

O romance e a anotação

Luciene Azevedo

Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Tomando como premissa básica a observação de Reinaldo Laddaga de que “nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba las ideas de una literatura moderna”, este ensaio pretende partir do comentário sobre alguns relatos teóricos recentes que tematizam o fim da literatura. Mas ao invés de comprar o idealismo das retóricas que alardeiam o prognóstico apocalíptico, gostaria de apostar na hipótese de um deslizamento epistemológico capaz de reinventar contemporaneamente o estatuto do que considerávamos literatura até bem pouco tempo. Para testar minha hipótese, gostaria de analisar mais de perto dois não-romances específicos: o do escritor uruguaio Mário Levrero, *La novela luminosa*, e o do escritor norte-americano David Markson, *This is not a Novel*.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da narrativa – Anotação. Romance contemporâneo – Teoria e crítica. Mário Levrero – *La novela luminosa*. David Markson – *This is not a Novel*.

ABSTRACT: Taking as its basic premise the observation made by Reinaldo Laddaga that “nos encontramos en el trance de formación de un imagi-

nario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba las ideas de una literatura moderna”, this essay starts by taking into consideration the comments on some recent theoretical reports that analyze the end of literature. But instead of buying into the idealism of the rhetoric that advertises the apocalyptic prognosis, I would like to bet on the hypothesis of an epistemological dislocation, able to reinvent nowadays the status of what we until very recently considered literature. To put my hypotheses to test, I would like to examine more closely two particular non-novels, *La Novela Luminosa*, by the uruguayan author Mario Levrero, and *This is not a Novel*, by the North-American author David Markson.

KEYWORDS: Theory of Narrative – Notes. Contemporary Novel – Theory and Criticism. Mário Levrero – *La novela luminosa*. David Markson – *This is not a Novel*.

Não é raro nos depararmos hoje, aqui e ali, com prognósticos nada otimistas a respeito da Literatura. Em 2010, David Shields reacendeu a retórica mais alarmante e panfletária para decretar a morte do romance, tomado como sinônimo do que atualmente consideramos como “ficção”, afirmando que sua persistência não seria mais do que o resquício passadista de um formato anacrônico, que já não conseguiria traduzir a complexidade do século XXI. Na mesma clave apocalíptica, em um pequeno livrinho que teve boa acolhida entre os nostálgicos, Todorov constatou que a Literatura está em perigo e conclamava a todos nós a salvá-la. No caso de Todorov, o tom dominante da convocação identifica a herança maldita do entusiasmo com os métodos estruturalistas como responsável pela

excessiva instrumentalização da literatura pela teoria em todos os níveis de ensino e acusa alguns sintomas contemporâneos dessa tradição. O velho estruturalista arrependido é capaz de identificar como efeito colateral do formalismo sua contraface mais perversa: o niilismo solipsista, conjurado sob uma de suas variantes recentes, a autoficção (TODOROV, 2009, p. 43). Considerando a desconstrução uma tendência teórica nefasta, cria dileta do formalismo, Todorov acusa-a de erigir uma “concepção redutora da literatura” (2009, p. 41), responsável pela perda de sua importância social, condenando-a à marginalidade cultural. A degenerescência seria facilmente comprovada através da enorme quantidade de publicações cuja matéria principal consiste em seguir o autor descrevendo “detalhadamente suas menores emoções, suas mais insignificantes experiências sexuais, suas reminiscências mais fúteis”, chancelados sob o rótulo de literatura.

Mesmo em dicções menos raivosas, que parecem mais apropriadas a uma nostalgia *blasé*, como as de Beatriz Sarlo ao constatar um certo “cansancio contemporaneo de la ficción” (2007, p. 475), tem se tornado cada vez mais frequente encontrar declarações, muitas vezes meramente constatativas, de que não dá mais para a ficção ou para a literatura. É assim que em meio a um ensaio do crítico americano Lee Siegel, recentemente publicado na *Revista Serrote*, em que analisava a vinculação do escritor John Updike com a *New Yorker*, a fim de tematizar a revista como instância de legitimação importante na consolidação da carreira do autor quando este surgiu para o campo literário americano, bem como, mais recentemente, como instância responsável pelo ostracismo

do escritor, nos deparamos com o diagnóstico sobre um paciente já em estado terminal:

O romance se aproxima de modo perigoso da perda de sua função...com exceção de uns poucos escritores de ficção ambiciosos- e obsessivamente competitivos- e seus agentes e editores, ninguém busca num romance ou conto atual as inefáveis iluminações particulares e públicas que a ficção propiciava em outros tempos (SIEGEL, 2012, p. 77).

