismo, que pontos de contacto? Pergunta talvez incómoda para os gostos de sistematização a qualquer preço. Muitas obras que irão alcançar grande sucesso a partir do fim da Segunda Guerra Mundial foram escritas antes do seu começo. Assim e para exemplo, *l'Envers et l'Endroit*, de Albert Camus, datado de 1937 e *La Nausée*, de Jean-Paul Sartre, que foi publicada em 1938 —, parecem sugerir a conclusão fácil de que o Existencialismo e as filosofias do absurdo não foram uma resposta pura e simples à situação trágica da Ocupação e da Resistência, embora estas tenham contribuído, de maneira decisiva, para exacerbar as contradições históricas, sociais e morais que a atmosfera do Existencialismo sociologicamente reflecte. Kristeva apenas refere que Edelman se metia permanentemente com o Existencialismo "em defesa da razão dialéctica revista e corrigida pela experiência de Pascal, pela alienação, pelo Novo Romance". O processo irónico é transparente, ao fazer um conglomerado de elementos tão heterogêneos. Os Surrealistas acreditaram fielmente no triunfo do Verbo em liberdade. Acreditaram que ele redimiria a humanidade, impedindo hecatombes como aquela de que tinham, muito jovens, acabado de sair. Recusavam a metafísica como solução vital. Os Existencialistas fazem uma reflexão aturadamente metafísica e desconfiam da capacidade salvífica e libertadora da palavra. Ao optimismo surrealista sucede um pessimismo de descrença existencialista. Se, para os Surrealistas, o mundo libidinal é um oceano de sentidos, à espera da sua vez de se libertarem pela fuga à dupla censura do ego e do super-ego, para os Existencialistas, o mundo é um absurdo e um inferno. Todavia, um traço comum reúne estes dois movimentos

estéticos e filosóficos: a recusa da visão essencialista e providencialista da História e da Sociedade. O homem está ainda por definir e novos humanismos são possíveis. Se o Existencialismo se reclamou como um humanismo integral pela boca de Sartre, também os Surrealistas, ainda que o não proclamem abertamente, até porque não foram atacados nesse domínio como os Existencialistas, consideraram que o seu movimento era profundamente humanista, ao alargar as possibilidades de definição do homem afirmando o seu direito ao inconsciente e ao sonho, mais compensadores do que o produto esclerosado da razão omnipresente, normativa e empobrecedora. O Surrealismo foi monista; o Existencialismo não quis tentar a síntese, limitando-se a constatar os dualismos em presença que irracionalmente se afrontavam numa guerra de morte. Para ele, não é o inconsciente, esse espaço anárquico da plenitude dos sentidos possíveis, que rege a vida, mas o absurdo cristalizado nos mitos de Sísifo e de Prometeu agrilhado. Para os Existencialistas, não é possível o recurso ao humor negro numa época histórica em que estavam em jogo os valores fundamentais de sobrevivência. E, nesta dança macabra do Bem e do Mal, em que a neutralidade se apresentava como criminosa, naquela subversão total dos valores que a guerra engendrara, o sentido da vida e da História parecia ter-se ausentado definitivamente. *Absurdo* era, nesta altura, o conceito-chave para traduzir o impasse das relações internacionais e a degradação das relações de convivência entre os homens, particularmente os franceses, esmagados pela bota de ferro nazi. Os Existencialistas foram, numa primeira fase, pessimistas, porque uma das linhas de força desta nova filosofia é a abdicação, que poderia conduzir, em última instância, ao suicídio, que, em razão de hipnosés colectivas e exacerbamentos de estados alucinatórios, chegou a constituir, por outras razões, um perigo real para os Surrealistas. Não vale a pena viver, se a vida é uma paixão inútil. Mas, esta tentação niilista foi rapidamente compensada pela necessidade premente de subsistência individual e colectiva. A relativização dos valores, que já os Surrealistas afirmaram e praticaram de modo ostensivo, impôs-se agora com mais coerência e sistematização. Nada é definitivo; tudo é provisório quando se vive depressivamente uma guerra à escala mundial. O Existencialismo, remando contra o escolasticismo que cedo e abusivamente se confundiu com a filosofia ocidental das essências, com a civilização cristã, proclamou, com arrogância, o primado da existência; sobre o primado da essência, que o homem é o construtor da sua própria moral (que não se encontra dogmáticamente definida, uma vez por todas, em receitas ao alcance de todos); que a moral é sempre uma *moral de situação* que acaba por definir as regras do jogo e o jogo das regras. A derrota francesa, a tragédia quotidiana da Resistência e da Colaboração, o apelo constante para valores comuns em nome dos quais os dois campos inimigos se massacravam, o

espectro permanente da traição, da denúncia, da morte, o maquiavelismo satânico da beligerância, esgrimem a bandeira do *absurdo* das relações humanas em situação-limite, originando, por outro ângulo, uma paixão absoluta de liberdade. Hiroshima marca o fim da guerra, mas levanta novos problemas morais de desintegração do planeta. A desintegração do sujeito ao nível romanesco e teatral não se faz esperar como metáfora desse novo pesadelo histórico. A crise de negatividade de consciência avoluma-se e a filosofia, pondo em causa a ontologia clássica do tomismo ao cartesianismo, dava lugar à dialéctica da negação. O paradoxo não é já um empecilho para a lógica da contradição, mas sinal assumido da impotência da lógica que até então privilegiara o Ser, o Absoluto, quando, agora, revelava preferentemente o Nada. Como Antonin Roquentin, herói de *la Nausée*, Sartre, papa do Existencialismo como André Breton o fora do Surrealismo, mantém-se desconfiado em relação às correntes e ideologias mais em destaque no seu tempo, mais concretamente o Surrealismo, o Marxismo e a Psicanálise, preferindo tentar a elaboração da moral do homem só. Sem pretender construir um sistema filosófico consequente e coerente no seu todo, servindo-se duma linguagem abstractizante, Sartre, que gostaria ele próprio de ser um misto de Espinoza e de Stendhal, como ele próprio confessou, optou pela fusão da Filosofia com a Literatura, atingindo não apenas um público especializado, mas maximalizando o número dos seus leitores pela divulgação filosófica do Existencialismo mediante o romance e o teatro, em que o casamento entre a ideologia e o estilo se faz sem contorções forçadas. Os textos filosóficos propriamente ditos como *l'Être et le Néant* e *Huis clos* ilustram-se e explicitam-se mutuamente. O investimento filosófico textual não mata a literariedade polissémica dos textos romanescos e dramáticos. *Le Diable et le Bon Dieu* e *Les Sequestrés d'Altona* são um exemplo vivo de peças de perfeito entrosamento do código filosófico com o código poético, mensagens explícitas e explicitadas para uma plateia que se sentia ela própria jogada (e julgada), porque testemunha vivencial do ambiente concentracionário da Ocupação/Resistência/Libertação. Durante mais de vinte anos, Sartre dominou a cena francesa e mesmo mundial com peças, que, do ponto de vista estrutural, não sendo inovadoras, conseguiram habilmente fazer passar uma filosofia, sem que a ideologia e a arte se aniquilassem uma à outra. Como o Surrealismo, também o Existencialismo não conseguiu renovar a dramaturgia. Sartre recusou o teatro de caracteres, de inspiração psicologista e realista, propondo em sua vez um teatro-cerimónia, com personagens em situações-limite. Com um jogo de espelhos sincrónico e diacrónico, a história do passado combina-se com a do presente mais chegado. A crise de negatividade é, não obstante, compensada com o *élan* dum empenhamento solidário para reconstruir a cidade dos homens. O *Qu'est-ce que la Littérature?*, *Les Temps modernes*

e *Situations* lançam apelos solidários de compromisso. Urgia reconstruir um país rasgado pelo nazismo. Urgia reatar uma sociabilidade desfeita. Infelizmente, o após-guerra não se tornaria esclarecedor. A ânsia de liberdade, o projecto da sua busca angustiada mesmo nas náuseas da História transformaram-se no lado positivo e empreendedor do Existencialismo. Sartre nunca foi um metafísico e também não poderá ser rotulado com a etiqueta generalizadora de materialista. O seu ateísmo não assenta em razões teológicas, mas morais. Fenomenologista na pegada do seu mestre Husserl, Sartre propusera-se demonstrar que a metodologia marxista e psicanalítica, a que se tinham colado, de passagem, os Surrealistas, não podiam conduzir à experiência da liberdade de escolha de projecto. Sartre considerava que o Marxismo contemporâneo não era suficientemente heurístico e tendia para a mecanização de modelos analíticos muito inacabados. Embora alguns dos chamados *novos-filósofos* o tenham acusado de não ter revelado ao Ocidente os crimes hediondos do Estalinismo, o ataque é gratuito e de má fé. Também ele não conhecera a tempo a extensão da tragédia. Como existencialista, Sartre não podia aceitar o Marxismo tomado como panaceia universal. Ele tinha, por outro lado, a percepção exacta de que o Marxismo era, por excelência, a ideologia galvanizadora do seu século. Ao fim e ao cabo, o mesmo sentimento que tiveram os Surrealistas e que os fez embarcar nessa aventura perigosa. Se a peça de Sartre, *Nekrassov*, escrita e representada contra o anti-comunismo primário, deixou pressupor que o seu autor não passava dum cripto-comunista e se *les Mains sales*, que opõe o idealismo revolucionário de Hugo ao realismo de Hoederer, foram consideradas como uma *charge* hostil ao regime soviético e se *la Putain respectueuse* revela o drama da superpotência que são os Estados Unidos, incapazes de resolver o problema endógeno do racismo, se *les Sequestrés d'Altona* estabelece uma relação entre a Alemanha nazi e a França da guerra da Argélia, o toque existencialista dado a todas elas afasta o seu autor do didactismo brechtiano muito mais enfeudado ao Marxismo. O teatro sartriano situado entre o grotesco e o sublime apresenta-se, não como a apologia de um sistema ideológico ou político, mas como a tragédia da liberdade face à tragédia da fatalidade. As suas personagens são colocadas no jogo cénico em situações-limite pela mão omnipresente do autor, com tentações de violência e de negatividade. São personagens esquemáticas e excessivas: militantes, aventureiros, revoltados e submissos, mistificadores e mistificados movimentando-se num espaço claustal (cidade fechada ou cercada, inferno, prisão, refúgio). Como escreveu com muito acerto G. Idt, *Huis clos* é o modelo mais consumado desse "Grand Guignol métaphysique", em que três criminosos se descobrem no inferno, onde cada um pelo seu olhar e pelo seu julgamento serve de carrasco aos restantes. Se, na verdade, o teatro

