

Da exterioridade à interioridade: a evolução da posição do narrador na arte de ficção /

De l'extériorité à l'intériorité: l'évolution de la position de narrateur dans la fiction

*Robson José Feitosa de Oliveira**

Professor da Casa de Cultura Francesa da Universidade Federal do Ceará, tradutor-intérprete. Graduado em Letras Português e Francês. Mestre em Psicologia Social pela UFC e Doutor em Psicologia Social pela UERJ. Seus estudos têm como esteio a transdisciplinaridade, quer seja com relação ao ensino de línguas, à reflexão sobre a Educação em sentido lato, à psicologia social, à antropologia, a literatura e aos fenômenos contemporâneos de massa

 <https://orcid.org/0000-0003-2289-648>

Recebido em 20 out. 2025. **Aprovado** em: 26 out. 2025.

Como citar este artigo:

OLIVEIRA, Robson José Feitosa. De l'extériorité à l'intériorité: l'évolution de la position de narrateur dans la fiction. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 4, e6743, dez. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.17970086.

RESUMO

Este artigo tem por objetivo desenvolver uma reflexão teórica relacionada à evolução da arte de narrar à posição do narrador na arte ficcional. Trata-se mais especificamente de refletir sobre como evoluiu, notadamente na sociedade moderna, a relação dialética entre interioridade e exterioridade na arte de narrar. Esta reflexão teórica se funda num diálogo entre a obra *Teoria do Romance* de Lukacs e o ensaio de Theodor Adorno intitulado justamente *A posição do narrador no romance contemporâneo* (1954), no qual o autor reflete sobre os desafios e a evolução na arte narrativa no século XX em relação ao século XIX. O que enseja essa discussão teórica é a experiência de um professor que vivencia o estranhamento que provoca nos estudantes de literatura em língua francesa a grande diferença da posição que ocupa o narrador no romance do século XIX e o do século XXI. Partindo de uma discussão teórico-crítica, o objetivo deste artigo é refletir sobre como se desenvolve a relação entre interioridade e exterioridade, ou subjetividade e objetividade, dois séculos após o amadurecimento do romance moderno na França, que evolui de uma posição do narrador representando a tensão entre exterioridade e interioridade, como primazia da primeira, no sentido de uma primazia da interioridade, notável contemporaneamente pela grande produção autoficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria crítica; Crítica literária; Estética; Modernidade; Autoficção.

RÉSUMÉ

*Le but de cet article est réfléchir sur l'évolution de l'art du récit et la position du narrateur dans l'art de la fiction. Il s'agit notamment de réfléchir sur l'évolution, surtout dans la société moderne, de la relation dialectique entre intériorité et extériorité dans la fiction narrative. Le point de départ de cette réflexion théorique est un dialogue entre l'oeuvre *Théorie du Roman* de Lukács et l'essai de Theodor Adorno intitulé *La position du narrateur dans le roman contemporain* (1954), dans lequel cet auteur réfléchit sur les enjeux et l'évolution du roman au XXème siècle par rapport au XIXème siècle.*

*



olivazanetti@yahoo.com.br

Cette discussion théorique est le fruit de l'expérience d'un professeur qui vit dans la salle de classe le sentiment d'étrangeté éprouvé par les étudiants de littérature en langue française en face de l'énorme différence entre de la position qu'occupe le narrateur dans le roman du XIX^e et celui du XXI^e siècle. Sur la base d'une analyse théorico-critique, le but de cet article est plus précisément de réfléchir sur la manière dont se développe la relation entre intériorité et extériorité, ou subjectivité et objectivité, la première l'emportant sur la deuxième, comme l'exemplifie le foisonnement de roman dit d'autofiction aujourd'hui.

MOTS-CLÉS: *Théorie critique ; Critique littéraire ; Esthétique ; Modernité ; Autofiction.*

1 Introdução

*Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa
deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono.
Adorno*

Há vários estudos que retraçam a evolução das metodologias de abordagem do texto literário no ensino de Francês Língua Estrangeira. Nas várias metodologias ou abordagens, o pêndulo vai de uma sacralização da obra literária a uma mera instrumentalização da obra para fins linguísticos (Cicurel, 1991; 2010; Cuq et Gruca, 2008). Parece difícil encarar a autonomia do texto literário em língua francesa perante a premência de se dar relevo aos aspectos linguísticos que o texto nos ensina. Embora tenhamos evoluído para uma metodologia mais comunicativa-acional nos últimos tempos, ainda não superamos o ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras como algo instrumental no sentido de ver a língua como um instrumento, quase que neutro, a ser usado por quem aprende em um determinado contexto em função de seu objetivo ao aprender a língua. A literatura no ensino de Francês Língua Estrangeira, quando tratada na sua autonomia, portanto, quando não abordada como trechos a serem explorados com fins outros que não o próprio texto literário, abre um horizonte de possibilidades expressivas que vão além dos limites linguísticos perante os quais os estudantes se veem. Discutir o texto literário na sua inteireza expressiva, em língua estrangeira, já é um processo em si acional.

Essa afirmação se baseia na experiência de sala de aula com disciplina de Literatura em língua francesa em que o texto literário aviva discussões que vão muito além das correções linguísticas, como por exemplo discussões sobre a forma estética do romance.