Será mesmo? É sempre bom desconfiar de sentenças muito peemptórias. Se é possível reunir indícios bem palpáveis de um gradual deslocamento da literatura em relação à posição central que ocupava culturalmente, talvez seja precipitado e anacrônico afirmar seu fim. Talvez fosse melhor pouparmos nossas energias para o investimento na aposta de que a “ficção como traço distintivo do gênero romanesco necessita ser redescoberta” (GALLAGHER, 2009, p. 630). Enfim, talvez seja possível pensar que a literatura está se reinventando, sendo reformulada.

O que gostaria de sugerir é que ao invés da lamúria ou constatação fatídica de que a Literatura nos abandonou, talvez seja possível pensar em uma expansão de suas premissas: literatura expandida¹.

¹ Uso aqui, numa apropriação bastante livre, a noção de literatura expandida tal como comentada recentemente por Cristiane Costa para referir-se à “literatura’ contaminada pela lógica interativa dos suportes tecnológicos (games, *samples*, internet vídeo) que “mistura palavra, vídeo, foto, som e animação, e explodindo em 3D nas telas com cenários e personagens em Realidade Aumentada” (2011). No entanto, minha suposição apropria-se apenas da ideia de que a literatura pode estar se expandindo na direção de outros valores, outras formas, como espero comentar melhor a seguir.

Se nos acostumamos a entender a literatura, como Costa Lima a definiu, “uma formação discursiva que tem por regra mínima o estatuto da ficcionalidade” (2006, p. 36), será possível chamar de literário o mero exercício narrativo de atividades ordinárias?

A estética da anotação

Se lemos o conjunto de aulas ministradas por Barthes em seu último curso no Collège de France, no final da década de 80, pouco antes de sua morte, deparamo-nos logo no início de um dos volumes de *A preparação do romance* com a interrogação sobre a possibilidade do romance no presente. A pergunta, considerada legítima e historicamente válida, não deixa de causar estranheza formulada no início de uma proposta de curso que pretendia empreender “uma interrogação sobre as condições (interiores) em que um escritor, hoje, pode pensar em empreender a preparação de um romance”.

Rejeitando o método estritamente teórico ou histórico, já que Barthes afirma não ter interesse em compilar, analisar ou interpretar teorias, formas ou técnicas romanescas, a atenção do crítico logo é dirigida para o processo de fabricação dos romances, para as etapas de planejamento da escrita, o desejo de escrever, as procrastinações, as indecisões e necessidades que cercam a decisão de escrever de qualquer romancista, incluídos aí os aspectos mais comezinhos a respeito da vida dos escritores.

A volta à vida do escritor em um texto que quer problematizar a fatura romanesca supõe uma intuição que parece ajustar-se como uma luva ao espaço biográfico contemporâneo: “a renovação da relação vida/obra, a posição da vida como obra, aparece, pouco a pouco, como o recuo como um verdadeiro deslocamento histórico dos

valores, dos preconceitos literários” (BARTHES, 2005, I, p. 171). Barthes mostra-se atento a certa transformação enfrentada pela Literatura e o conjunto de suas aulas aponta para uma tentativa de responder positivamente a pergunta: “Pode-se fazer Narrativa (Romance) com o Presente?” (2005, II, p. 36). E aqui me interessa analisar mais de perto um procedimento que, a meu ver, vem se tornando cada vez mais comum nas narrativas contemporâneas: a prática da anotação.