é para ser representado e não para ser lido, o facto é que o teatro de Sartre foi e é muito mais lido do que representado, porque ilustra da maneira mais nítida as suas concepções filosóficas abstractamente definidas nos seus ensaios teóricos; de abordagem mais complexa. E, se o Surrealismo não quis ser nem foi uma escola (embora os **Manifestes** e textos adicionais tenham, no seu conjunto, mais sistematicidade do que os textos teóricos do Romantismo e do Naturalismo), o Existencialismo, esse nunca conseguiu a unificação mínima dos seus adeptos. O caso mais flagrante foi o de Albert Camus e de Sartre, muito cedo incompatibilizados por divergências de princípios e de métodos, eles que foram as vozes mais autorizadas dessa nova filosofia da existência, que implicava uma postura estética original. Albert Camus inocula também as suas ideias filosóficas em peças de teatro como *Calígula* e em romances como *l'Etranger, la Peste, la Chute*, que constituem, por vontade expressa ou por coincidência de temática obsessiva, verdadeiras ilustrações dos seus dois ensaios filosóficos, que são *Le Mythe de Sisyphe* (1942) e *l'Homme révolté* (1951). Foi, curiosamente, este último ensaio que Sartre recebeu com muitas reservas e acabou por provocar uma violenta diatribe que levou à ruptura definitiva estes dois pilares desta tendência filosófica do após Segunda Guerra Mundial. Como para Sartre, também para Camus, o absurdo não é um mero ponto de entrada no labirinto, mas a confrontação entre o apelo humano e o silêncio 'déraisonnable' do mundo. A sua reflexão cultural sobre as matrizes judaicas e gregas da filosofia ocidental e a sua admiração pelo sentido da medida olímpica para atenuar o sentido do exílio congénito no Cristianismo impediram que o seu absurdo fosse tão angustiante como o de Sartre. O Existencialismo camusiano (se é que se trata dum verdadeiro Existencialismo), faz-se contra a História. O tempo não existe para o *homem absurdo*. A sucessão em História não é pertinente, porque a vida é feita de instantes. O trágico existe, mas não é fatalista. Se Camus apela para Sísifo e Prometeu, é porque eles estão fora da História e representam ao mesmo tempo a culpabilidade inocente, que será tema predilecto para o romancista de *la Peste*. Sendo assim, o 'engagement' camusiano, aliás, muito diferente do de Sartre, converteu-o na má consciência dos intelectuais comprometidos. Aprovou e desaprovou a depuração que se seguiu à Libertação, manteve-se calado na questão argelina. No seu *Discours de Suède*, com que assinalou a aceitação do Prémio Nobel da Literatura, em 1957, retomará o tema pascaliano do *embarquement*, desenvolvendo-o e alargando-o num sentido essencialmente ético e moral, em que afirma que a arte não é um gozo solitário, para concluir que estamos todos *embarcados*, não para refazer o mundo, que perdeu irremediavelmente a sua inutilidade, mas para evitar que ele se desagregue completamente. Para Camus, a neutralidade é impossível na aceleração da História dos últimos tempos. A saída do

labirinto do absurdo far-se-á pela tríplice arma da revolta, da liberdade e da paixão. Da revolta e não da revolução, porque, segundo ele, em *l'Homme révolté*, todo o revolucionário acaba por se converter em opressor ou em herético. Camus busca ingenuamente a pureza primitiva do homem, fugindo às armadilhas ideológicas da História para reconstruir a sua integridade moral. Nesta procura sempre perturbada pela presença avassaladora da morte, o escritor afirmar-se-á sobretudo como testemunha da liberdade e consciência lúcida do seu tempo, emprestando a sua voz àqueles que não sabem ou não podem falar.

Também Merleau-Ponty, figura de proa do Existencialismo francês, desempenhando papel de relevo na direcção de *les Temps modernes*, até ao momento em que também ele rompeu com Sartre, vem patentear a fragilidade do Existencialismo, que nunca atingiu um mínimo de consenso unificador. A sua teoria do 'corps propre' que mostra a relação perceptiva como um *engagement* da consciência no mundo e faz da sensação um estado simultâneo de conhecimento e de acção, alimenta uma concepção filosófica que rejeita toda a referência metafísica e se empenha em surpreender o homem na sua finitude concreta, inserido no mundo pela percepção. A intelecção do mundo e dos outros faz-se por intermédio do 'corps propre'. O homem encontra-se permanentemente em situação e não há fuga possível, pelo que se torna imperativa a descoberta da infinidade de perspectivas possíveis e de soluções morais que abranjam a complexa condição humana. A dissensão entre Sartre e Merleau-Ponty explica-se pelo facto de este último se ter sempre recusado a abandonar a 'filosofia do entendimento' em favor da filosofia da razão dialéctica. Do seu *les Aventures de la dialectique* se desprende uma pluralidade de planos e de ordens que se inscrevem num humanismo polifacetado, que evita todo o dogmatismo, quer se trate dum dogmatismo revolucionário ou conservador e, que deixa em cada situação específica uma gama muito variada de soluções, que tem em devida conta a complexidade de interesses, e toma por princípio orientador a 'Tolérance éclairée'.

O Existencialismo, apesar da diversidade das suas vias, ofereceu uma originalidade filosófica que não teve a acompanhá-la uma inovação estética e escritural. Globalmente considerado, ele desenvolveu-se pelo investimento reflexivo sobre a origem e a função da palavra, salvaguardando sabiamente a individualidade da pessoa humana face à massificação e à lavagem ao cérebro ideológica. Entre o solitário e o solidário, a personagem existencialista engendra as suas próprias regras de existência que os vários autores querem que sejam tudo ou nada. Viver não é subsistir. E lutar num conflito permanente de liberdades afirmadas entre a identidade e a alteridade. A personagem Edelman, pela boca de Julia Kristeva, delimita perfeitamente a situação: "É impossível a gente desinteressar-se do mundo, é impossível

a gente encontrar descanso no mundo”. Sísifo, sempre renovado, renascendo teimosamente em cada acto humano. Por isso, a mesma personagem, escande: “O homem precisa de uma totalidade — Deus, Futuro, Estrutura, Outro (chama-lhe o que quiseres que vem a dar no mesmo) — em cuja existência há que apostar...”. Para Edelman, os conceitos recobrem-se e as ideologias e as metodologias face aos grandes enigmas da vida acabam por se equivaler. Lucien Goldmann não está directamente nomeado no romance, mas assoma à superfície textual da réplica daquela personagem. A referência explícita ao conceito de ‘totalidade’ e ao jansenismo de Port-Royal, por ele estudado, implica-o e trá-lo à liça. A relação entre literatura e sociedade sempre interessara espíritos como Marx, Lenine, Plekhanov, W. Benjamin, Adorno, Althusser, Luckács e Macherey. Na senda traçada por Luckács, Goldmann construiu a sua Sociologia da Literatura em torno da categoria de ‘totalidade’, em que parte da ideia de que uma obra literária é um todo monossémico e, portanto, traduzível em linguagem conceptual, em ordem à descoberta da sua estrutura significativa ou mental, sendo essa mesma estrutura que dará contas da quase totalidade do texto. Foi esta metodologia designada pela crítica com o nome de estruturalismo genético, desenvolvida na sua obra-chave *le Dieu caché*, publicada em 1956. A estrutura significativa determina-se em relação a uma estrutura globalizante, a que ele chama a visão do mundo, associada a um grupo social determinado. A visão do mundo pode explicar-se em relação a estruturas sociais mais vastas. O seu modelo operatório construiu-o Goldmann a partir da análise dos *Pensées*, de Pascal, e do teatro de Racine, ligando a visão pascaliana aos aspectos trágicos da teologia rigorista dos Jansenistas e à precaridade da *noblesse de robe* no regime da monarquia absolutista. Compreende-se que Kristeva tenha insistido, em múltiplas alusões, nesta corrente crítica, que, no fundo, implica uma vez mais, como o Surrealismo e o Existencialismo, uma definição de posicionamento, embora já bastante distanciado, em relação ao Marxismo ortodoxo e dogmático. A própria autora de *les Samourais* trouxe uma achega de valor a esta questão da sociologia da Literatura. Kristeva situa-se entre os que tentaram estabelecer pontes entre o universo ficcional e o contexto social, com a sua actividade ensaística de sócio-semiótica, que a sua obra *Révolution du langage poétique* publicada em 1974, exemplifica, ao procurar revelar o funcionamento semântico e sintáctico do texto no contexto sócio-histórico. Com Kristeva e Jacques Lehnardt, assiste-se ao aparecimento daquilo a que se chama a sociologia do texto, que, contrariamente às sociologias da totalidade, de inspiração hegeliana, de Marx, Luckács e Goldmann (que se empenharam em estabelecer o sentido único duma determinada obra literária), procuravam antes dar conta da sua génese e das suas leituras numa dada situação, já não propriamente sociológica de classe, mas sim sócio-linguística e

polissêmica. A posição da personagem Edelman aqui referenciada é de natureza metafísica, não se deixando absorver pelas recusas ontológicas dos sistemas filosóficos referenciados: "A tragédia é muito simplesmente o paradoxo". O paradoxo é o princípio da dilaceração, do sofrimento, mas também da liberdade. O Marxismo e o Comunismo tinham prometido suprimir o trágico da História. *Le retour du tragique*, de Jean-Marie Domenach, desenvolve, de maneira convincente, a análise de alguns dos aspectos fundamentais da tragicidade da existência, que caracteriza intrinsecamente a Cultura ocidental e emerge em certos momentos da sua História com particular acuidade. O trágico, como o sagrado a que anda adstrito, não é um apêndice secundário do homem. É antes a sua dimensão essencial. O Cristianismo anunciara a redenção do homem pela encarnação de Deus, mas fizera do símbolo trágico que é a cruz o instrumento da supressão da tragicidade, numa chocante contradição que só o mistério sublima. O Surrealismo visionara a supressão do trágico pela filosofia monista em que se fundiriam contradições e paradoxos. O Existencialismo não distinguiu com nitidez entre trágico e absurdo. E, talvez por isso, tenha sido acusado por todos os sistemas. Os marxistas ortodoxos viram-no como a filosofia da burguesia em estado de decomposição acelerada. Os adeptos da *philosophia perennis* como uma das mais perigosas manifestações do ateísmo moderno. Os racionalistas como uma explosão irracionalista hostil à ciência à razão humana. Em compensação, os individualistas saudaram o Existencialismo como uma reacção vital da pessoa humana contra as ameaças de totalitarismos, de esquerda ou de direita, como uma forma de Personalismo, já que o Personalismo cristão de Mounier se cruzou com o Existencialismo ateu ou agnóstico. Se no fio da História, racionalismo e irracionalismo, idealismo e realismo se revezam na condução do pensamento filosófico, constitui, se não excepção, pelo menos relativa surpresa, que ao irracionalismo surrealista se tenha seguido uma outra corrente filosófica, aparentemente desvinculada e mesmo hostil à primeira, que foi a do irracionalismo existencialista. Sempre que os historiadores de filosofia pretendem abarcar exaustivamente o verdadeiro conceito de Existencialismo, não se podem fixar em Heidegger e Sartre, porque se impõe uma referência aprofundada aos fundamentos antigos desta reflexão existencial, em que Pascal, várias vezes referido em *les Samourais*, de algum modo, se centra, pois, apesar de reconhecer o *Deus absconditus*. *Vere tu es Deus absconditus*, embarca e aposta, com a certeza gratificante de nada ter a perder. O trágico instalou-se definitivamente na História. Ele consiste na relação do sujeito com a sua consciência, com o Outro, imanente ou transcendente. Trágico é ser sujeito e estar no centro nevrálgico das decisões da História. Ora, foi contra a afirmação exagerada do conceito de pessoa e de sujeito que surgiu uma reacção filosófica, que veio a ser conhecida pelo nome de *Estruturalismo*,

o qual procurava minimizar ou mesmo negar o papel do sujeito para afirmar o primado absoluto da *estrutura*. É a estrutura que faz o indivíduo, porque lhe é anterior, e não o indivíduo que fabrica as estruturas. O sistema prevalece sobre o sujeito, multiplica-se a si mesmo, com um mínimo de intervenção por parte daquele. Foi um dos momentos importantes da História da Filosofia ocidental, porque pejado de consequências críticas e estéticas. Contra a visão atomista tradicional dos fenómenos, ele propunha a estrutura como totalidade, em que as partes só existem em interligação com o todo e em função dessa mesma totalidade. O Estruturalismo constrói a sua linguagem operatória na base dos conceitos de conjunto, função, interacção, diferenciação e oposição, e alarga enormemente o seu campo de reflexão abrangendo todos os domínios do saber moderno — Antropologia, Sociologia, História, Literatura, Psicanálise — revestindo-se dum aparato científico, que aspirava a aproximar-se da formulação das ciências exactas. Numa perspectiva mais globalizante, o Estruturalismo pretendia apresentar-se como uma teoria geral do conhecimento. E nenhuma ciência humana escapou à sua *emprise*. A Literatura e a Crítica sofreram, de modo avassalador, as influências da nova epistemologia em marcha. A Antropologia estrutural apresentou-se como inovadora e rentável e a Psicanálise penetrada pela maré estruturalista abriu novos caminhos de abordagem. De todas estas flexões e inflexões, beneficiaria a Crítica literária. A hipótese lacaniana de que o inconsciente funciona como uma linguagem foi essencial no desenvolvimento do Estruturalismo. A criança é portadora do discurso do Outro. A linguagem é a ligação da relação com o Outro, ao mesmo tempo que eclosão do sujeito, enquanto desejo. Estamos, assim, manifestamente longe do conceito personalista de pessoa. O homem como autor não é senhor da sua linguagem, não a fala; é falado por ela. O autobiográfico esbate-se face à importância do objecto do texto enquanto produto dum desejo em que a força do jogo em si mesma é superior à capacidade de intervenção do próprio jogador. É o prazer do texto enquanto objectivação do texto do prazer. A Linguística e a Antropologia tentam igualmente harmonizar-se na sua busca da estrutura enquanto princípio da intelegibilidade da realidade social. A comunicabilidade não estará ao nível do sujeito, mas da estrutura, enquanto síntese combinatória. Porque também se quis apresentar como teoria do conhecimento ou sobretudo como teoria geral do conhecimento, o Estruturalismo teve de enfrentar-se, uma vez mais, com a ideologia omnipresente que foi o Marxismo. Se o Estruturalismo pretendia desideologizar ao negar a força de intervenção do sujeito e ao apresentar-se como análise meramente técnica e consequentemente apolítica, não podia deixar de colidir frontalmente com o Marxismo que, reivindicando-se como ciência e consciência da História não podia curvar-se ao a-historicismo estruturalista. Sem a participação consciente do sujeito enquanto tal, não poderia haver luta de