Este artigo sustenta uma tensão com a sala de aula, suas reflexões nasceram lá, mas importa sublinhar seu caráter eminentemente teórico. Não se trata de uma análise de caso, ou de uma reflexão sobre a abordagem da literatura em sala de aula. No entanto, foram as inquietações trazidas no decorrer das aulas, foram as estranhezas e incompreensões que expressaram os

estudantes perante obras tão díspares, do ponto de vista da posição do narrador, quanto por exemplo *Le père Goriot* de Balzac e *Extérieur Monde* de Olivier Rolin, que ensejaram as reflexões teóricas aqui expostas.

Este artigo se insere numa linhagem que encara o texto literário como universo próprio onde o leitor, seja em língua materna ou estrangeira, adentra para refugiar-se numa floresta encantada da ficção. Refugiar-se não deve ser encarado como fuga alienada da realidade. Ao contrário, essa ficção é uma transcendência à realidade, como toda arte, mas que tensiona dialeticamente com a imanência. A poesia, a arte sempre prometera essa vida mais rica do que a mera realidade.

Os situacionistas¹, por exemplo, romperam com dadaístas e surrealistas porque estes queriam cultivar a arte como sublevação estética, e os situacionistas queriam o fim da arte por meio da sua realização na vida cotidiana. Essa floresta encantada tensiona com a imanência cotidiana no sentido de ser outra realidade, uma ficcional, que não deixa de incitar à reflexão. E as pessoas que aprendem uma língua estrangeira e tem o prazer de ler um texto literário no seu original tem o direito de acessar essa floresta, essa outra realidade ficcional na sua inteireza, sem as interrupções e mediações da exploração tradutória ou linguística. A menos, evidentemente, que a compreensão se veja impedida.

Portanto, a questão fundamental que se coloca é a de saber até que ponto as pessoas que aprendem FLE podem explorar o texto literário na amplitude de universos que ele inspira para muito além das questões linguísticas: questões culturais, morais, éticas, filosóficas, sociológicas, formais etc. No caso deste artigo, como já explicitado acima, foram questões relacionadas à própria forma literária e sua evolução, suscitadas em sala de aula, que incitaram as reflexões aqui desenvolvidas. A experiência de leitura de obras em ateliês de leitura literária e na disciplina de literatura francesa do século XIX se chocavam com a experiência de leitura de obras dentro do projeto Goncourt Brasil², por exemplo. Embora se tratasse de romance nos dois casos, os dois séculos que separam as obras significam muita diferença em termos estéticos, formais, em termos de narrativa. E foram essas imensas diferenças que causaram estranhamento e incitaram as discussões. Os elementos de análise eram o pêndulo interioridade – exterioridade do ponto de vista do narrador. Ou seja, era possível fazer discussões sobre forma literária ou teoria literária em

¹ Movimento vanguardista que existiu na França entre os anos 1950 e 1970 e cuja figura principal era Guy Debord.

² Chamado de Choix Goncourt Brésil, é um projeto da Embaixada da França no Brasil, afiliado ao prestigiado prêmio literário francês, que tem por objetivo favorecer a descoberta de novos autores francófonos. Fonte: <https://www.academiegoncourt.com/choix-goncourt-du-bresil>

língua estrangeira, partindo do próprio texto em análise.

Nas duas experiências, a língua só importa enquanto linguagem literária. Estávamos diante dos textos literários em si. Mas em formas ficcionais bem diferentes: numa experiência é a narrativa ou a poesia do século XIX, em que a exterioridade, a objetividade, desempenha um papel de muita importância na relação com a subjetividade que se exprime literariamente. Na outra, é a interioridade, a subjetividade, que desempenha um papel de importância na relação com a objetividade ou exterioridade. Poderíamos citar como exemplo mais comum a forma chamada de *autoficção* – que parece dominar nas narrativas contemporâneas. (Kornbluh, 2025).

As obras ditas de autoficção tem uma pretensão sempre muito elevada por representarem uma pretensa novidade estética, uma espécie de radicalização das experiência de escrita interior do século XX que subverteram as formas de narrar do século XIX. Por serem de certa forma herdeiras de uma tradição vanguardista que subverteu a linguagem literária numa viragem da exterioridade para a interioridade. E é essa relação entre interioridade e exterioridade que abordarei sobre o fundamento do texto de Adorno *A posição do narrador no romance contemporâneo*, mas também da obra *Teoria do Romance* de Lukacs, que muitas vezes tentam apressadamente julgar *dépassée*.

Pode parecer um nível de exigência exacerbado no caso deste artigo, mas a exigência se funda no próprio marco teórico que pontua uma relação fundamental entre formas estéticas e formas sociais. No caso da estética de Theodor Adorno, essa relação dialética é tão fundamental para a compreensão do fenômeno artístico moderno quanto de difícil apreensão. Mas sua complexidade ajuda a pensar o fenômeno da modernidade como poucos, no que a modernidade traz de transtornos da vida social e subjetiva. Mas também a estética adorniana é fértil no que expressa de tensionamento dialético entre estética e forma social, ou seja, um tensionamento dialético entre a nova forma de estar no mundo inaugurada pela modernidade em sua dinâmica permanente e as mudanças no terreno artístico.

A complexidade do pensamento adorniano se espraia para vários campos do saber, e é com essa profundidade que ele ajuda a pensar o fenômeno literário dentro da especificidade moderna, dentro de uma sociedade que contém em seu seio uma racionalidade, mas também uma irracionalidade – materializada traumáticamente no extermínio cientificamente produzido dos judeus na segunda guerra, mas também pela ciência aplicada à guerra – uma forma de racionalidade destrutiva que não se pergunta sobre os fins, sempre considerados como autoevidentes, sempre tendendo a uma evolução, a um progresso que, como diz Baudelaire, pode

se confundir com a ruína universal (1867, p. 96).