“Pode-se escrever o presente anotando-o” (2005, I, p. 37), comenta Barthes para salientar como é comum que os romances comecem com a prática ordinária da anotação em caderninhos ou em diários cujos textos podem servir como uma espécie de arquivo da preparação, dos métodos, das posturas adotadas por muitos autores para a elaboração de suas obras. Sem pretensão à ficção, as anotações prévias à confecção de um romance são “um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida- que é texto ao mesmo tempo” (I, p. 37) e como tal inscrevem-se em uma “interseção problemática” entre vida e obra, anunciando a obra como vontade (I, p. 37). As anotações, portanto, expõem os arcabouços da escritura como um processo de preparação do romance, em que o “estado de estúdio”, segundo a feliz expressão de Laddaga, deixa ver as precariedades, as fragilidades, o ordinário da rotina do próprio escritor-escrivão em sua pulsão por narrar, tornando possível assim ao leitor acompanhar “o artista entre suas máquinas, incorporado à rede de seus dispositivos” (LADDAGA, 2010, p. 12).

A prática da anotação guarda procedimentos próprios. Não impõe restrições à qualidade do que vai ser anotado, a qualquer conteúdo ou tema, legitimando o trivial, o mínimo desimportante, que valem mesmo pela potencialidade que guardam em sua pobreza aparente,

“menos por seus aspectos esplendorosos que por suas disposições” (LADDAGA, 2010, p. 61). O registro de qualquer insignificância é marcado pelo aleatório do incidente a anotar (já que qualquer coisa merece ser anotada) e do acaso (pois não é possível planejar o que se vai anotar). Como “ato mínimo” (BARTHES, 2005, II, p. 90), como opção de escrita, a anotação supõe apenas uma “totalidade temporária” (LADDAGA, 2010, p. 15), obra quebrada, incompleta, “simulação dela mesma”, encenando sua própria experimentação.

Sob muitos aspectos a prática da anotação distancia-se do romance. Não apenas porque inscreve-se sob o regime do verdadeiro (“Quando produzo anotações elas são todas ‘verdadeiras’: eu nunca minto [nunca invento] – [BARTHES, 2005, I p. 224]”), mas porque a pulsão pela anotação é impulso procrastinador para a escrita da própria obra. Mesmo quando as anotações versam sobre o desejo de escrever, sobre a preocupação com uma série de operações a serem realizadas, de providências a serem tomadas para escrever, “organização do tempo cotidiano, programação, terapia das dificuldades, dúvidas, panes” (BARTHES, 2005, II, p. 51), desviam o plano e fazem fracassar a preparação.

A prática da anotação sugere, portanto, que acompanhemos não apenas o sentido do que é ‘notável’ pelo escritor, mas também sua hesitação, a gratuidade das observações, o inexplicável das escolhas. É possível compartilhar da “paciência da fabricação”, dos passos de uma “organização metódica de uma vida de escrita” (BARTHES, 2005, II, p. 353), que se dá a ler como inteiramente dirigida para a constituição da obra.

Seria possível considerar o conjunto dessas anotações, o próprio dispositivo da anotação, como um romance? “Pode ser bem que o

Romance fique em – seja esgotado e realizado por – sua Preparação” (2005, I, p. 43), afirma Barthes.

Gostaria de aproveitar a sugestão de Barthes e arriscar, então, que é possível ler no contemporâneo obras que mantêm a designação de romance, mas exercitam-se em uma estética da anotação, fazendo vacilar não apenas o próprio gênero, mas também o entendimento do que é literário e de seus valores.

Markson: This is not a novelist

Começemos, então, pelo comentário sobre David Markson. Embora tenha começado a publicar na década de 60, apenas vinte anos depois é que o autor passa a receber certa atenção da crítica, principalmente depois do acolhimento encontrado em resenhas e declarações elogiosas feitas por David Foster Wallace.