classes nem revolução, porque se cairia num determinismo inconsequente, incapaz de abrir caminhos de optimismo libertador para os povos e para os indivíduos. O Estruturalismo parecia negar o que Marx, como os Surrealistas, Existencialistas e personalistas punham como condição primeira da liberdade. O *homem estrutural* não é sujeito da História, mas o seu produto. Não é nem uma essência, nem uma existência, mas uma contingência do sistema, que não se concilia com as noções de *hasard objectif* do Surrealismo e de absurdo do Existencialismo. Esvaziando ao máximo o sujeito para entronizar a estrutura, o Estruturalismo, depois de Nietzsche e Marx terem proclamado a morte de Deus, acabou por ter de declarar, sem ênfase, a morte do homem. A crise da negatividade atingia agora proporções alarmantes. Na realidade, o Estruturalismo de Lacan e de Lévi-Strauss preparou o caminho para a morte dos Humanismos, desconstruindo o homem e desconstruindo, por arrasto, a primeira das suas afirmações valorativas: a estética. Compreende-se que os destrambelamentos colectivos das ideologias então reinantes trouxessem à sociedade a imperativa urgência de desideologização a qualquer preço, mas certas formas de Estruturalismo, aparentemente neutras ou neutralizantes, fechavam hermeticamente o discurso em formalizações pretensamente científicas, apoiadas num jogo crítico gratuito, resultante da aplicação duma metodologia de análise imanentista, embrulhada em si mesma na teia de sentidos, inúteis e indiferentes, desligados e apáticos, que escapam ao sujeito que os construiu e unificou. Os perigos desta desumanização e desta des-historicização não tardaram a fazer-se sentir. Aos excessos evidentes da biografia e da sociologia na génese da produção e da recepção do texto literário correspondia agora uma vontade de tecnocracia linguística, fazendo pender a filosofia do positivismo da natureza para um neo-positivismo cultural e filosófico, sem quaisquer vislumbres de transcendência. Em termos de formação pedagógico-didáctica, o a-historicismo de certas metodologias universitárias, mal escudadas num estruturalismo vesgo e a retalho conduziu à grave perda da consciência do histórico. E esse jogo crítico célere passou à própria criação poética. Vários géneros literários (se é lícito ainda falar de géneros literários após a sua explosão surrealista!) foram fortemente afectados por esta visão estrutural do homem. O *nouveau roman*, o *nouveau théâtre* e a 'nova poesia' atestam, no seu conjunto, uma crise da consciência francesa, que se manifestou, sobretudo, numa crise de linguagem. Com raras excepções, como a da personagem recorrente do teatro de Eugène Ionesco, de nome Béranger, a personagem-sujeito sume-se nos jogos de desconstrução linguística que traduzem um mundo de afasia ou de proliferação. As personagens falam, mas nada têm para contar. A intriga, o imbróglio, o *récit* enquistam-se. O tempo e o espaço atomizam-se. O insólito instala-se. A crítica inventa novas etiquetas para catalogar as novas tendências artísticas,

à primeira vista iconoclastas: *théâtre de la redite*, *théâtre de la cruauté*, *esthétique du saugrenu*. Há vozes alarmadas que proclamam o fim do romance e do teatro. A nova vertigem parece destruir o que séculos de História construíram e exaltaram. A realidade sociológica é que, muito rapidamente, esta vaga de anti-romance e de anti-teatro conquistou um público considerável, atônito e desnordeado. O romance de Julia Kristeva, *les Samourais*, pela boca de Edelman, aponta o *Nouveau roman* como uma corrigenda aos excessos individualistas do Existencialismo. Observação que pode parecer bizarra, porque, aparentemente entre ele e o *Nouveau roman*, nenhuma relação se impõe. O romance do absurdo, tal qual o escreveram Albert Camus e Jean-Paul Sartre, ilustra uma filosofia articulada e sistemática, que defende mediante uma lógica tenaz que a vida é vazia de sentido, porque é absurda a relação do homem consigo mesmo e com o Outro. Para fazer através da literatura essa demonstração, serve-se da forma mais tradicional da arte de contar, sem a pôr minimamente em causa. A profunda análise psicológica realizada no romance existencialista mantém uma linha de continuidade da novela psicológica, apesar de todas as críticas dos Surrealistas contra o psicologismo à Paul Bourget. Neste capítulo, o romance do absurdo não foi inovador. Na sua trilogia de *Nadja* (1928), *les Vases communicants* (1932) *l'Amour fou* (1937), André Breton lançara uma teoria da escrita em relação com a vida, dando uma nova dimensão à autobiografia, numa simbiose vertiginosa do vivido e do sonhado, distanciando-se pela supressão da descritividade, pela ilustração fotográfica, do romance psicológico do Século XIX. O *Nouveau roman* foi, contudo, muito mais além. Cortou bruscamente com todo o investimento filosófico logicamente agenciado do romance existencialista do tipo *la Nausée*, *la Peste*, *la Chute*. O *Nouveau roman*, genericamente falando, não sustenta nenhuma filosofia organizada. Se absurdo há na vida e na História, os autores desse 'novo romance' limitam-se a constatá-lo, sem o defender ou atacar. Os elementos autobiográficos e biográficos desaparecem, a voz do sujeito cala-se, o narrador encasula-se com vergonha de contar, a lógica do discurso enleia-se, o tempo é uma *mise-en-abyme*. É o romance-massagem, sem mensagem, articulando-se e desarticulando-se em processos significativos difíceis de captar, apelando para leitores capazes de completarem resíduos de sentidos pertinentes, mas dispersos. Os ecos do Estruturalismo são notórios. As personagens mais ou menos anémicas e amnésicas chocam violentamente com o estatuto tradicional da personagem romanesca. O tempo é redemoinho, tempo obscuro do inconsciente que não se estrutura linearmente, tempo pulsional e atomizado. Não necessariamente contra a História, mas sem história. Não necessariamente contra o homem, anteriormente considerado como agente fundamental da História, mas com o mínimo recurso ao seu poder de intervenção. Os objectos proliferam como cogumelos, sem uma

consciência individual que os integre e os faça significar inequivocamente. O objecto emerge e submerge o sujeito que se recolhe, sem preocupações demiúrgicas de ordenar o mundo da narrativa e o mundo das ideias que ele põe em cena. Olga, a personagem-pivot de *les Samourais*, comenta a preferência de Edelman nestes termos: "Tu filmas os objectos? Então é o Novo Romance que te interessa. O Novo Romance não passa de uma visão trágica governada pela mercadoria que tomou o lugar de Deus. História de coisas. Deus está mais do que oculto, está reabsorvido na sociedade de consumo, e contempla-nos de lá, e a vida não passa de um espectáculo de mercadorias sob o olhar da mercadoria divinizada". Ao comentário metalinguístico dum romance, não se pode pedir o rigor duma análise crítica, mas, temos de o reconhecer, a definição da Autora é duma justeza perspicaz. O romance objectal, espaço de silêncio da ideologia, revela, segundo a Autora, "o não-dito ideológico da ideologia". O Estruturalismo, enquanto processo de esvaziamento ideológico pela neutralização do sujeito, consciência da História e das suas forças motrizes, criara a atmosfera que permitiu a eclosão desta subversão da narrativa. De qualquer modo, o *Nouveau roman* (como, aliás, o *Nouveau théâtre*) nunca quis ser nem conseguiu ser uma Escola. Como sublinhou Jean Ricardou, ele nunca conheceu um chefe como o Surrealismo ou o Existencialismo, nunca teve uma revista planificadora como *la Révolution surréaliste*, nunca escreveu nenhum manifesto como os Surrealistas. De *Tropismes* (1939), de Nathalie Sarraute ou *Voyeur*, de Alain Robbe-Grillet, à *La Modification*, de Michel Butor, à *Mise en scène*, de Claude Ollier, à *la Route de Flandres*, de Claude Simon, à *Inquisition*, de Robert Pinget, vai um percurso de duas dezenas de anos, que reflectem, por vias diferentes, uma coincidência espontaneamente unificadora: uma nova arte de contar, desconjuntada, experimentando-se laboratorialmente em todos os domínios tradicionais da narrativa. Butor em *Essais sur le roman* e Jean Ricardou em *Pour une théorie du Nouveau Roman* estabelecem *a posteriori* as primeiras linhas consistentes de teorização deste novo romance anti-realista a anti-existencialista. Em certa medida, dava-se cumprimento aos desejos expressos no *Premier Manifeste* de liquidar o romance povoado por uma galeria de personagens retoricizadas e gastas, lançando as bases duma renovação romanesca, que consiste na negação do velho mito da expressão, que fazia viver personagens e contar histórias. Para Jean Ricardou, como para os Surrealistas que anunciaram mas não levaram muito longe a renovação do romance, este deixara já de ser um espelho que se passeia ao longo duma estrada, segundo a teoria realista; deixara também de ser espaço onírico para elocubrações do sujeito como no romance surrealista, para se afirmar apenas como produtor de formas. Passara a geração dos romancistas "maîtres à penser" como Aragon, Mauriac, Malraux, Sartre e Camus. O *Nouveau roman* recusar-se-á preempitoriamente a confundir

a confundir projecto estético e compromisso político. O Realismo socialista russo, que já desiludira os Surrealistas, revelara agora mais claramente o beco em que se metera. A gratuitidade lúdica do romance era para Robbe-Grillet a condição primeira da sua possibilidade e mesmo da sua utilidade. O velho conceito da arte pela arte soava aos ouvidos destes novos romancistas, embora em acústica diferente, como um direito inalienável. A aventura da escrita apresentava-se como fim em si mesma, sem necessidade de outras justificações ideológicas. E, o público leitor de **Minuit**, que tinha denunciado nessa época a política colonial francesa, começa a aceitar timidamente, com pano de fundo de violentas diatribes por parte de críticos da velha escola, uma narração armadilhada, tautológica, com descrições pervertidas, personagens apátridas, sem alma e sem carácter, que Nathalie Sarraute denunciara já em *l'Ere du soupçon*, considerada como o primeiro manifesto do *Nouveau roman*, em 1956. Se J.-B. Barrère considerava este tipo de narrativa como “une cure d’amaigrissement du roman” pós-balzaquiano; se, para Robert Poulet, essas narrativas são “travaux de laboratoire que provoquent un accablement sans nom”; se, para Claude Roy, as suas personagens “hantent les limbes du non-roman et les terrains vagues de l’intertextualité”; se, para G. Blin, se trata de “romans à pente nulle”; se, para Hervé Bazin, le *Nouveau Roman* “est d’une parfaite inocuité”, para Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Maurice Nadeau, Roland Barthes, Michel Zérafra, Michel Mansuy, essa nova modalidade da narrativa era algo de muito sério e profundo. Robbe-Grillet condensa as principais acusações feitas ao ‘novo romance’ em cinco pontos: codifica as leis do romance futuro, faz tábua rasa do passado, escorraça o homem do mundo, busca a perfeita objectividade, destinando -se a um público especializado, porque dificilmente legível. Crítico e criador deste ‘novo romance’, Robbe-Grillet refuta estes lugares-comuns, formulando a opinião de que o ‘novo romance’ não estabelece nenhuma ruptura definitiva com o romance do passado nem codifica as regras do romance futuro. É, apenas, um traço de união na história ininterrupta do romance enquanto género. Ele não faz tábua rasa do passado, porque pretende apenas dar-lhe continuidade. O ‘novo romance’ faz da situação do homem no mundo a sua principal fonte de preocupações. O domínio proliferante dos objectos que ameaçam o sujeito não pode excluir totalmente a função perceptiva desse mesmo sujeito. Sendo assim, o ‘novo romance’ visava apenas uma subjectividade completa, não escolhendo leitores privilegiados, na justa medida em que se dirigiu a todos os homens de boa vontade. O ‘novo romance’ não propôs uma significação definida: o único compromisso possível do ‘novo romance’ foi a literatura: “avant l’oeuvre, il n’y a rien”. Mas, quer se queira, quer não, o *Nouveau roman* representou um momento importante na história do *récit*, afirmando-se por uma ruptura com o romance tradicional, de inspiração