Especificamente, meu objetivo é, a partir desse breve, porém, denso artigo de Adorno, no qual ele reflete sobre os desafios e a evolução na arte narrativa no século XX em relação ao século XIX, refletir em que medida a arte de narrar evoluiu dois séculos depois da explosão do romance moderno na França e mais de meio século depois do artigo de Adorno. Para dizê-lo de outro modo, este artigo se funda na reflexão teórica sobre a dialética entre exterioridade e interioridade na narrativa nos termos adornianos.

Será que neste início de século XXI, depois de termos passados pelas várias explosões formais das vanguardas artísticas, os aspectos apontados por Adorno enquanto desafios para o romance ou a ficção que, enquanto gênero, sempre tende a implodir as amarras de sua própria forma ainda se mantêm atuais? A autoficção contemporânea apontaria algo ou traria alguma tensão que pudesse a impulsionar para além de si mesma?

2 O romance como gênero moderno e sua evolução entre exterioridade e interioridade

A arte de narrar parece ser coetânea à própria existência humana em sociedade. Mas essa arte parece manter uma relação estrita com a forma social, ou seja, nem sempre se narra ou narrou da mesma forma. É para essa historicidade das formas estéticas que chama a atenção Lukács. Ou seja, ele se preocupa em estabelecer uma relação dialética, de tensão, portanto, entre as formas literárias, os gêneros, e a experiência histórica concretamente vivida pelos seres humanos. Ou seja, em Lukács, gêneros e formas literárias não são nunca suprahistóricos, transhistóricos, formas que atravessariam o tempo guardando sua essência intocada.

A Odisseia ou *As Mil e uma noites* não têm a mesma forma narrativa de *A Educação sentimental* de Flaubert ou *O vermelho e o negro* de Stendhal. Embora sejam todas narrativas. A questão distintiva fundamental não está no verso ou na prosa. O que distingue essas formas literárias é o mundo em que surgem e dentro qual elas têm validade.

O romance, por exemplo, é tipicamente moderno, é o gênero tipicamente burguês como defende Lukács, por colocar em ação personagens que não agem dentro de uma totalidade da qual têm consciência e respeitam. Eles têm uma individualidade tipicamente moderna. O personagem do romance é o típico sujeito burguês que precisa construir-se sozinho com base no dinheiro, seu único estribo na terra. Ele não conta com tradição, nascimento, privilégio social, comunidade alguma, nada de que possa vir a lançar mão. Ele é o personagem que age numa

totalidade rachada, como diz Georg Lukács (1916-2012) em sua *Teoria do Romance*. O romance, para o autor, é um gênero estritamente moderno, o gênero literário, portanto, de um mundo em que há a perda da totalidade, em que há um esfacelamento da existência, uma vez que a vida social moderna se desenvolve num processo de perda do *locus* transcendental comum, que era o solo comum, que dava liga à comunidade. Na *Odisséia* e nas *Mil e uma noites*, há comunidade, com todas as opressões que isso significa objetivamente. No romance, não. Os indivíduos são livres de quaisquer laços para poderem concorrer livremente em sociedade, para se erigirem como sujeitos de uma sociedade fundada no dinheiro, mas não o dinheiro na forma que existiu há tempos, o dinheiro que se multiplica. E essa perda do *locus* transcendental comum, coloca como questão essencial ao herói moderno a confiança, que seria o “verdadeiro problema da tragédia moderna” (Lukács, p. 43). O herói do drama moderno – o romance – não pode compreender que sob o mesmo manto não resida a mesma essencialidade partilhada. A alma do novo herói, como chama Lukács, não pode deixar de acreditar que a multidão humana da vida a seu redor é somente, como ele diz, uma “tumultuada festa carnavalesca”, mas que quando a essência partilhada intervier as máscaras haverão de cair, e os “irmãos desconhecidos hão de se abraçar”.

A alma do herói dramático moderno precisa acreditar nisso, que existe um sentido comum partilhado, um sentido que cimenta a existência. Não podendo encontrar esse sentido imanente na vida social, portanto, não tendo como encontrar-se numa comunidade, o drama do herói romanesco, sua busca por juntar os cacos da existência para erigir-se na sociedade se dá na solidão e ele se vê sozinho perante seu destino. Daí vem a decepção profunda: a solidão é o “tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (Idem, p. 43).

O herói da narrativa moderna se vê imerso numa segunda natureza, com leis implacáveis das quais precisa desviar-se para resistir. Essa segunda natureza se manifesta como um complexo de sentido petrificado que se tornou estranho aos indivíduos, já de todo incapaz de despertar a interioridade; a segunda natureza seria, no dizer de Lukács, um “ossuário de interioridades putrefatas.” (Ibidem, p. 65). O herói do romance é, portanto, um indivíduo problemático que precisa arrancar o sentido apesar da sociedade, em choque com ela e suas estruturas, em meio a esse “ossuário de interioridades putrefatas”, segundo Lukács.

Ora, ele diz que quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo construído com base nesses objetivos evidentes pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização desses objetivos, mas nunca um perigo intrinsecamente sério – no sentido de colocar o objetivo em questão.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, (que é) a esfera vital do romance (Ibidem, p. 82).