De que trata, então, o pequeno romance de Markson que me interessa comentar aqui, intitulado *Isso não é um romance?* Simplicadamente poderíamos arriscar que é possível ler um mínimo fio metaficcional, que trata todo o tempo de desafiar a interrogação sobre a possibilidade de continuar contando histórias, escrevendo romances, em pleno século XXI. O texto é, na verdade, um razoável conjunto de pequenos aforismos, breves anotações de leitura ou recordações de uma história literária e artística muito particular, alimentada pela compulsão compilatória do Escritor, termo que aparece sempre em maiúsculas, funcionando à maneira de um personagem *ex-machina*, que entremeia comentários sobre sua própria atuação no romance. O estilo minimalista casa-se à perfeição com a estratégia intertextual que privilegia os espaços em branco do texto, valorizados pela própria mancha gráfica do impresso, solicitando ao

leitor a costura das rupturas, muitas vezes bruscas entre uma anotação e outra, que fazem referência não apenas à literatura, mas à história da arte, à filosofia e a muitos escritores e artistas. Minimalismo, intertextualidade, rupturas de construção de sentido, alusões literárias, artísticas e filosóficas, todas essas características parecem inscrever Markson na tradição literária da modernidade². Mantendo-se fiel à poética da negatividade, seus romances põem em xeque a própria forma do romance: “Eu estava cansado desses conflitos entre personagens, situações domésticas, amantes, homens procurando Deus” (MARKSON, 1996).

Mesmo reconhecendo que o livro de Markson parece o mais apropriado exemplo de formas narrativas que se comprazem com a metalinguagem e o entredito, opondo-se diametralmente às narrativas simples e legíveis, tal como Barthes caracterizava a nova estética das narrativas do presente, associadas à anotação, acredito que há algo no método de composição de Markson que inscreve seu livro em um lugar de transição entre dois modelos: o da Literatura da cultura literária do século XX e o de uma literatura depois da Literatura.

O indício que mais convoca a atenção do leitor para compreender o livro como inscrito nessa interseção é a insistência à intromissão do personagem escritor, autoficcionalizando o próprio Markson, pois além das referências a doenças que o acometeram (como o câncer de pulmão e de próstata), há comentários que apontam não apenas para a deterioração física do próprio romancista, mas para

² O termo modernidade é compreendido aqui de forma ampla como o período que concebeu os “objetos de arte como artefatos complexos sob uma perspectiva ideológica, semântica e formal”, para evocar a reflexão de Beatriz Sarlo em “A literatura na esfera pública” (2002, p. 39).

sua atuação no texto como um ator de escrita (BARTHES, 2005, II, p. 170): “Pelo amor de Deus, o escritor está escrevendo” (2001, p. 13). Outras pequenas indicações muito pessoais justificam a autoficção (já que é possível conhecermos qual a melhor posição de trabalho para o autor (“sentado”) e de termos acesso a pequenas confissões como a revelação de que costuma falar, às vezes, consigo mesmo para se certificar de que existe) ou ainda pequenas idiossincrasias de sua produção: “o escritor está tentando fazer o melhor dessa vez... tentando não repetir coisas já incluídas em suas obras anteriores” (1996, p. 34). De tal maneira que nunca é totalmente possível decidir se a dicção que emerge dessas anotações trata de uma “*mise en scène* de personagem” ou de uma “esforçada sinceridade” (GIORDANO, 2006, p. 127).

Embora não seja possível escamotear que a leitura de *Isto não é um romance* insiste em um mínimo núcleo narrativo, calcado sobre a ideia do fim (da literatura, do romance e do próprio romancista), não apenas pela recorrência insistente em enumerar as *causa mortis* de autores e artistas (Nietzsche e sua morte por sífilis, o ataque cardíaco que matou Paul Bowles, a tentativa mal sucedida de suicídio por ingestão de arsênico de Gauguin, entre centenas de outras), mas também pelas inúmeras citações, alusões e referências a obras, personagens e episódios trágicos, há certa leveza imposta pela impressão do acaso e de incidente que governa o fluxo das sentenças.

Trechos de poemas, excertos de ópera e de peças teatrais, menção a episódios da vida de escritores, cantores, poetas, filósofos, cientistas, às cidades em que nasceram, paisagens e expressões que cunharam e tornaram famosas em suas obras, anedotas e fofocas sobre suas vidas privadas (como a prisão de Auden por urinar em

público ou a de Franz Hals por bater na mulher), pequenas maledicências, que tornam tão divertida a vida literária, (“um hiena que escreve poesia em túmulos. Nietzsche disse de Dante”), grandes erros de avaliação crítica (“Curiosamente tolo, furiosamente lugar-comum e frequentemente sem sentido. Alfred Kazin disse de Faulkner em geral”). Tudo ganha valor pela anotação: os autores valem por personagens e seus pequenos fragmentos de vida funcionam como um enredo.