realista e psicologista; estabeleceu ligações muito estreitas entre crítica, teoria, romance e ciência da literatura; deixou-se seduzir pela orientação dos trabalhos da Linguística estrutural na segunda geração dos novos romancistas, enquanto a primeira geração se deixou antes influenciar pela fenomenologia; a importância da linguagem, da escrita, da produção do texto está acima de todas as preocupações de investimento ideológico. Mas também o Marxismo, que já penetrara certas formas de Estruturalismo com Goldmann e Althusser, penetra agora a orientação dos teóricos do *Nouveau roman*, reunidos em torno da revista *Tel Quel*, fundada em 1960, com a colaboração de Jean Ricardou, Philippe Sollers, J.-L. Baudry, Jean Thibaudet, Rottenberg e M. Roche, que se agrupam em torno das Edições du Seuil. Unia-os um desejo de luta declarada contra o que Barthes chamou o 'effet de réel', contra o realismo, o populismo, o realismo socialista, o neo-realismo. O romance deixara de ser representação e expressão de qualquer coisa exterior a si próprio. Philippe Sollers e Jean Ricardou, os dois teorizadores mais notáveis deste último grupo, estavam de acordo em varrer a ilusão realista/naturalista, fazendo ressaltar a linguagem como fim de si mesma. Ricardou opôs ao realismo o 'scripturalisme'. O romancista, segundo Sollers, nada tem para dizer; tem algo para escrever. O suporte ideológico destes teorizadores era, curiosamente, de inspiração marxista, mas todos eles pensavam que o *engagement* não era possível. O 'novo romancista' nada tinha para demonstrar, para contar ou representar. A fórmula de Ricardou, que correu mundo, resume esta *démarche* ambiciosa, mas não teleológica do "novo romance": "Un roman n'est pas l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture". E, em breve, o que parecia a morte do romance, se credenciou como uma das suas crises mais inovadoras. Claude Simon recebeu o prêmio Nobel da Literatura em 1985. Escândalo?! O autor era frequentemente acusado de hermetismo, confusionismo e artificialismo, por oferecer uma tipologia de romances em que o hiato entre o universo do *récit* e o universo social é muito acentuado, porque a história é percebida como mito. Já anteriormente, em 1969, Samuel Beckett vira coroada a sua irrisão romanesca e dramática com o mesmo galardão. Afinal, a sociedade assimila facilmente os processos estéticos mais revolucionários, que parecem pôr em causa os seus fundamentos vitais, o primeiro dos quais é a linguagem. O mesmo aconteceu com o *Nouveau théâtre*. Eugène Ionesco foi eleito para a Academia Francesa e recentemente 'pleiadizado'. O percurso seguido pelo 'novo romance' foi muito semelhante ao do 'novo teatro' e vice-versa: subversão do tempo, do espaço, da linguagem e da personagem. Ionesco lançou a irrisão sobre a Escola, sobre a família, sobre o casamento. O trágico e o cômico entrelaçaram-se. A linguagem tornou-se sujeito e objecto, dando um festival de delírio em conglomerados de associações gratuitas ou em colagens arbitrárias, decompondo-se como em *la cantatrice*

chauve e em *Jacques ou la soumission* ou divertindo-se em transgressões sintáticas e semânticas, como em *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*. Por seu turno, Jean Tardieu fez a palavra percorrer a escala cromática desde a onomatopeia lexicalizada à elaborada *Conversation-Sinfonietta* e procedeu à subversão semiótica em *Un mot pour un autre* e em *Un geste pour un autre*. No romance como no teatro novo, a linguagem permitia-se experiências inusitadas. E todos os autores arrolados sob a etiqueta de 'dramaturgos do insólito', sem uma teorização profunda e devidamente estruturada, recusaram o realismo à Antoine já rejeitado por Apollinaire e pelos Surrealistas, recusaram e acusaram o didactismo brechtiano apoiado numa dogmática ciência de análise sociológica marxista. Eles preferiram o cinismo da dúvida metafísica angustiante à confortável certeza duma transcendência apaziguadora, a teologia negativa dum Godot *travesti* que nunca mais chega (e ainda bem que não chegou, porque teria de se confrontar com uma galeria de personagens cegos, paralíticos e imbecis, num mundo rarefeito como o de *En attendant Godot*, de *Fin de Partie* e de *Oh les beaux jours*) a um messianismo cor-de-rosa. A angústia metafísica ionescianiana de *le Roi se meurt*, em que Béranger luta desesperada e inutilmente com o tempo da desintegração e da morte, é exemplar a este propósito. Donde se conclui que estas duas vanguardas (ou uma só vanguarda com duas vertentes) de romancistas e dramaturgos do insólito foi coincidente no tempo, no espaço e na problemática suscitada. Tão coincidente que o livro de Arnaud Rykner intitulado *Théâtres du Nouveau Roman* (Sarraute, Pinget, Duras), editado por José Corti, em 1988, dá conta destes dois movimentos de inovação poética e cénica. Muitos destes romancistas foram dramaturgos e vice-versa. E, tanto no romance como no teatro, tentaram provar a si próprios que o absurdo e o insólito são espaços criativos de liberdade ao nível existencial e escritural. No fim de contas, a verdadeira e única catástrofe é o acto de existir, original porque insólito ou insólito porque original. Neste romance como no teatro não haverá peripécias. Não haverá clímax. Haverá, quando muito, acelerações bruscas de ritmos. Evapora-se o *événementiel* cronologizado que impunha a linearidade. Beckett foi mais longe que todos os outros e talvez por isso se tenha creditado como o mais genial: "Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible"... conforme constata o grotesco Estragon. O fim das ideologias ou a ideologia em filigrana? De qualquer modo, terrível! A tragicidade ri-se de si própria e o humor, muito negro, permite uma válvula de escape. A epígrafe beckettiana com que François Bonzo abre o seu livro *Samuel Beckett* (Henri Veyrier, 1991) indicia o pessimismo dum dramaturgo que polarizou a filosofia da negatividade comum ao seu tempo e se deixa traumatizar pelos fantasmas da aniquilação e da morte: "Non, je ne regrette rien, tout ce que

je regrette c'est d'avoir vu le jour, c'est si long, mourir, je l'ai toujours dit, si lassant, à la longue". Em causa, a eterna questão da morte, vista já não como terror macabro, mas como tédio insuportável neste arrastar do fardo da existência. O homem é um ser para a morte. O único direito que lhe resta é o direito à irrisão. E a única saída para uma eventual chegada de Godot, que, se existir, é, pelo menos, verdadeiramente ridículo. Por vias e processos não necessariamente coincidentes, estes dramaturgos e romancistas levaram às últimas consequências algumas ideias surrealistas e existencialistas, construindo o teatro (e o romance) da *crueledade*, no sentido em que o definira Antonin Artaud, que em *le théâtre et son double* lançou os fundamentos teóricos para um teatro terapêutico, capaz, já não de operar a catarse aristotélica com base num processo de identificação afectiva entre espectadores e actores, mas uma revolução na cultura do Ocidente, que passaria pela supressão da textocracia e pelo triunfo da linguagem total, gestual e corporal, alquímica, metafísica e mítica.

Para a análise do 'novo teatro' e do 'novo romance', impunha-se o surgimento duma 'nova crítica'. Compreende-se a coerência do postulado. Abriram-se repentinamente novos métodos de abordagem: a Poética, a Psicanálise, a Psicocrítica, a Sociocrítica, a Semiótica. A partir dos anos 50, a Psicanálise penetrou fortemente a Literatura no comprimento de onda da hermenêutica freudiana. A Psicanálise fundiu-se com todas as ideologias em moda: a Fenomenologia, o Existencialismo, o Marxismo, o Estruturalismo. Ela impregnou pontos de vista tão distantes como o de Jacques Derrida em *l'Écriture et la Différence* (1967) e de Jean Starobinsky em *la Relation critique* (1970) ou de Jean-Pierre Richard, em *Proust et le monde sensible* (1974). Mas o triunfo da Psicanálise na Literatura foi efémero. Esta vanguarda da 'nova crítica' cedo receberia fortes censuras. Julien Gracq, por exemplo, acusava a psicanálise literária de reducionismo camuflado num verbalismo neologista que tudo fazia remeter para o complexo de Édipo, a que as sociedades patriarcais recusam frontalmente o carácter de universalidade. Também Gaston Bachelard destacou a aporia primária do complexo edipiano que, aplicado à análise literária, redundava num discurso sem originalidade, nivelando psiquismos muito mais complexos que não cabem no molde estreito dum mito grego mutilado e reduzido a um simples complexo. Igualmente Karl Popper com o seu racionalismo crítico denunciou a tautologia da Psicanálise, mais ideologia do que ciência, fechando-se numa circularidade que não trouxe maior rentabilidade analítica à Crítica do que os velhos métodos de história literária tradicional assentes na psicologia clássica. Ninguém negou, todavia, a importância da Psicanálise no questionamento do texto e no esclarecimento dos processos de criação literária. Muito menos êxito teve a Psicocrítica de Charles Mauron, construída em torno do que ele chamou o 'mythe personnel', os 'réseaux obsédants'

do autor. A relação entre o 'moi créateur' e o 'moi social' não se revelou fecunda, e de todos os lados os neo-freudianos, preferindo a 'psicoleitura', denunciaram o estudo dos temas obsessivos e das suas variações como não sendo rentável, revelando-se mesmo empobrecedor para a 'nova crítica'.

E o historiador da Literatura que, envergonhado, parecia ter perdido o seu lugar ao sol no terreno da ciência literária, volta a surgir, de repente, com o seu olhar macroscópico sobre a produção cultural e estética duma determinada época. Só que o tempo, cada vez mais disformemente acelerado em razão da vertigem de velocidade das sociedades modernas e da sua produção estética, não consente fixismos de sinopses. Ele surpreende, como o fez Jean-Yves Debreuille em *La Littérature Française — Histoire et Perspectives* (Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 197-257) os grandes movimentos críticos e poéticos, traçando em largos frescos a inserção da Literatura nas vanguardas ideológicas do seu tempo, sem com elas se confundir nem perder a sua relativa autonomia, já que nenhuma ciência humana se pode constituir em autonomia absoluta, pela mútua interdependência que a interdisciplinaridade exige. À crítica literária, que lida com um objecto de significações plurais e fugidias, só resta uma atitude: a humildade contra o dogma, a busca que nunca será definitiva, até porque variará em função do tempo e do espaço das leituras. Toda a petulância e arrogância dum sistema em relação aos outros conduz a falsas soluções. Talvez por isso o desencanto crítico subjacente ao discurso narrativo de *les Samourais* deixe transparecer uma neutralidade que a própria Autora não viveu nem praticou. "Olga era excessivamente intelectual" comenta o narrador. A 'intelectualidade' deste romance representa a força motriz do seu próprio engendramento, criticamente bem calculado. Longe que estamos da Julia Kristeva da *Folle vérité* (1979), que discorre sobre a verdade e a verosimilhança do texto psicótico. O terrorismo verbal que estonteou universitários, apostados em andar como os surfistas na crista da onda, está ausente. Pierre Bourdieu, em *Réponses — Pour une anthropologie réflexive* (1992) sustenta que a actividade criadora, a actividade filosófica e estética estão condicionadas pela grelha de posições assumidas pelo sujeito. Como sublinha Eduardo Prado Coelho, Bourdieu denuncia aquilo a que poderíamos chamar 'vícios esteticistas', segundo os quais uma pessoa não lê porque gosta, mas para poder dizer que gosta (**Público**, 7 de Fevereiro, 1992). As vivências de / lá / deram a Olga-Kristeva um entendimento mais alargado das grandes crises de consciência europeia, que se afirmaram como vanguardas ideológicas, estéticas e políticas. Por isso mesmo, ela considerava "perturbadora a fé destes ingénuos que correm com toda a candura para um mundo de opressão", ao caírem nas malhas dos Partidos Comunistas. Se todas as ideologias são, à partida inocentes, podem tornar-se perversas no momento em que são incorporadas por um sistema político