O herói do romance é portanto um herói livre de qualquer pressão transcendental, de qualquer pressão comunitária e que age por si mesmo como um verdadeiro indivíduo moderno, por isso não para de buscar, e o Graal da sua existência é o sentido da vida numa sociedade que esvaziou o céu (Dufour, 2005) e deixou os indivíduos entregues à própria sorte numa nova forma comunidade sem laços: a comunidade do mercado. Evidentemente, não estou aqui a dizer que o herói do romance é sempre um ser venal, ou sempre com as mesmas características para cujo entendimento a obra de Lukács seria uma grade. O que o herói do romance expressa, por essa teorização de Lukács, é o desterramento do indivíduo sem necessariamente refletir ou lidar diretamente com a questão do dinheiro ou da sobrevivência. O herói não é necessariamente consciente de que é o dinheiro que está revolucionando as estruturas da sociedade tradicional. Ele, como todos os sujeitos da sociedade moderna, apesar da consciência, agem em grande medida na inconsciência coletiva quanto à ação subreptícia do dinheiro (Kurz, 2010). Mas é na inquietude que ele se movimenta, sempre buscando em si, na afirmação de si perante os outros, a afirmação de sua subjetividade, de sua existência até mesmo contra os outros “si” também desterrados, sem terra transcendental que lhe forneça sentido à existência. Assim, o personagem do romance não pode encontrar quietude, ele está sempre a buscar algo.

Evidentemente, toda essa teorização de Lukács se relaciona muito mais muito mais ao romance tradicional até o século XX. Mas é uma teorização fundamental para entender essa forma nova de narrativa engendrada no século XIX e que amadurece novos contornos no século XX, e ainda novos-velhos contornos no século XXI.

No entanto, ao indicar o romance como o gênero burguês por excelência, Lukács vivia num determinado momento do desenvolvimento da sociedade moderna e parecia não ver, como podemos hoje, que tanto a classe burguesa amadureceria novos contornos, quanto o próprio gênero³. A teorização do romance de Lukács em si parece não levar às últimas consequências a

³ No livro *O homem sem qualidades à espera de Godot* (2020), indiquei provocativamente que o gênero burguês

dinâmica especificamente moderna, que faz com que tanto a forma social moderna — fundada no movimento incessante e compulsivo de multiplicação do dinheiro — movimente-se em progressão contínua, desenvolvendo sempre novas dobras de seu “si”, quanto as próprias formas estéticas movimentam-se numa progressão contínua, desdobrando também certas dobras do seu “si” moderno. Não se trata de reflexo da forma social na forma estética, mas muito mais de uma dialética e um tensionamento entre formas. Forma social e forma estética vivem uma trama dialética complexa. Mas quais seriam essas dobras?

Para poupar o leitor de uma explanação acerca da lógica moderna de sociedade, resumirei da seguinte maneira: a ruptura com um universo simbólico tradicional, com uma totalidade (Lukács), com um princípio de síntese sócio-cultural mítico-religioso, desemboca na fundação da liberdade moderna, iluminada pelas Luzes, que, ela mesma se funda num novo princípio dinâmico de síntese sócio-cultural que poderíamos chamar de mítico-mercantil. Se, como diz Lukács, o herói do romance é um indivíduo sem comunidade, é porque a modernidade funda a liberdade no sentido do rompimento das amarras tradicionais. E a história moderna, do capitalismo, é a história de uma dinâmica que vai paulatinamente rompendo todas as formas de laço social ou tradicional no sentido de uma liberdade sem peias do sujeito — ou no sentido da afirmação cada vez maior do eu dos sujeitos.

Do ponto de vista da subjetividade, o sujeito neurótico (Freud), assentado numa ética protestante (Weber), foram a forma de subjetividade burguesa de uma fase de desenvolvimento do capitalismo no século XIX e metade do XX. Essas formas de subjetividade quadradas e arcaicas ou tradicionais (dos homens de qualidades), foram se tornando pesadas à dinâmica sem limites da modernidade. Foi em larga medida contra esse peso que se voltaram as vanguardas artísticas do fim do século XIX até os anos 1960 – sempre achando que esse peso era estorvo burguês de uma vida arcaica. Era preciso inaugurar uma fase de liberdade na vida social e também na arte — que não deveria se enquadrar em ditames tradicionais, ditos burgueses.

Sem querer, os movimentos vanguardistas e contestatários ajudaram a engendrar um novo espírito do capitalismo (Boltansky, Chiapello, 2009) ao colocarem naquele tempo como alvo de superação os defeitos de uma vida social capitalista ainda em amadurecimento e não o próprio âmago dessa vida social. O herói do romance do século XIX ainda era o neurótico e o herdeiro de uma ética protestante. Os heróis das vanguardas tendem a se despojar dessas amarras que são

por excelência não era o romance, mas as peças de teatro de Beckett, pela extrema decomposição de tudo.

índice do peso da objetividade massacrante de um sistema claramente exploratório e do acúmulo, deixando pouco espaço para o gozo. Contra essa objetividade massacrante, era preciso realçar o peso da subjetividade, do *eu*, tornando a interioridade a própria matéria narrativa, a matéria plástica em oposição a uma objetividade calcificada.