A estética da anotação está caracterizada pela indissociabilidade e indiscernibilidade entre leitura e escrita, entre preparação para escrever e a obra mesma. É esse amálgama que torna imprecisa a caracterização da obra como ficção: “minha própria obra, em certo sentido, se parece cada vez menos com ficção. Meus últimos livros são metade-não-ficção-metade-ficcional” (MARKSON, 1996).

Arrisco dizer que esse efeito de leitura tem a ver com a opção por apresentar a preparação do romance como sendo o próprio romance, efeito que é garantido pela estética da anotação que se dá como terminada, mas se mostra em processo, como espaço-andaime, forçando os limites da Literatura, exigindo-lhe a saída da ficção.

Levrero e *La novela luminosa*

O diário é um gênero fácil, exceto se fizemos dele, posteriormente, uma obra complicada.

Roland Barthes

Se a sintaxe quebrada, os silêncios que constroem sentido, a narrativa sub-reptícia que se arma por trás do fluxo de anotações da

produção de Markson ainda apelam ao artifício, ao privilégio do trabalho com a linguagem sobre a ordinariade do escrito, o que falar de Mario Levrero e sua **Novela Luminosa**?

Assim como Markson, o escritor uruguaio vem chamando a atenção de um público mais amplo com a repercussão alcançada pela publicação póstuma de seu último romance. Em princípio, não há indicação de que possa existir qualquer controvérsia: trata-se de um romance. O próprio título o ratifica. Mas comecemos com a declaração do próprio Levrero sobre o plano de escrita: “O romance tratará de um autor que quando conta com todas as condições necessárias para se concentrar na Grande Obra não pode escrever. Então haverá um prólogo de 300 ou 400 páginas, no qual se desculpará por ter produzido um romancinho de apenas 100 páginas” (2007, p. 99).

O prólogo a que se refere o autor é, na verdade, um diário, autônomo diário da bolsa, já que em 2000, Levrero ganha um financiamento da Fundação Guggenheim para escrever *La novela luminosa*. Nas mais de quatrocentas páginas que antecedem o próprio romance acompanhamos a narração de sonhos que são comentados pelo protagonista, de seus relacionamentos e amizades, expectativas e medos em relação à vida e à morte, enfim, acompanhamos a descrição de uma intimidade quase sem intimidade, a rotina precária, mínima, reiterativa das mesmas atividades diárias, narradas em repetição quase obsessiva (Aulas de yoga, preparação de aulas de oficinas literárias, o desconforto causado pelo calor abrasivo, as intermináveis horas de dedicação ao computador).

Lendo as narrativas de Markson e Levrero, logo nos damos conta de que o escritor personagem presente nas narrativas do autor americano mantém muitas semelhanças com seu colega uruguaio:

ambos vivem pobremente, mantêm relações distantes ou problemáticas (apenas discretamente aludidas) com os filhos, referem-se a mulheres que tiveram grande importância afetiva em suas vidas, queixam-se da morte, cada vez mais frequente, de amigos e, com isso, vão se declarando cada vez mais sozinhos. Aqui, também, tal como em Markson, é possível aproximar o relato do protagonista ao próprio autor: a autoficcionalização da vida do próprio Levrero parece aqui uma operação incontornável não apenas porque afinal de contas o romance começa com um diário, mas porque também o extenso prólogo performa a procrastinação de escrita do próprio romance, narrando-nos exaustivamente a preparação dessa escrita, a necessidade de experimentar um ócio absoluto que proporcione as condições ideais para o trabalho (que, claro, nunca se realizam por completo), de livrar-se das pequenas urgências cotidianas, intenções declaradas de uma efetiva disposição para escrever (da qual o extenso relato da procrastinação é uma prova cabal) que, no entanto, fracassa. E por que fracassa? O romance luminoso, que encontramos quase na verdade como um epílogo ao diário ao final do grosso volume, já estava escrito há mais de quinze anos e só é retomado pelo autor quando resolve submeter o projeto de sua continuidade à Fundação Guggenheim. O que lemos, portanto, é uma escusa e uma explicação pelo fracasso, pois o romance é publicado praticamente sem alterações, tal como havia sido escrito há mais de quinze anos, pelo menos se confiamos na ‘sinceridade’ da voz que narra. O que o autor entrega como produto de trabalho ao longo de um ano é um desvio da proposta inicial, esse desvio é o diário da bolsa, a história da procrastinação da escrita, da irresolução do projeto, da falha pela es-