em funcionamento. O maquiavelismo do poder é um mal congénito a todos os sistemas. "Os Wadanis tinham acabado de convencer Martin de que o Estado coincidia com o mal". E, para uma 'cientista da Literatura' como Olga, quais seriam os seus poderes de denúncia ou de transformação? Nada lhe escapa, portanto, da totalidade cultural da sua época e da sua geração, de / lá / e de / cá /. Questões de feminismo, de falocracia, de casamento: "O contrato matrimonial confere automaticamente às mulheres uma vida psíquica inútil". A droga também não oferece saída do labirinto existencial. A Autora percorre polifonicamente todas as possibilidades filosóficas e culturais. Nem falta neste enquadramento de *fourre-tout* uma reflexão pertinente sobre a Fé e a Igreja Católica, que o Marxismo simplistamente condenara como fatora de alienação, sem perceber que os problemas metafísicos do homem correspondem a mecanismos psíquicos de natureza antropológica, que nenhum estádio económico supostamente perfeito poderá resolver. O Estado socialista que, porventura, tivesse realizado a utopia messiânica duma sociedade com classe e sem classes, não suprimiria a angústia metafísica. O homem é um ser naturalmente religioso e o mítico não é um empecilho à História nem uma excrescência de subdesenvolvimento, mas uma das componentes essenciais do psiquismo humano. O espartilho político do Estado, a religião do Estado entronizado e dogmatizado exerce uma pressão e uma violência permanente sobre os indivíduos. Os mitos e as religiões substituem-se, mas não morrem. A eliminação progressiva das teocracias e a passagem do poder pela unção ao poder pela presunção criou apenas mecanismos alternativos. Há fundamentalismos de Estado que não são menos perigosos que os fundamentalismos religiosos em efervescência: 'a decapitação de mitos', de que se fala em *les Samourais*, é falaciosa. Pelo que a Autora se vê obrigada a comentar pela boca duma das suas personagens:

"a insolência é o mito das pessoas que já não têm mitos".

Os mitos renovam-se, quando parecem diluir-se nas mitologias de tipo barthesiano. A recusa leviana das mitologias culturais esvazia o próprio conceito de Cultura. Não será, pois, de estranhar que nesta totalidade romanesca que tudo quer abarcar sugerindo mais uma reflexão de conjunto do que impondo-a aos seus leitores, a personagem Carole comente:

"não volto à igreja, ainda não. Mas estive a folhear os Sermões de São Bernardo e pareceu-me encontrar lá o meu Fiesole, a minha Rosalba, e aquele mal-estar suave que me sufocava o coração ao imaginar sofrer na minha própria carne a paixão de Jesus na Cruz: que falta total

de humildade! Em resumo, a teologia parece-me ser ainda a única coisa interessante para ler".

A mesma personagem acrescenta, algumas páginas adiante, este comentário que parece descontextado e chocante na geração de intelectuais de esquerda que este romance incarna ou tem pretensões de incarnar:

"toda a gente em Paris estava a tornar-se mais ou menos crente".

Não faltam sequer referências às escolas católicas, atacadas de passagem, e ao papa polaco reinante, "mais vedeta que missionário". Não minguem também referências à Patrística e ao mistério abscondido da unidade e da trindade, com uma colagem jocosa (de muito mau gosto, por sinal) sobre a questão escolástica da virgindade antes do parto, no parto e depois do parto, metaforicamente expressa pelo título burlesco ***O Buraco da Virgem***. Não nos parece, em consequência, que os 'samurais' deste romance se limitem ao papel que lhes é traçado numa aba deste livro: "à semelhança dos outros, modelares na arte da guerra como na da poesia, na caligrafia como no ritual do chá, estes vivem a sua experiência colectiva que passa pelo erro, pela violência, pelo erotismo, pela morte, numa sociedade sem sagrado onde pretendem ir até ao fim do sentido da vida e de si mesmos". Exorcismo do sagrado ou a sua invocação tentadora? A câmara da narradora é pouco selectiva, e, por vezes mesmo aberrante, na concatenação das sequências. Passa com o mais descontraído despudor das questões teológicas e religiosas à publicidade, em que a paródia, muito conseguida, revela o labirinto afectivo duma sociedade capitalista, em que o amor se manifesta como um resultado meramente mecânico na combinatória de cifrões e marcas de produtos de multinacionais acéfalas: "Está bem, mãe, esse filho do Cheval Blanc foi pedido em casamento também pela filha da Nestlé, que, pelo lado da mãe, é uma Palmolive, ora o filho Palmolive divorciou-se da pequena Pampers para casar com uma Seb, conhece as panelas de pressão Seb?/.../ Mas não é tudo: a neta Seb vai casar em segundas núpcias com o jovem Volvo, enquanto a filha mais velha dos Volvos se divorciou do filho da Conforama para se casar com quem, pergunto eu? Com o filho dos Peugeot, "o leão mostra a sua raça". O conceito de mercadoria sobrepõe-se ao de pessoa. A charge prepara a vaga de fundo da crise de Maio de 68, que ocupará longas páginas da narrativa.

Les Samourais limitam-se a constatar a impotência da Literatura e da Crítica (da velha e da nova crítica) neste jogo de forças sociais e interesses económicos? Tratar-se-á de uma testemunha passiva e atónita

face à crise de Cultura que descrê nos seus próprios mecanismos de superação? Não passará a Literatura de um receptáculo de tendências desagregadoras do tecido social e moral? A eterna questão da **Literatura e o mal** (1957), trabalhada por Georges Bataille. A sua histórica função moralizadora esvaiu-se. E, todavia, a questão volta e com grande acuidade às páginas de **les Samourais**, a propósito (ou a despropósito de Céline). É pela boca da personagem John Kramer que a questão é posta em cena. Hitler assoma à janela desta narrativa. Ele próprio exigia uma arte moral, acusando Picasso e os impressionistas de atrasados mentais. A arte não pode existir sem compromisso catártico. Céline, com os seus nove romances, surge à superfície da narrativa. Era inevitável esta má consciência da França na 'drôle de guerre'. A 'vertige de Ménière, contraída por traumatismo craniano em combate na Primeira Guerra Mundial explicará o que escreveu e poucos defensores poderá encontrar perante a História. A Libertação fora mole com este colaboracionista e anti-semita pavoroso. As suas **Bagatelles pour un massacre** definem a tática contra o 'perigo judeu' e 'judaico-bolchevique'. A morte como obsessão primeira dos seus romances (**Mort à crédit, l'Ecole des cadavres**) e um pessimismo inibidor face à abjeção humana dominarão este escritor 'maldito'. O interdito caiu célere sobre um autor que, embora revolucionário no estilo, assinara panfletos dum anti-semitismo primário para um médico de profissão, que identificava democracias com 'dictature juive', revelando claramente o seu jogo de desejo de extermínio dos judeus e de adesão ao nazismo, juntando-se, a partir de 1938, a todos os franceses (e muitos foram, diga-se em abono da verdade que não deve ser escamoteada), que cansados de democracia efeminada num poder fragmentado que se devorava a si próprio, acenavam à Alemanha, masculina e máscula, que viesse fecundar o espírito francês individualista com a disciplina férrea, com a virtude galvanizante da submissão ao chefe. Esses franceses não anteviam que tal cópula pudesse redundar em extermínio nos campos de concentração. Alguns perceberam o logro e penitenciaram-se mais tarde perante a extensão do holocausto. Céline, esse que já tinha feito a **Voyage au bout de la nuit** (1932), foi até ao fundo do túnel: "*je me sens très ami d'Hitler, très ami de tous les allemands, je trouve que se sont des frères, qu'ils ont bien raison d'être racistes. Ça me ferait énormément de peine si jamais ils étaient battus. Je trouve que nos vrais ennemis c'est les juifs et les francsmaçons*". Autor hediondo para todos os que sofreram a História da Ocupação e sucumbiram nos campos de concentração, vergonha suprema do direito internacional do nosso século, Ferdinand Céline vem sendo paulatinamente recuperado pela crítica universitária e a sua obra inscreve-se hoje em vários programas de estudos superiores e algumas das suas páginas fazem jus a um lugar nas antologias da arte de escrever. A personagem do romance, Kramer, sustenta

que a humanidade poderia dispensar perfeitamente Céline e a sua obra, mas Olga Montlaur procura especiosamente distinguir onde terminava a aberração e começava a arte, num esforço de separação metodológica (artificial, convenhamos) entre Céline panfletário e Céline estilista, que trouxera um novo fôlego ao romance psicológico tradicional, antes do surto do 'novo romance'. Pondo entre parênteses as suas ideias que ajudaram a preparar a hecatombe, a Crítica dos últimos anos vem recuperando o génio de Céline. A opção vai em primeiro lugar para os seus textos críticos. É em *Bagatelles pour un massacre* (1937) e em 'Entretiens avec le professeur Y' (1954) que ele expõe os princípios da sua concepção estética. A sua preferência pelo estilo emotivo e telegráfico que empresta às suas narrativas uma emoção e um nervosismo próprio da época que reflecte, a utilização do calão, de neologismos não lexicalizados, de transgressões sintácticas, permitiram-lhe criar uma espécie de escrita terrorista, que arrebatava constantemente a atenção do leitor e o força a sentir-se implicado no acto de descodificação romanesca. Para Kristeva, já não é de pôr mais a questão da ilegitimidade de Céline, volvidos que são cinquenta anos sobre essa tragédia europeia. É de franquear o acesso a esses textos para tentar descortinar o delírio da 'solução final'; é de ver com coragem e minúcia como a arte e a ideologia se interpenetram para além da moral, sempre difícil de discernir e respeitar em campos de guerra opostos. O Bem e o Mal são valores relativos que contracenam em todos os massacres da História. Alguns valores do fascismo enquanto culto da natureza, da disciplina, da saúde, do vigor, da ordem, surgiram aos olhos de espíritos bem intencionados (e desprevenidos) durante a fase anterior à sua radicalização pelo racismo e pelo imperialismo arianos como valores de matriz bem ocidental. Esses mesmos espíritos recusaram os excessos desse culto levado às suas últimas consequências quando o viram transformado em máquina de guerra destruidora dos valores mais sagrados da vida e do Direito dos povos. De resto, a História do Ocidente foi sempre sacudida por alertas anti-semitas contra o ghetto internacional dum povo em diáspora que recusa misturar-se por se considerar povo eleito, puro, não se ilibando ele próprio de justas acusações de racismo. Os Judeus, abatidas que estão na sua força as duas grandes *Internacionais* ... a Internacional Negra dos Jesuítas e a Internacional Vermelha dos Comunistas, que atravessam fortes depressões mundiais —, estão no seu apogeu e o Sionismo merece o apoio das superpotências como contrapeso ao mundo árabe em efervescência anti-semita. E, se Le Pen não é Hitler, a obra de Céline recupera um sentido ideológico que profetiza desgraça. Nunca a Europa esteve tão unida, mas também é certo que nos últimos meses os nacionalismos se exacerbaram tanto que é patente a fragilidade histórica das boas vontades de concerto europeu entendido no seu sentido geográfico mais alargado. A memória dos