Se no romance do século XIX a objetividade, a exterioridade é o elemento perante o qual o herói se debate, é o terreno de sua ação, a partir das vanguardas artísticas do final do século XIX, a subjetividade parece poder contornar essa objetividade e criar espaços de liberdade na interioridade. Aquilo que não era até então digno de valor na arte, por ser demasiado subjetivo, passa a ser uma evolução no terreno da arte, uma antítese, ou uma linha de embate de vanguarda: a impressão, a expressão, a abstração, a decomposição, o sonho, o inconsciente, o desejo, o gozo, a experimentação, a revolução. Todos esses elementos apareceram como subversão ao enquadramento dito burguês. Mas o capitalismo desenvolveu-se num sentido, sobretudo a partir da segunda metade do século XX até hoje, de mostrar que elementos surrealistas e dadaístas, por exemplo, são muito interessantes para criar uma publicidade de uma mercadoria revolucionária. Para dizê-lo sem rodeios, o capitalismo superou o estágio da repressão aberta (neurose) para desdobrar-se num estágio de repressão pela sedução, pela adesão, num estágio de *narcisismo* (Jappe, 2021) em que pretensamente o Eu pode fazer as pazes com o mundo. Ou seja, seria como se agora o eu pudesse se expressar o quanto quisesse sem que nada haja de realmente subversivo, porque essa é em verdade uma demanda da própria sociedade, que não teme mais por suas estruturas, sobretudo na era das redes sociais em que todos podem ser protagonistas, artistas e ter vidas dignas de serem apreciadas por outrem. O tratamento dado à relação interioridade e exterioridade no romance tradicional do século XIX é outro. Não se trata de mera narrativa do mundo objetivo exterior, mas de uma dialética, de uma tensão entre esse mundo e a interioridade sempre em contato com essa exterioridade problemática.

Não é à toa que Adorno considera Flaubert como um exemplo de autêntico romance tradicional em que o “narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso.” (p. 60.) Seria uma espécie de técnica da ilusão, para Adorno. Mas, em verdade, essa forma de narrar típica das narrativas do século XIX revela aquilo a que já me referi acima: o peso da exterioridade na narrativa. É como se essa forma de narrar ainda não tivesse se desvencilhado do peso da exterioridade típico das formas narrativas tradicionais. O narrador do século XIX está imerso num mundo da dialética entre objetividade e subjetividade, exterioridade e interioridade, sem que seja possível desenlaçar esses pares. Não

faz sentido para ele a interioridade sem a enorme riqueza de sentidos da exterioridade que, em última análise, seria a fonte de onde o interior pode tirar sentido. O começo da *Educação Sentimental* de Flaubert naquela espécie de *travelling* de cinema, faz com que acompanhem o espaço pelo olhar do herói. Essas imagens construídas pela narrativa não são meras imagens perante a qual somos espectadores. Essa exterioridade é o terreno onde o herói vai se *educar sentimentalmente*. O seu interior não faz sentido de ser narrado sem o fato de sua ação ser uma espécie de “perder-se” na exterioridade para poder finalmente “achar-se” ou “perder-se” de novo interiormente.

O início do *Père Goriot* também põe em cena a *exterioridade*. Aquilo que pode parecer enfadonho ao leitor, como as inúmeras descrições, são em verdade a voz do mundo exterior se expressando, comunicando-se como um verdadeiro personagem. O próprio narrador no início da narrativa chama a atenção para o fato de que não se trata de uma narrativa de invenção, como se se tratasse de pura narração objetiva dos acontecimentos: Ah, fiquem sabendo: esse drama não é nem uma ficção nem um romance: “*All is true*, ele é tão verdadeiro que cada um pode reconhecer seus elementos em si mesmo, talvez no próprio coração⁴.

É na dialética com toda a exterioridade daquela Paris que os personagens desenvolverão sua interioridade. Não se trata de determinismo, que é mero reflexo, trata-se antes do mais de uma dialética. O romance se inicia com a descrição tanto sórdida quanto repugnante do bairro no qual está situada a também repugnante pensão da Sra. Vauquer: “Um parisiense perdido nada veria ali além de pensões burguesas ou Instituições, miséria ou tédio, velhice morrendo, a juventude alegre constrangida a trabalhar. Nenhum bairro de Paris é mais horrível⁵.

A descrição dos personagens também mistura aspectos subjetivos e objetivos, com o narrador sempre se permitindo intrometer-se com uma ironia ou uma crítica. Esse narrador, sempre atento à exterioridade, à objetividade, é quem se permite descrever a civilização como uma carroça que esmaga os corações: “A carroça da civilização, semelhante à do ídolo de Jaggernat, que mal se deixa atrasar por um coração menos fácil de esmagar e que entrava sua roda, logo o quebrou e continua sua marcha gloriosa⁶⁷. O narrador permite-se fazer um

⁴ Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.

⁵ “Un Parisien égaré ne verrait là que des pensions bourgeoises ou des Institutions, de la misère ou de l'ennui, de la vieillesse qui meurt, de la joyeuse jeunesse contrainte à travailler. Nul quartier de Paris n'est plus horrible.”

⁶ “Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggernat, à peine retardé par un cœur moins facile à broyer que les autres et qui enraye sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse”

⁷ Essa mesma ideia de que o progresso da civilização é algo destrutivo também se encontra em Baudelaire no

comentário filosófico deste peso para expor ao leitor daquele tempo em meio a qual objetividade ou exterioridade acachapante os personagens precisam erigir seu eu.

Flaubert e Balzac são dois exemplos que mostram que a exterioridade no romance do século XIX tem tanta força que o crítico literário inglês James Wood (2011) afirma que o romance realista deve tudo a Flaubert, cujos romances são praticamente cinema. Com sons, cores, movimento, uma forma de narrar que chama o leitor a entrar nesse movimento, a partilhar esses odores, sensações, cenários, como se realmente fizesse parte de uma cena viva. Poderíamos dizer o mesmo de Balzac.