crita do romance, que, no entanto, apresenta o diário não como mero suplemento, mas como parte constituinte fundamental ao romance.

Esse jogo que parece desdenhar da ficção para favorecer o relato diário sobre o abandono da escrita literária é alimentado pela autoficção, seja porque favorece a narração do que parece a ‘vida real’ do autor, seja pela circunstanciação minuciosa sobre a preparação do processo da escrita do romance.

Na resenha que escreveu sobre o livro, Elvio Gandolfo, citando o depoimento de um amigo pessoal do escritor, assinala a coincidência do relato com a rotina do próprio Levrero, apontando na narrativa um “abandono das sucessivas camadas de ficção”. No entanto, afirma também, quase com aturdimento, que o livro “não é uma autobiografia, nem tampouco apenas um diário” (2005).

Leitores expertos que somos, formados em uma cultura literária sofisticada³, custa-nos assumir a postura ingênua que dá integralmente ouvidos à voz do narrador: “não posso dizer nada aqui que não seja estritamente real” (LEVRERO, 2010, p. 462), pois sabemos muito bem que o romance é um gênero amorfo, que facilmente pode fagocitar, performar qualquer outro gênero textual, escrevendo-se na forma de diários, cartas, informes científicos. Já lemos essa história repetida à exaustão. Mas o fato é que a leitura do livro de Levrero impõe uma estranheza ao leitor que insista em empregar sua *expertise* para lê-lo. Para recorrer novamente à expressão utilizada por Laddaga ao comentar inúmeras formas artísticas contemporâneas, ficamos à deriva, mergulhados em uma “indeterminação informati-

³ E aqui volto a me referir àqueles leitores formados no regime moderno das artes, treinados na complexidade dos objetos artísticos de nossa modernidade (SARLO, 2002, p. 39).

va”, pois não sabemos exatamente que *frames* de leitura podemos ativar, já que as posturas de leitura adotadas com sucesso diante das formas estabilizadas do gênero não parecem suficientes. Tampouco parece haver qualquer fio de Ariadne capaz de conduzir o leitor a um *insight* de leitura, já que tudo está inscrito sob a nota da desimportância, da ordinariedade, da repetição, da trivialidade, sendo impossível a identificação de um padrão de recorrência que possa sugerir uma função estética, pelo menos não nos moldes dos “jogos das formas recorrentes na história da arte... de linhagem europeia” (LADDAGA, 2006, p. 95) que a cultura literária nos legou.

Ao longo do romance a anotação dessa percepção torna-se cada vez mais presente: o desconforto em investir na descrição de personagens (“A descrição de personagens nunca foi meu forte”, [2010, p. 548]) ou na “obrigação de continuidade” (p. 27) de um enredo, tal como já notávamos em Markson, ou ainda a consideração de que se arrisca a um solução antiestética (p. 38), a uma operação “quase oposta à literatura” (2009, p. 20), apontam para a fragilidade das fronteiras de classificação do gênero: “um romance, atualmente, pode ser qualquer coisa que se coloque entre a capa e a contracapa” (2010, p. 26).