homens é curta e a História que a deseja perpetuar é pouco edificante. A violência é cíclica, apresentando-se como fatalidade. É neste enquadramento que a obra de Céline emerge em **les Samourais**. A França dificilmente se libertará desse trauma alemão. Ela não pode esquecer que houve uma 'France allemande'; que os ingleses, ao bombardearem a França para a libertar das garras alemãs chegaram a ser considerados por uma grande parte dos franceses que não se exilaram no refúgio, apesar de tudo dourado, de Londres, como o inimigo principal da França. **Les beaux jours des collabos** (juin 1941- juin 1942), de Henri Amouroux, traça a realidade sociológica terrível que foi o colaboracionismo por convicção e o colaboracionismo por sobrevivência. Aquele aperto de mão entre Hitler e Pétain geraria uma ambiguidade política que arrastou consigo uma série interminável de ambiguidades. O livro de Simone de Beauvoir, **Pour une morale de l'ambiguïté** (1947) resente-se desta questão que estigmatiza ainda a consciência francesa. O Governo legal de Vichy aceitara na letra, se não no espírito, a palavra terrível, colaboração, que depois se converteu em labéu. Hoje, vários estrategas político-militares entendem que Pétain escolheu o mal menor, evitando que a Alemanha avançasse mais. Ironia da História, Pétain, o vencedor impoluto da Primeira Guerra contra os alemães, é agora acusado de traição perante o tribunal e condenado à morte pelo Governo de De Gaulle, que tinha ele próprio sido condenado à mesma pena pelo Governo de Pétain. Ninguém melhor do que Jean Anouilh caricaturou com mágoa estes jogos do poder nas suas peças de teatro, mostrando a gratuitidade lúdica da dança e contradança dos valores da História, do Poder e da Moral. É claro que para o jogo ser mais emocionante e duradouro, nenhum daqueles dois 'heróis' foi executado. Ambos viveram ainda tempo suficiente para perceberem a relatividade dessa mesma História. Pétain, no seu exílio da ilha de Yeu. De Gaulle, como Presidente da República, teve ainda muito tempo para repensar a justiça das sentenças dos seus tribunais, entre as quais a que mandou fuzilar Robert Brasillach, acusado de entendimento com o inimigo e de ter defendido os ideais nazis. Todos os sistemas precisam de bodes expiatórios. A Justiça é cega e acaba sempre por colocar-se do lado do Terror, quer ele seja vermelho ou branco, se é que o Terror não é sempre negro. Maître Jacques Isorni não pouparia as suas palavras na defesa de Brasillach e no ataque ao Tribunal que o condenou à morte:

"Votre institution — le Ministère Public — sonne aujourd'hui les fanfares de la Résistance. C'est bien!... Mais vous avez été, pendant quatre ans, le Parquet de la Collaboration. Vous êtes, que vous le vouliez ou non, solidaire de ce Ministère Public un et indivisible qui,

pendant quatre ans, a poursuivi et fait condamner les Juifs, qui a poursuivi et fait condamner les réfractaires, qui a poursuivi et fait condamner les communistes. /.../ Je ne vous le reproche pas, parce qu'à votre Parquet, vous avez fait, pendant quatre ans de la collaboration: pour sauver aussi ce qui pouvait être sauvé ”.

A leitura da peça **Pauvre Bitos**, de Jean Anouilh, simpatizante discreto do nazismo, é, por excelência, o espaço dramático da ambiguidade moral, da relatividade axiológica, que o jogo trágico-cômico de Ocupação/ Resistência /Libertação pusera em jogo. As personagens anouilhanas, sequiosas de inocência e de pureza, recusam todo e qualquer compromisso nos jogos sujos do Poder constituído em terror e reivindicata. Na sua perspectiva de dramaturgo, a arte só poderá assumir um compromisso catártico. Querendo moralizar, seja qual for o seu quadrante, envolve-se nas impurezas ideológicas do seu tempo, incendiando-as. Foi o caso de Céline.

O romance de Julia Kristeva não pretende moralizar. Não está na sua mira atirar mais achas para a fogueira ideológica europeia que parece ter-se apagado por algum tempo. A hora é de balanço sobre o poder ne (fasto) das ideologias. A Revolução Francesa no momento do seu bicentenário, cuja *mise en scene* a França fez com uma espectacularidade nunca até então ousada, funciona em surdina nesta narrativa e permite curiosas análises contrastivas, sincrónicas e diacrónicas. A convulsão de Maio de 68, motivada por razões sociológicas completamente diversas das de 1789, corporiza um dos eixos vitais do romance. Os ideólogos que preparam intelectualmente a justificação para os mecanismos da Revolução não prevêem em geral o longo alcance das suas teorias. Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Proudhon, Marx, não assumiriam perante a História certos tipos de genocídio praticados em nome de ideias que defenderam. Maio de 68 abalou a França e fez reflectir o mundo. O nome de Herbert Marcuse não surge na ribalta do romance, mas as suas ideias vêm ao de cima. Maio de 68 foi um espasmo? O triunfo da imaginação sobre o *prêt-à-porter*? Uma congestão da sociedade de consumo? Uma revolta cultural total sem violência sanguinária? Um pesadelo duma sociedade burguesa cansada de possuir e de usufruir? Uma prova inútil de que a memória dos povos e das sociedades é demasiado curta e de que a França no breve espaço de vinte anos ultrapassou os seus traumas de 45, apresentando um novo modelo revolucionário de vanguarda, recusando modelos revolucionários já experimentados? A revolução ou será total ou não será. A rua é o grande palco onde desfilam e se unem sindicalistas, anarquistas, comunistas, maoístas, estalinistas, drogados, homossexuais, para porem em causa o Poder do herói da Resistência e da Libertação

e sobretudo a sua filosofia política. Uma amostra significativa que não escapa à câmara eclética da narradora:

"O Bréhal acaba de passar, viste-o? Nunca pensei que as estruturas viessem para a rua!"

O fim das ideologias em compartimento estanque ou o seu casamento *contra natura*? Também Marcuse passara por Hegel, Marx, Nietzsche e Freud. A originalidade de Marcuse consistiu em ter reencontrado para a filosofia a sua vocação de contestação e ter feito a politização da aspiração à felicidade. A sociedade de consumo, que visa transformar-se em sociedade de abundância, desumaniza o homem e redu-lo a uma só dimensão: o fabricante fabricado. Na sociedade industrial a noção de produção tudo condiciona, o homem unidimensional (**One-dimensional man**, 1964) perde todas as suas faculdades. A tecnologia que todos reclamam como saída para o subdesenvolvimento acaba por gerar contradições de falsa liberdade. A sociedade da abundância é obscena, porque prefere o dinheiro à vida. A revolução marcuseana situa-se ao nível biológico. Ela consiste num *épanouissement* de todas as potências da vida e do amor simbolizadas por Eros, libertando nesse mesmo movimento a imaginação. O novo homem a criar será um ser muito mais estético do que ético. Razão pela qual a libertação total do homem não pode passar pela classe operária, cada vez mais integrada no capitalismo, refazendo por imitação e contágio o ciclo infernal do economismo e do consumo. A sereia de Marcuse era sedutora. Sobretudo, acabava com o já velho dualismo Leste/Oeste, abrindo novos potenciais energéticos ao homem em sociedade. Mas os perigos de tal visão eram enormes. A subversão pode ser mais aniquiladora do que a revolução. A reabilitação de certas estratégias anarquistas que visavam a destruição do aparelho de estado e do poder em si mesmo estão patentes no Maio de 68. O romance de Kristeva regista-os na sua candura e no seu coeficiente elevado de onirismo. Se o Poder tem poesia a menos, Maio de 68 enquanto contestação do Poder tem poesia a mais. A imaginação no Poder para combater um Poder sem imaginação criará a sociedade de participação. É preciso inventar a Cidade nova. A alienação só encontra remédio autêntico na criação. O romance de Kristeva não envolve em abrangência toda a problemática de 68, mas enuncia-a em filigrana:

"A-BAI-XO'S-TA-DO-PO-LI-CI-AL! Dez anos já basta!"

Hervé, personagem desse romance, avança: "chegou enfim o momento de sair dos círculos intelectuais. Vanguarda, muito bem, os estudantes e os artistas podem ser vanguarda. Mas vanguarda de quê?" A subversão

era convulsiva. Cohn-Bendit era o terror das instituições vigentes, começando pelo seu *sancta sanctorum*: a Universidade. Compreende-se, pois, a pergunta do romance que neste capítulo reveste a forma de diário, “sem data”, mas perfeitamente datado:

“E se a Revolução de 1789 tivesse terminado apenas ontem, neste fim de Maio de 1968? Os jovens violentos espatifam o que resta do terror das ideologias e dos partidos. Exigem o direito ao prazer, ao desejo, à imaginação. Na realidade, esses ‘judeus alemães’ situam-se na continuidade de uma libertinagem bem francesa”.

E sadio reler *le livre noir des journées de mai* (1968), *le petit lexique de la subversion* (1969) e *Derrière la vitre* (1970), para se compreender esta aventura do fim da utopia ou do seu começo. O Poder tremeu, o calafrio foi colectivo e a imaginação, depois dum breve período de libertinagem, aceitou de novo os freios do Estado. Maio de 68 foi rapidamente reabsorvido no calendário passivo da História. Ficaram *grafittis* libertários, que muito enriqueceram o património histórico do humor francês. A revolução total não foi possível. Marcuse não passa hoje duma referência sociológica no museu das ideias. E Cohn-Bendit é um nome esquecido. A narradora não deixa escapar nenhuma oportunidade para intervir e sentenciar:

“Os adeptos da Primavera de Praga, aqui, são umas boas almas adocicadas à Paul Bourget. Então, tanta revolução para se voltar à estagnação de antes de catorze”.

Mas que saídas ideológicas para o impasse? A social-democracia? Mas a social-democracia será uma ideologia?:

“A social-democracia não disse a sua última palavra no Leste. Em Praga estão a tentar reencontrar o gosto de serem livres em sua casa, que é sem dúvida, social-democrata, mas não no sentido de um notável radical-socialista de Niort. Estão até aqui da barbárie estalinista e oriental”.

Agora que sem muros de vergonha a separar o Leste e o Oeste (o Ocidente não é também um ponto cardinal?) os comunismos caíram como jogo de burro em pé, a sociedade de consumo implicada no dinamismo capitalista das sociais-democracias, quanto tempo precisará de esperar para

que se desencadeiem / lá /novos Maios de 68 a recusarem uma sociedade organizada, com o sufixo de grandeza excessiva /híper/ a indiciar um consumismo de super-produção e de super-consumo frequentemente mal repartidos? Parece ser, apesar de tudo, na social-democracia que o homem se sente menos mal. A social-democracia, correctora de graves dissemetrias do Liberalismo económico na posse e no usufruto dos bens, apresenta-se no contexto actual como sistema político menos trágico e com mais hipóteses históricas na hora crepuscular do fim das ideologias. Porque não é uma verdadeira ideologia, mas um pragmatismo político? A tecnologia devora os mitos ou reprodu-los depois de forma disfarçada? São questões poliédricas a que o romance de Kristeva não quer responder inequivocamente. Um romancista não é um politólogo e o politólogo poucas vezes enverga o traje de intelectual entendido no sentido universalista do termo. Kristeva limita-se a observar, com ironia, aliás, muito esclarecedora:

"Os Americanos são russos enriquecidos que se ignoram, e os Russos são americanos pobres que sonham ser verdadeiros americanos".