3 A posição do narrador: da exterioridade à interioridade

A questão que se coloca aqui é em que medida a evolução na arte de narrar de uma posição mais do ponto de vista da exterioridade para a interioridade mantém relação com a evolução da própria sociedade moderna a que me referi. Ou qual relação haveria entre essa “evolução social” e o fato de o narrador ter saído de uma posição de representação da objetividade para representar a subjetividade. Ou até, de um domínio da 3ª pessoa da narrativa para a 1ª. No século XX, partimos de uma forma estética em que a exterioridade, a objetividade tinha um papel fundamental na estrutura da narrativa, para formas estéticas em que o eu, a interiorização, a subjetividade ganharam cada vez mais relevo na estrutura, sendo a autoficção hoje a forma mais corrente dessa nova forma de narrar. É no sentido da compreensão dessa mudança que Adorno escreveu seu ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo*, entendendo essa mudança como entrelaçada dialeticamente com a maneira como a sociedade de seu tempo também evoluía.

Para Adorno (2003) também, o romance foi ou é a forma literária específica da era burguesa: “Em seu início, encontra-se a experiência do mundo desencantando no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento” (p. 55). Sendo assim, o realismo era imanente ao romance, tanto que até os que eram considerados “fantásticos”, tratavam de provocar de todo modo a sugestão do real. A realidade é, de alguma forma, a baliza e o mundo exterior mantém seu domínio, sua força, pode-se dizer, em comparação com o mundo interior.

No entanto, diz ele, essa capacidade de dominar artisticamente a existência, o real, teria

poema em prosa *Fusées* citado acima.

se tornado questionável à sua época, anos 50, 60, processo começado já no século XIX. Isso porque não seria mais possível o mergulho no objeto, a busca pelo “efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido” (p. 55) poderia desembocar na mentira do respeito a um mundo exterior como se esse mundo tivesse sentido e merecesse ser apenas transfigurado. É o princípio do subjetivismo, em que o sujeito não tolera matéria, objeto, sem nele intervir. E esse comportamento sempre interventivo do sujeito solaparia o princípio da objetividade que é um preceito épico. Ou seja, na épica, há aspectos basilares diante dos quais o sujeito não pode nada: há um princípio da totalidade, um sentido imanente ao mundo, não cabendo intervenção individual que venha a pôr em questão esse sentido.

Para Adorno, portanto, o subjetivismo em seu tempo ganha um ar de positividade, uma espécie de resistência do sujeito à ausência de sentido do mundo. Sendo essa forma de figuração imitativa, contemplativa do objeto, respeitadora do objeto equivalente a uma mentira, justamente porque o mundo se apresenta como objeto problemático, a narrativa de relato não daria conta da complexidade de um mundo no qual a identidade da experiência, uma vida articulada em si, contínua, já se desintegrou, e a postura do narrador não pode colar o que está quebrado. E uma narrativa cuja forma expressa a pretensão de que esse mundo tem sentido só pode desembocar no *kitsch*, no mau gosto, na cópia, no sentimentalismo.

Adorno põe sobre a mesa de discussão um elemento dos mais importantes: o fato de não haver mais sentido dado de antemão para organizar a vida social vai tensionar com a expressão artística, também pelo fato de os artistas se verem agora como subjetividades livres que não precisam prestar contas a nenhum preceito transcendental. E ele continua dizendo que da mesma forma que a pintura perdeu muitas de suas funções para a fotografia, “o romance perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema.” (p. 56). Exatamente por isso, o romance precisa garimpar seu novo terreno a cada momento, e se concentrar no que não é possível dar conta por meio da objetividade. Mas a questão a que tentarei responder é se esse *subjetivismo* no sentido de Adorno ainda tem o mesmo sabor no século XXI.

Adorno vai elogiar James Joyce por ele ter feito uma espécie de subversão do romance contra o realismo, fundada na revolta *contra a linguagem discursiva* que pretende constranger, prender a ficção ao relato, à sequência narrativa, a contar, digamos. Seguindo Adorno, seria preciso valorizar o procedimento de Joyce ao invés de rejeitar sua iniciativa como excentricidade ou arbitrariedade. Lembremos de passagem que o procedimento de Joyce implica o desenvolver-se do subjetivismo na narrativa, nos termos de Adorno, o que significa narrativas em que cada vez

mais é o “real” interior que é narrado⁸.

Se era difícil para alguém que tivesse “participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (p. 56) , e se contar algo significa ter algo especial a dizer, isso é impedido pelo que ele chama de mundo administrado, um conceito importante em Adorno, um mundo de cada vez maior padronização revestida de novidade. Nesse contexto, seria problemática a própria pretensão de criação do narrador, porque é uma pretensão que tem por fundo a ideia de que haveria um processo de individuação sem qualquer relação com esse mundo administrado, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar do que ele chama de fatalidade, o núcleo fatal, decisivo da vida, ou seja, do que realmente importa, a apreensão em profundidade da marcha do mundo. Vejamos que a abordagem de Adorno é realmente radical no sentido de não empurrar a irracionalidade moderna para debaixo do tapete da relativização, mas encará-la de frente também do ponto de vista da representação artística. A sociedade tem uma base irracional e isso não pode ser simplesmente deixado de lado.