Não deixa de chamar a atenção que ainda assim o livro imprima já em seu título uma preferência pelo romance quando o que parece vigorar no regime de laboratório que prevalece na escrita é uma prática da anotação que cria um paradoxo não apenas com relação à proposta de escrever um romance, mas principalmente porque é o processo de elaboração dessa obra em maquete que é entregue como sendo o próprio romance. Tudo o que temos já é outra coisa que ainda conserva o nome de romance mas que parece expandi-lo, alargar sua con-

cepção, afrontar suas fronteiras: “Estou apenas anotando coisas, mas não sei para quê, mas sei que devo fazer isso...só anotar, anotar” (LEVRERO, 2010, p. 52). Assim a ordinariedade da anotação (“Não estou escrevendo nada que valha a pena” [2010, p. 42]) acolhe o incidental e o acaso, menospreza a forma (“não presto atenção alguma à forma” [2010, p. 44]) e a imaginação disciplinada, privilegia o “vivencial mais que o argumental” (2010, p. 72), característica que, tais como as entendo performadas no texto de Levrero, contestam as categorias de valor da prosa moderna. Pelo menos em seus exemplares mais prototípicos que inspiram cansaço ao próprio Levrero, como leitor. É o caso da leitura de *O sobrinho de Wittgenstein* de Thomas Bernhard (2010, p. 131) ou do próprio Flaubert: “Os autores que criam laboriosamente seus romances de 400 páginas não me interessam...Só transmitem uma informação vazia, triste, deprimente. E mentirosa, sob o disfarce de naturalismo. Como o famoso Flaubert. Bah!” (2010, p. 131).

É difícil apostar em uma total ausência de artifício, pois é claro que há elaboração (a clareza com que o próprio Levrero expõe o plano de escrita do romance é indício disso), releitura, reescrita e correção (a menção a essas operações é frequente no próprio diário, [p. 48; p. 72]), uma arquitetura de composição sendo tramada. No entanto, sua ferramenta principal de construção não parece ser a dissimulação. Mas talvez a denegação (“quero que o diário seja um diário e não um romance” [2010, p. 26]) leve o leitor a desconfiar da simplicidade e da sinceridade das anotações do diário:

O que vou dizer em seguida deve ser considerado ao pé da letra; não é algo simbólico, não é uma maneira de dizer, não é uma tentativa de poetizar. É um fato, e quem duvidar, saia

daqui por favor, não continue sujando meu texto com seu olhar desconfiado- e não tente, nunca, ler outro livro meu (LEVRERO, 2010, p. 463).

Acompanhando as entradas do diário é possível conhecer um pouco dos gostos de leitura de Levrero. A primeira leitura mencionada é o diário de Rosa Chacel, escritora espanhola, apontado como inspiração à escrita do diário que lemos. Embora com a ressalva de que a personalidade da autora é, por muitos motivos, distinta da sua, não deixa de notar as coincidências com “Tía Rosa”, como passa a tratar a protagonista do diário que lê, fazendo a escolha por uma dicção de escrita, construída, elaborada, assumida a partir da experiência de leitura desse diário, pois é em meio aos comentários de suas impressões sobre a vida de “Tia Rosa” que diz se aborrecer com muitas passagens que considera fingidamente fabuladas, que disputam espaço com o que chama de “reflexões filosóficas” o que, para Levrero, torna o livro decepcionante, já que o que o interessa abertamente são as passagens autobiográficas: “Eu gostaria muito mais de um romance linear, autobiográfico cem por cento e com isso não quero dizer historicamente verdadeiro, mas simplesmente D. Rosa falando” (2010, p. 110).

Se chancelamos a sinceridade (lembremo-nos: uma das características apontadas por Barthes como constituinte de uma nova estética), como manter *La novela luminosa* no escaninho da arte literária? Gostaria de sugerir, então, que textos como os de Markson e Levrero alargam os limites da concepção moderna de ficção, cujas fronteiras em relação à realidade vêm mesmo sendo reinventados contemporaneamente, e que a estética da anotação é uma estratégia

de composição que supõe a continuidade e a reinvenção da forma do romance e da literatura.

Para tanto, arrisco afirmar ainda que uma espécie de operação de contrabando de narrativas autobiográficas para dentro da Literatura tem feito vacilar nossa avaliação dos produtos que se apresentam como literários contemporaneamente.