E o Maoísmo que representaria o ideal comunista sem as depurações estalinistas, sem a violência sistemática do aparelho de estado comunista que destrói o sentido primeiro do acto comunitário da fruição? O marxismo-leninismo aplicado a uma sociedade rural terá mais viabilidade do que nas sociedades industrializadas onde se vem mostrando ineficaz? A longuíssima incursão que Kristeva faz na terceira parte do seu romance intitulada 'Chineses' traz a superfície todas as contradições duma 'democracia despótica', com campos de reeducação para intelectuais. Apesar de Mao ser poeta e dos seus escritos sobre a arte e literatura terem corrido mundo, o Maoísmo, revisto e censurado após a morte de Mao, não oferece perspectivas emancipadoras. As lavagens ao cérebro, a pena de morte, os massacres colectivos, durante e depois da era Mao, anunciam a falência inevitável do sistema. Como harmonizá-lo, de facto, com o eclético taoísmo do culto dos espíritos da natureza e dos antepassados, da doutrina de Lao-tseu e do budismo do apelo espiritualista de renúncia de si próprio enquanto caminho para atingir o Nirvana ou aniquilamento supremo? Se o Cristianismo, com dois milénios de idade e apesar do seu apelo comunitário de fraternidade na posse dos bens formulado nos **Actos dos Apóstolos**, não foi até hoje capaz de resolver, nos sistemas políticos que modelou, o mito da disputa dum prato de lentilhas, será de estranhar que o Marxismo apenas com 150 anos de existência tenha abortado no seu projecto de comunhão na repartição harmoniosa dos bens da produção? O drama da consciência

cultural do nosso tempo reside na percepção clara e dolorosa que todas as ideologias que querem realizar o homem perfeito numa sociedade perfeita, fazendo da utopia a força motriz da História, revestindo-se com os paramentos das religiões ou denunciando-as como inimigas do progresso, falharam no seu projecto global do homem novo. Por um lado, as religiões sustentam uma fraternidade carismática, mas, por outro, os regimes políticos que com elas coabitam, não podem converter em lei apelos carismáticos. O maior dos equívocos da Revolução Francesa de 1789 foi ter tentado decretar a fraternidade. Impor juridicamente a igualdade de direitos e de deveres é da competência do Poder legislativo. Decretar a liberdade de todos os homens é, mal-grado todas as escravaturas, passadas e/ou presentes, uma questão *de iure*, que muitas Constituições consagraram. A fraternidade, porém, relewa da noção de carisma. Só a consanguinidade ou o carisma permitem olhar para os outros como irmãos. O livro de Marcel David ***Fraternité et Révolution française*** (1987) traça de maneira exemplar e bem documentada a história da inclusão do conceito de *Fraternidade* na famosa tríade *Liberté / Égalité / Fraternité*. Contrariamente ao que geralmente se pensa e se afirma, foi a Segunda República e não a Revolução, que consignou a divisa oficial triangular, em 1848. A guilhotina impediu o advento da fraternidade como sentimento colectivo operante. Todas as revoluções são terroristas e o terror nunca gerou sentimentos de convivialidade, de sociabilidade e muito menos de fraternidade. Maio de 68 parece ter esquecido completamente os dois últimos elementos dessa tríade revolucionária: a Igualdade e a Fraternidade. A subversão nunca assumiu a força de luta armada e os direitos reclamados eram de Liberdade contra o Estado repressivo e opressivo. Fora de França, as experiências de igualdade imposta por modelos totalitários só vieram confirmar a desigualdade dos homens em favor de castas instaladas no controlo do aparelho de Estado, mais policial do que nos sistemas capitalistas. O belo sonho duma sociedade em festa aquecida por um sentimento generalizado de fraternidade fora abafado em sangue na depuração do Terror vermelho que suscitou o Terror branco. É o ciclo infernal do retorno do trágico. E com o bicentenário em festa, mais superprodução para exportação cultural simbólica do que reflexão interiorizada sobre este marco fundamental da História do Ocidente, nenhuma voz utópica apelou para a fraternidade e para a igualdade entre os homens. De Maio de 68 a 89, decorreu um curto espaço de vinte e um anos — uma bagatela cronológica, mas que deixou antever, de maneira clara, o enorme fiasco dos comunismos, que agitavam a bandeira duma igualdade frustrante, que um dia (nunca determinado) faria brotar o sentimento generalizado duma fraternidade traçada a compasso. Logo artificial, deixando intactas todas as causas que despoletam a agressividade colectiva. O sentimento de fraternidade só será elemento de harmonização

comunitária se dimanar do interior dos indivíduos que a aceitam como imperativo da consciência moral.

E o analista da História das ideias fica ainda mais confuso quando constata que os baluartes da fraternidade declarada estatutariamente e pelo menos teoricamente praticada nos feudos de fraternidade que eram os conventos (mal-grado todas as suas guerrilhas intestinas entre os irmãos), quando verifica que eles atravessam uma crise de extinção. E, se, passando a barreira do Cristianismo e das sociedades que ele modelou, auscultarmos as outras grandes religiões, algumas muito mais velhas do que o bi-milenário Cristianismo, como o Induísmo, o Taoísmo, o Budismo, ou o multissecular Islamismo, encontraremos o mesmo impasse da fraternidade impossível e da desigualdade reinante. Os sistemas políticos implantados pelas ditaduras impõem métodos, ritmos e valores que não casam com a idiossincrasia cultural dos povos que pretendem salvar antes da morte. Que resta também das grandes religiões laicas de Estado monolítico que tentam inutilmente abafar por morte lenta ou violenta as raízes metafísicas da sociedade? Um dos dados adquiridos da História do Pensamento é que todas as tentativas, sistematicamente renovadas, de eliminar o irracionalismo da História têm sido experiências dolorosamente fracassadas. O *credo quia absurdum* de Tertuliano, mais do que um refúgio alienante, no sentido marxista do termo, é uma tábua de salvação no imbróglio das contradições individuais e colectivas. E não é líquido que os sistemas totalitários meramente laicos de poder sejam mais salvíficos do que certos fundamentalismos teocêntricos e teocráticos.

Que novas perspectivas se abrem à Modernidade que assiste, mais ou menos reconfortada, mais ou menos desorientada, ao declínio do ideológico e procura substituí-lo por um pragmatismo de neutra tolerância? No estado actual da questão na Europa, serão as sociais-democracias mais evoluídas, que, pelo modelo de equilíbrio económico-cultural apresentado, evitam terrorismos cruzados (estatais ou marginais) e possibilitam um estádio menos imperfeito da sociabilidade humana? O Historiador da Cultura não pode responder a estas perguntas tão complexas com o estilo expeditivo dos políticos. Aquele vê a História como um longo e ininterrompido processo, descortinando largos movimentos de opinião e de massas; estes olham e lêem a História pelas páginas dos jornais, no seu ritmo mais curto. O primeiro observa com atenção e respeito; os segundos escondem palavras de ordem e traçam directrizes. Os mais tecnocratas avançam estatísticas que se vergam humildemente ao leque dos seus interesses imediatos. O primeiro não pode esquecer que nem só de pão vive o homem e que a uma sociedade de posse e de consumo não corresponde linearmente uma sociedade de prazer. Maio de 68 foi um aviso à navegação política. O *homo ceconomicus* é uma redução desastrosa da sua totalidade ou da sua plenitude. Por que

se anunciou então com tanto ênfase o fim das ideologias? Para as exorcizar, com medo de que renasçam mais fortes? Mas não será o homem um sujeito e um objecto directo e permanente da ideologia que ele segrega e que o segrega a ele? O desencanto geracional e finissecular de Olga, que mexe e remexe neste romance as vanguardas salvíficas de natureza estética, crítica e política das últimas décadas traduz este estado de espírito e este cardume de interrogações, sem resposta a curto termo? Será o mito de *Sisyphé* o mito *décisif*? Será possível ou pensável um mundo futuro sem ideologias, sem guerras de religião, sem depressões de sistemas económicos que redundam em beligerância? Caminhar-se-á para o nivelamento social num movimento de caracol, que deixa fracturas de impaciência por onde escapam os vulcões políticos?

O romance de Kristeva não tem (porque não pode ter) chave para todas estas questões esfíngicas. Actriz de primeiro plano no xadrez intelectual do seu tempo, com as suas dolorosas vivências eslavas agora projectadas numa latinidade com má consciência de declínio, testemunha privilegiada das grandezas e misérias da sua geração universitária e das contradições culturais do seu tempo, vanguardista esteta de renome, sempre na brecha das últimas novidades parisienses, Julia Kristeva enfocou com muito engenho aspectos surpreendentemente contraditórios da Cultura do seu tempo. Pôs o dedo nas feridas das ideologias em confronto. Afinal parece que nenhuma pode lavar as mãos em sinal de inocência. Ela assistiu à degradação chocante do Império soviético. Viu cair as cortinas artificiais que separavam ideologicamente os povos da Europa. De passagem, foi fazendo anotações que a História do Pensamento contemporâneo não deverá desperdiçar. Como esta:

“Sim, toda a gente vê o horror que há nas ruas de Nova Iorque, é impossível não o ver: não é preciso ir a Harlem, salta aos olhos a dois quarteirões de distância da Diana. Mas o horror domina também o Terceiro Mundo, as relações aberrantes que a ‘civilização’ mantém com aquela gente, está no subdesenvolvimento, na fome, no fanatismo. Garanto-lhe que não vimos nada, o horror está para vir... Desculpe este discurso. Eu devia-lho”.

Premunitório? O trauma da Argélia estava vivo no coração da França e o problema argelino que lá se desenrola actualmente integram esta passagem. E que dizer desta outra tirada:

“daqui a vinte anos eles hão-de ter todos um amante ou uma amante vindos de Leste. A Europa — desde o nosso

moinho escondido nas salinas até às neves de Moscovo, e mais longe ainda — será um imenso estaleiro dirigido por capatazes alemães”.

Parte substancial da profecia está já em bom ritmo de cumprimento. A exportação de cérebros, a liberdade de saída para o estrangeiro, novos fluxos migratórios para uma Europa que ainda não conseguiu resolver os muitos problemas, que não apresenta nenhuma panaceia. Humilde na sua concepção e na sua teleologia:

“É preciso um dom de devaneio ingénuo para fabricar ainda emoção com estes signos enrugados que as palavras são. Afinal, talvez só valha a pena escrever para refazer o jogo de vida e de morte para uso das crianças que nos esquecemos de ser”.

É uma das graças espirituosas deste romance intelectual (para intelectuais?) esta exigência da matriz psíquica infantil para que a escrita seja possível e o romance se conte na antecâmara das vanguardas. É o fim duma aventura romanesca que pretende delimitar no tempo da História o percurso duma geração intelectual fortemente marcada pelas ideologias, decepcionada a meio da viagem com o itinerário percorrido. Romance pessimista, metáfora da impotência de intelectuais face aos Poderes inspirados em ideologias que se engoliram umas às outras, relegando para lugar secundário o eixo essencial da vida que passa pelo princípio do prazer? Romance narcisista dum egotismo e dum erotismo a apregoar que “o amor livre é a consumação dos direitos do homem”? Esse direito não estava consignado na cartilha de 89, mas Maio de 68 acrescentou-lho. O crítico perde o pé nesta rotunda de sentidos acumulados, que não só se apresentam como impasses, mas que conduzem muito longe. O ideológico não é libertador, sobretudo quando é assimilado pela política. A promessa da Autora de que ‘novos misticismos’ surgirão abre perspectivas de irracionalidade afectiva no sagrado como no profano.

E se o filosófico não recobre necessariamente o ideológico, que tendências novas se desenham na Modernidade? Consultado o livro de Michel Richard *La Pensée Contemporaine. Les Grands Courants*, em tradução portuguesa de José Saramago (Moraes, 1978), no capítulo sobre a Modernidade, o seu Autor pergunta se nomes como Deleuze, Foucault, Althusser, Derrida, Lyotard, Serres, etc., reflectem mais uma moda intelectual muito parisiense, *made in Vincennes* ou Nanterre, do que uma orientação filosófica verdadeiramente nova. A filosofia contemporânea, na sua opinião, não é sistemática e por isso mesmo não é tranquilizadora, como as filosofias