Citando o tratamento psicológico dado à narrativa em Fiodor Dostoiévski, ele diz que a psicologia neste autor é de “caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí”. Exatamente por isso, por figurar um tratamento psicológico que perpassa a própria subjetividade humana e não uma individualidade em específico, Dostoiévsky é avançado. Dito de outra forma, em Dostoiévski haveria uma representação da essência, algo a que o romance seria forçado pelo próprio processo social da vida, que quanto mais se fecha, vai encobrendo a essência dessa vida como um véu, deixando os sujeitos sem acesso à essência da vida. Então, para Adorno — e essa observação é importante aqui — o romance forçaria um caminho rumo à apreensão da existência nesse mundo dilacerado, do que significa existir nesse mundo desintegrado. A narrativa romanesca quanto mais a modernidade avança exprimiria essa desintegração. Não se sabe se aqui Adorno expressa um nível de exigência com relação ao romance ou um otimismo com relação ao progresso do romance como gênero que se desenvolveria nesse sentido: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.” (p. 57). Para Adorno, o romance é

⁸ É importante notar que essa mudança em termos da narrativa romanesca se opõe ao ideal do narrador de Walter Benjamin, em que o mundo exterior é sempre o ponto de tensionamento para as narrativas cujo sentido podem atravessar séculos.

romance quando aprofunda, quando adentra pelas profundezas em busca de apreender, desnudar, em suma, quando se mantém inquieto no sentido de buscar essa essência que governa o mundo, uma essência não mais dada de antemão.

Segundo Adorno:

O romance sempre teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (p. 58).

Sendo assim, o impulso que já é característico do romance que é de tentar decifrar o enigma da vida vivida, acaba virando um esforço de apreender pela transfiguração do real a essência, que aparece como assustadora, e duplamente estranha, estrangeira, no contexto de uma vida social com suas convenções que já se apresenta como estranhada, estranha, estrangeira, inapreensível.

Evidentemente, Adorno não defende que as obras literárias sejam crítica social desse estado de coisas, dessa dilaceração. A questão é mais complexa. Ele diz que esses elementos (o fato de vivermos numa sociedade sem sentido, de relações reificadas, o fato de sermos sujeitos alienados numa sociedade que nos aparece como estranha a nós) dificilmente vão aparecer na obra por meio de *elocubrações conscientes do romancista*, pelo contrário, onde há um tratamento deliberado dessas questões o romance perde em qualidade, os resultados não são bons para o que é transfigurado artisticamente, podendo perder-se o literário na crítica social. Assim, as modificações históricas que acontecem nas formas artísticas se transformam numa espécie de sensibilidade idiossincrática dos autores, uma especificidade de determinado autor que de forma vanguardista explora determinado terreno ainda não explorado. E o alcance, diz ele, da atuação do romancista *como instrumento capaz de registrar, figurar, o que ele reivindica ou repele*, é o que vai estar em jogo para determinar seu nível artístico.

4 A autoficção e a vitória da interioridade sobre a exterioridade

Será que contemporaneamente a autoficção, que eu arriscaria chamar de narrativa interior — embora nem toda autoficção seja necessariamente uma narrativa de um mundo interior — tem o mesmo sabor de novidade estética subversiva dos tempos de Proust ou Joyce, como era o caso

na análise de Adorno? Arrisco chamar a autoficção de narrativa do interior porque de todo modo é uma narrativa do eu, em que autor-narrador-personagem misturam-se. Ou seja, parte-se da ideia de que a efabulação, a criação em si, não é mais o fundamento da narrativa, mas que no interior do autor moram histórias vividas por ele que só esperam um trato de linguagem literária para se tornarem verdadeiras narrativas.

A autora americana Anna Kornbluh acaba de lançar pela Boitempo no Brasil um livro chamado *Imediatez, ou o estilo do capitalismo tardio demais* (2025). No terceiro capítulo, ela discute questões relacionadas à forma de narrar no mundo contemporâneo, fazendo uma crítica mordaz à autoficção e aos romances escritos em primeira pessoa. Para ela, a autoficção é o reflexo de uma sociedade do imediatismo e da busca pela singularização. Ela defende neste capítulo uma literatura que mantenha a mediação e a complexidade narrativa para fomentar reflexão crítica. Vale ressaltar que quando falo em tensionamento entre exterior e interior, sem que um se sobreponha ao outro, não defendo qualquer ideia da literatura como reflexão crítica, já que não é esse o papel da literatura. Até porque, seria até possível fazer uma reflexão crítica por meio da autoficção.

O que a autora defende com relação à crise da representação parece interessante, embora não aprofunde a relação entre capitalismo e narcisismo:

[...] tem havido uma mutação radical na literatura do século XXI. Nos trezentos anos de história do romance anglófono, ele foi majoritariamente composto na terceira pessoa (o que foi provado por experts em analítica computacional, mas também é algo observável pela leitura). A terceira pessoa é, nesse sentido, definidora da forma romance e oferece um entendimento único que não está disponível à nossa experiência fenomênica comum. Mas de repente, no século XXI, os romances não são mais escritos na terceira pessoa; a primeira pessoa atingiu um domínio sem precedentes. No capítulo sobre a escrita como meio, o livro situa essa mutação radical em relação à antimediação, à antirrepresentação, que é determinada pela base do capitalismo muito tardio (Kornbluh, Barros, 2024).