Se em Markson a estética da anotação aparece de forma mais crua, já que os romances parecem simular caderninhos que compilam uma vida de leitura e uma vida de escritor, em Levrero a prática da anotação é performance que sustenta a confecção do diário que se dá a ler como romance. Temos, portanto, o que estou chamando de uma tática de contrabando de uma forma não-literária para dentro de uma forma ficcional, por isso Levrero fala em “literatura fraudulenta” (2010, p. 284), já que quanto mais a escrita parece expor os momentos de preparação do romance, mais controversa torna-se a identificação do que leio como um romance. Por isso a imagem de uma literatura fraudulenta ou de contrabando parece adequada para caracterizar um texto que entrega uma coisa por outra, que deixa a sensação de inadimplência por não obedecer exatamente nem aos *frames* do diário, nem aos do romance. Fraudulenta também porque não promete nenhuma novidade, percorrendo um material literário já trilhado (como observou Laddaga), que traz “sempre o mesmo” (LEVRERO, 2010, p. 105), insofrito, como o próprio Levrero o qualifica e que ironicamente identifica como exemplar típico da “nova época do aborrecimento como corrente literária” (2010, p. 35).

A prática da anotação parece, portanto, confrontar o romance precisamente porque resiste a converter a “cena do mundo em cena

ficcional” (COSTA LIMA, 2006, p. 339), ou como diz Levrero: “não consigo transformar os fatos reais em ‘literatura’” (2010, p. 455).

O abandono da Literatura é consequência da opção pela forma autobiográfica, pelo diário, que impõe um confronto com o literário: “estou lutando com todas as forças contra a literatura e contra o bom gosto” (2010, p. 508), propondo-lhe uma substituição torpe, como os exercícios caligráficos de *El discurso vacío*, outro livro de Levrero, são chamados pelo autor. A anotação de si, do processo de preparação do romance, impõe uma perda à literatura, que mesmo tendo “alguma coisa de prostituta honesta e piedosa” (2010, p. 504), acolhendo mesmo as formas biográficas sob o funcionamento de sua lógica, não resiste ao descarte das “camadas de ficção” (GANDOLFO, 2005), da linguagem críptica, dos silêncios intertextuais. E se ainda é possível falarmos em nome da literatura, é porque talvez ela esteja sendo expandida, forçada em seus limites, pela estética da anotação, pela irrupção de formas autoficcionais, que, tal como Barthes preconizava, apelam a uma simplicidade, que, embora seja difícil de caracterizar, é marcada pelo gesto de recolha de trivialidades do cotidiano, do autor, do personagem, pela ordinariedade das vidas de escritores (não raramente autorretratados de maneira muito derrisória), pela incorporação do acaso, sugerindo uma coleção de histórias sempre incompletas que se dão a conhecer em seu estágio de montagem, em seu “estado de estúdio” (LADDAGA, 2010, p. 10).

Referências

BARTHES, R. *A preparação do romance. Da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I.

BARTHES, R. *A preparação do romance. A obra como vontade*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. II.

COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Mario Levrero y los pájaros. *Revista UDP. Pensamiento y Cultura*, ano 3, n. 5, julio 2007.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

GANDOLFO, Elvio. El último libro de Mario Levrero. Descripción de un combate. *El País Cultural*, n. 828, 16 sept. 2005. Disponível em: <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=138&pdf=si>>.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

LADDAGA, R. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LADDAGA, R. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LAURENCE, Alexander. David Markson interview. In: THE PORTABLE Infinite: Indie Music and Art. 1996. Disponível em: <<http://portable-infinite.blogspot.com.br/2010/07/david-markson-interview.html>>.

- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Barcelona: Del Bolsillo, 2009.
- MARKSON, David. *This is not a Novel*. [s.l.]: Cbeditions, 2001.
- MARKSON, David. *The Reader's Block*. [s.l.]: Dalkey Archive, 1996.
- SARLO, Beatriz; SAÍTTA, Sylvia (Org.). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.
- SHIELDS, David. *Reality Hunger. A Manifesto*. New York: Alfred A Knopf, 2010.
- SIEGEL, Lee. John Updike ou a desimportância de ser sério. *Revista Serrote*, n. 10, p. 73-81, mar. 2012.
- TODOROV, *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. São Paulo: Difel, 2009.

Recebido em 5 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013