anteriores. Ela não quer ser mais a letra justificadora de práxis sociais violentas por parte do Poder, que a escolhe como lenitivo. Antes do fim das ideologias, agora brandido em arma do nosso contentamento/descontentamento, mais conseguido por uma abdição comum espontânea do que por um processo bélico de Estado sobre Estado, surgiu o fim da filosofia enquanto visão global do mundo, organização do caos em cosmos, crença na razão soberana. A originalidade da filosofia moderna tal qual a podemos encontrar em estado parcelar (e ainda não devidamente catalogada na História da Filosofia ou do pensamento filosófico) não se quer apresentar como saber e como poder, fornecendo a este último os supostos teóricos que lhe facultem uma justificação ética. Ela pretende ser antes de mais crítica dos fundamentos sociais e políticos. Nenhum filósofo de renome actual fornece às correntes políticas mais ou menos reconfortadas pela idade e pelos êxitos sociais o suplemento ideológico essencial. A queda retumbante do Marxismo-Leninismo, ideologia por antonomásia do nosso tempo, traumatizou ideólogos e políticos. Pelo que estes se apressaram a declarar por extensão o fim de todas as ideologias. Limitam-se, entretanto, do ponto de vista filosófico, a apregoar um vago Personalismo de raiz cristã, tão diluído que é mais pretexto do que texto, mais referência intertextual do que consciência viva e condicionadora do exercício do poder. Aliás, o próprio Personalismo vai sucumbindo à desumanização progressiva que lhe impõe o domínio tecnológico da inteligência cibernética. A tendência eclética em filosofia é, portanto, uma tentação nos tempos que correm. Exemplo disso mesmo, o pensamento de Maurice Clavel. Seja como for, a filosofia nova procura negar a política enquanto sinónimo de poder opressor. O conceito de anarco-filosofia tem a sua justificação. Se Deus morreu, se o homem foi evacuado pelas estruturas, também o Marxismo não poderá subsistir. O perigo de a filosofia se diluir no campo das ciências humanas é uma realidade. Na tentativa de evitar diluir-se, a filosofia continua com o seu discurso autónomo em busca duma identidade perdida. Seja como for, ela hoje tem de redefinir-se em relação ao Poder. *La barbarie à visage humain*, de B. H. Levy, ajuda a compreender melhor esta perspectiva da nova filosofia que vê todo o poder como sendo em germe totalitário. Se o liberalismo e o capitalismo eram considerados como opressores nas sociedades europeias, verificou-se que o Marxismo-Leninismo foi a tirania por excelência e tanto mais tirana quanto prometeu o máximo sem ter dado um mínimo. A frustração é directamente proporcional à utopia efabulada, à mistificação da mitificação idealizante. O cesarismo é um mal congénito a todas as formas de sociedade e a todos os sistemas de poder. O Poder é maligno, mas indispensável. Os novos filósofos aprenderam com esta falência a repensar as valências: em vez dum suplemento teórico que sirva Maquiavel e *tutti quanti*, em vez duma filosofia como saber absoluto seduzindo absolutistas,

eles afastaram-se das teorias da origem e dos limites do Poder, enveredando por uma ética relativa assente numa História que não é feita pelo homem, mas pelo Poder. Foram os marxistas que se equivocaram ao verem o Poder com optimismo e ao caírem no Gulag. Uma grelha pessimista de leitura da História confere mais facilmente sentido ao discurso do Poder do que o optimismo utópico que escorrega vertiginosamente na outra ladeira da opressão. A sensação actual é que desapareceram os 'Maîtres-penseurs', no sentido em que os define Gluchmann. O problema da filosofia contemporânea não é o do Marxismo enquanto instrumento de análise histórica, mas enquanto filosofia que permitiu, em nome da utopia, encarnações políticas, que redundaram em sociedades de miséria, policiais, brandindo a bandeira vermelha dum optimismo comum assente no princípio da violência do colectivo sobre o individual, sem contrapartidas nos esquemas de produção. Os seus tecidos sociais anquilosaram-se. O homem novo, que se propunha como meta pela supressão, de cima para baixo, das desigualdades económicas e culturais, afogou-se nas rançosas estruturas militares, que nunca souberam distinguir entre o discurso das armas e as armas do discurso. Soljenitsine foi um literato, que por ter denunciado os cancros do Gulag, se transformou no filósofo dos tempos modernos, apontando a dedo as chagas que corroíam o sistema e os mecanismos opressores que um optimismo colectivo inicial, idealista e ingénuo, legitimara. Já algo de idêntico acontecera em contexto epocal diferente com o optimismo das Luzes e do Filosofismo. Jean-Jacques Rousseau e Voltaire, mentores da Revolução, só não foram vitimados pelo Terror, porque se anteciparam pela morte natural ao tufão revolucionário, que, num desejo insaciável do óptimo, se encaminhou para um trágico sanguinário, justa ou injustamente metaforizado pela guilhotina, por diversas vezes rememorada por Kristeva neste romance. Babeuf e a Conjuração dos Iguais (1795-1796) é um dos momentos mais sérios e trágicos da Revolução Francesa. A proclamação da *égalité des jouissances* do *babouvismo* provocaria a repressão feroz de Carnot e terminou no espectáculo macabro da forca. O *homo novus* saído da Revolução burguesa via assim cortada pela raiz a primeira tentativa política séria de implantação dum sistema verdadeiramente socialista. A Revolução sonhara com um mundo igualitário, mas de modo nenhum colectivista: "*Il faut racourcir les géants / Et rendre les petits plus grands, / Tout à la même hauteur / Voilà le vrai bonheur...*". O óptimo é inimigo do bom. A beleza de ideais utópicos pode conduzir à fealdade mais trágica. Daí a observação pertinente de Jean-Paul Sartre: os quarenta volumes de Lenine representam uma opressão para as massas. A racionalização excessiva do Poder corre riscos de conduzir à racionalização máxima do Saber e absolutização dos modelos, pelo que a estandardização acaba por impedir a liberdade. A racionalização programada em demasia geometriza

excessivamente os espíritos, tornando-os apáticos e indiferentes à própria marcha do progresso humano, fazendo homens acomodados à intolerância dos sistemas, em que a liberdade e a imaginação se esgotam. Por outro lado, a abadia de Thélème, criação onírica rabelaisiana, que justifica o liberalismo moral, pode levar a uma subjectividade e a um individualismo impeditivos do bem-estar comum. Ora, a nova filosofia combate a ideia de que o mundo começa a partir dum determinado período eleitoral e duma votação nas urnas como parecem pensar ou pelo menos como tentam fazer crer os políticos. Os políticos consideram que os povos que lideram são amnésicos. Antes deles, foi o dilúvio, o caos. O cosmos surgiu magicamente ao fim de alguns meses em virtude de uma dúzia e tal de decretos-lei. A manipulação das estatísticas fará o resto, num já velho processo de trucagem. A nova filosofia parece cruzar os braços face a esta força irracionalista do Poder, quer ele seja liberal ou socialista. É o que, se exceptuarmos Glucksmann, se poderia chamar uma filosofia de resignação, apoiada numa sensação de desencanto ou de pessimismo. O Poder é anterior ao Saber e manipula-o. Pelo que o pensamento filosófico só poderá exercitar-se por um retorno ao metafísico, reintegrando os mitos de origem, saltando para a ontologia como o fez Heidegger contra Hegel e Marx. A palavra será poder ou contra-poder? Todo o acto de poder é um acto de palavra e a liberdade uma concessão do Poder em troca duma aceitação que o não ponha em causa. Em **Ce que je crois** Maurice Clavel traça um itinerário de retorno à Fé. Destronado Marx, abortadas as grandes Revoluções políticas que recusaram inscrever o nome de Deus na bandeira das suas motivações, fracassadas as grandes promessas da realização do homem sem Deus ("o advento de Deus afinal não era a causa do não-advento do homem!"), um dos caminhos possíveis da nova filosofia será o retorno à velha filosofia da transcendência? Um poeta como Jean-Claude Renard não hesita em celebrar o mistério tremendo da Fé sem pruridos de inserção nos dogmas. Se Maio de 68 foi a revolução impossível, se o Maoísmo do Grande Timoneiro entrou num beco sem saída, se o Comunismo ruiu estrondosamente, será que a nova filosofia, constatando os fracassos das filosofias ateístas do Poder, se vai inclinar, de novo, para a espiritualidade, vendo nas religiões, apesar de tudo, um espaço maior de liberdade? Se a Filosofia caiu nos braços do seu amante infiel (o Poder), conseguirá agora libertar-se das mãos de ferro das religiões teocráticas que a consideraram durante vários séculos como tendo uma mera função ancilar? Século de manipulação ideológica por excelência, que desembocou nas monstruosidades intelectuais e morais dos Fascismos e dos Estalinismos, responsáveis por uma atmosfera concentracionária, onde era impossível o discurso da liberdade e a liberdade do discurso, as filosofias que os suportaram, são hoje ecos roufenhos e envergonhados no tribunal da História. Mas tal retorno

da nova filosofia enveredará pelo vago e desenxabido espiritualismo impotente, que sempre existiu através da História e permitiu a barbárie da Inquisição e as guerras religiosas? A política não poderá ser o espaço virgem de profissionais, sem ideias filosóficas, aplicados com frenesi a resolver os problemas mais imediatos do homem, programando-lhe estatisticamente a sua existência. A *nova filosofia* não se poderá demitir da sua função crítica por ter medo de fornecer avatares para novos Maquiaveis. O mal não está na Filosofia, está na Política. O obscurantismo não é saída para a Filosofia desmotivada do pensamento/acção, limitando-se a analisar ou psicanalisar o Poder, sem prescrever terapêuticas adequadas aos seus males de sempre e aos seus males de agora. O Gulag está suficientemente denunciado. A Literatura foi-lhe fatal. Mas a *nova filosofia* distraiu-se quando o converteu no seu único adversário. Erro de estimativa. Há outros mundos muito mais complexos habitados por homens e daí a falsidade da situação redutora Leste/Oeste. Urge denunciar outras opressões que não são filhas do Marxismo, mas consequência directa de absolutismos e de tiranias políticas de liberalismos desmedidos. A nova filosofia não poderá esquecer-se da sua vocação universalizante, para além das etiquetas inibidoras de países desenvolvidos e países subdesenvolvidos. E não poderá sequer perder de vista situações gritantes de injustiça social em países ditos democráticos. Na sua luta contra os dogmatismos, a *nova filosofia* bater-se-á para que o tipo de homem que ela preconiza não seja unidimensional, beneficiando, por um lado, das vantagens da tecnologia que o libertem de escravaturas antigas, mas que não façam do economismo e do tecnocracismo a única dimensão do homem em sociedade.

Les Samourais, termo que etimologicamente significa "servidores do imperador", explicita as formas que pode assumir tal serviço: "gente que sabe bater-se com um sabre, um leque ou um remo, com um pau, uma mão ou uma caneta". Aguerrida intelectualmente foi a geração que Kristeva fez saltar para as páginas do seu romance de amor e desencanto. Os 'samurais' da escrita fizeram da França do após-guerra o cadinho de experiências filosóficas, estéticas e políticas paradoxais. Raramente se encontrará na História das Ideias um período tão rico e contraditório como na segunda metade deste Século que caminha para o seu fim, com alguns esgares escatológicos, sem ver resolvido nenhum dos problemas essenciais da humanidade. Tudo o que se pode testemunhar nas personagens deste romance, único e genial na panorâmica do romance contemporâneo, é que todos estes 'samurais' não foram ou não quiseram ser "servidores do imperador", ou seja, se recusaram a incensar os poderes constituídos, com base no argumento maniqueísta de que o Estado coincide com o Mal, porque renega (ou sonega) o princípio da liberdade individual anterior ao próprio Estado. Os 'samurais' sustentam que o princípio do prazer não é algo que

se deva reclamar ao Estado. Deve-se reclamar que ele não impeça o seu erótico desenvolvimento. Esses 'samurais' destros na arte da guerra ideológica (pelas ideologias ou contra as ideologias) foram estoicamente até ao fim buscando um sentido para a vida, para a História, para o Poder. Eles quiseram sugerir pela vivência da escrita ou pela escrita da vivência um mundo libertário à medida da sua libido. E não foi uma luta inglória, porque confirmou que o Poder é um mal inevitável e que o pensamento é uma alavanca e um travão, que ora o excita, ora o refreia. Pelo que o desencanto kristeviano, que reflecte em espelho imagens comuns dos intelectuais do nosso tempo, mais que uma demissão, é uma garantia de que o diálogo, necessariamente conflituoso, entre o Saber e o Poder continuará, apesar de tudo. **Les Mandarins** (1954), de Simone de Beauvoir, expôs o drama dilacerante que tiveram de resolver os escritores franceses de esquerda depois de terminada a Guerra. Como deveriam continuar a exercer o seu 'mandarinato'? Deveriam abandonar a literatura a passar à acção? O romance de Simone de Beauvoir constrói-se sobre um duplo fracasso, no plano intelectual e no plano sentimental. Publicados dez anos depois da Libertação, **les Mandarins** anunciaram o fim do Existencialismo. **Les Samourais** fecha outro ciclo. As quatro grandes famílias críticas das vanguardas do Século XX — o Existencialismo (em que se destacou Claude-Edmond Magny), o Marxismo, a Psicanálise e o Estruturalismo — que perpassam neste romance ensaístico ou neste ensaio romanesco, artisticamente urdido, revelam a impotência e a inclemência do discurso do Saber face ao decurso histórico do Poder. Requiem pelas vanguardas estéticas, filosóficas e políticas deste Século?

Ferreira de Brito
Universidade do Porto