Ela fala do contexto anglófono, mas o contexto francófono, não parece muito diferente. Se levarmos em conta os finalistas do prêmio Goncourt, já vemos a preeminência da autoficção. Em 2019, por exemplo, o prêmio foi atribuído à obra de Jea-Paul Dubois intitulada *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*. Salta aos olhos, comparativamente, a relação bastante tensa e larga que a narrativa sustenta entre o mundo exterior e o mundo interior. Não se trata de autoficção. Dos quatro finalistas, é possível dizer que parece ser a obra em que a relação entre

interior e exterior melhor se apresenta, não parecendo haver sobreposição de uma dessas dimensões. Talvez seja esse arejamento, o fato de não se deixar aprisionar numa narrativa interior, nas tramas de um Eu-narrativo que dá a ver seu interior, seu íntimo, que tenha feito o livro gozar de maior apreciação. Esse trato mais bem elaborado entre interior e exterior é sensível nos personagens: todos mantêm um peso próprio, uma qualidade própria e expressam suas particularidades na narrativa, nunca através apenas do olhar interior do narrador. A obra contrasta com as outras quatro finalistas, mas sobretudo com o romance *Extérieur monde* de Olivier Rolin no qual o exterior é em verdade interior: um exemplar de autoficção. Se o romance tradicional é descrito por Adorno como “relato”, com Rolin, temos o relato de si.

Quando se trata de sensibilidade para a superação do relato, Adorno diz que ninguém superou Proust: “sua obra pertence à tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetivista do romance.” (p. 58). Ao Proust desenvolver o monólogo interior, ele quebra o apego ao realismo da exterioridade, ao relato, portanto, ao gesto “foi assim”. Mesmo porque, nesse procedimento estético, nesse “foi assim”, as palavras vão virar um mero “como se”, aumentando a contradição entre a pretensão do “foi assim” e o fato de não ter sido bem assim. E em Proust a *unidade do ser vivo é esfacelada em átomos*, um esfacelamento causado pelo desenvolvimento da subjetividade na narrativa, pela exploração de meandros micrológicos da vida. Assim, o narrador “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho [estranhado, que lhe aparece como estrangeiro], um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (Adorno, 2012, p. 59). E o procedimento de interiorização do romance seria, no entender de Adorno, sintoma do mal-estar perante uma vida estranha, e a impossibilidade de se apreendê-la. Então o mundo é puxado para o espaço interior – e a forma narrativa é o monólogo interior. Mesmo o que se desenrola no exterior é narrado como um pedaço do mundo interior, passa pelo crivo do interior, como pedaço do fluxo de consciência. Criar um mundo interior, de fluidez interior, significa pretender proteger-se da realidade espaço-temporal objetiva, enfim, da objetividade do mundo — segundo Adorno, é justamente essa realidade espaço-temporal da objetividade que Proust pretende suspender. Como diz Adorno (2012), é uma forma de expressão literária que se nega a transfigurar o real, o exterior, para explorar o interior, como as demais vanguardas artísticas, *topos* da verdadeira riqueza a ser explorada, posto que negada pela sociedade e sua objetividade.

A reflexão de Adorno no texto acima abordado pode vir a ensejar uma reflexão sobre o sentido da autoficção do ponto de vista estético. Não interessa trazer necessariamente exemplos

concretos dessa forma de narrar abundante nos tempos atuais. Mais que analisar um caso particular, interessa uma discussão do ponto de vista estético do que significa essa forma do ponto de vista da evolução da posição do narrador com relação à evolução da própria sociedade.

A reflexão levantada aqui é muito mais teórica do que relacionada a autores específicos, embora cite aqui o caso para mim muito eloquente do livro *Extérieur monde*. Mas o que me interessa é refletir sobre o sentido mesmo da forma narrativa denominada autoficção como mais uma “evolução” dessa escrita da interioridade de que fala Adorno. Seria uma subversão das formas narrativas? Uma busca por um ponto de fuga da expressão e da representação numa sociedade cuja irracionalidade é impossível de apreender pela objetividade da representação, pela realidade? Ou seria muito mais uma forma em sintonia com a própria evolução da irracionalidade do capitalismo cada vez mais narcísico e espetacular, que não mais reprime os eus, mas antes os incita a expressar toda sua pretensa riqueza para substituir uma tensão com o mundo objetivo ou exterior e suas contradições e irracionalidades?

Na primeira metade do século XX, as vanguardas artísticas trouxeram vários elementos para o terreno da exploração artística que não eram até então explorados, como já disse. O terreno da invenção permanente, da experimentação de terrenos cada vez mais amplos para se chegar a novas descobertas faz com que o terreno subjetivo, o terreno interior se amplie em oposição a um mundo exterior cada vez mais repressivo, totalizante e totalitário. Esse verdadeiro extravasamento do eu foi possível porque a própria sociedade tinha uma feição repressiva, uma organização que negava por sua objetividade castradora os elementos do sonho, do desejo e da experimentação em nome da dimensão única da produtividade.

É nesse contexto que as experimentações das vanguardas artísticas ganham um quê de ruptura estética importante, que a revolução na forma literária que significa a narrativa interior com Joyce e Proust têm importância histórica.

Conforme Anselm Jappe, em seu livro *Sociedade Autofágica* (2021), a centralidade no *Eu*, na interioridade ou, para dizê-lo sem rodeios, o desenvolvimento de um narcisismo social, é a forma de organização psíquica da sociedade moderna contemporaneamente. Chegamos a um nível de desenvolvimento social em que cada *Eu* se acha rico a ponto de merecer ser exposto e objeto de contemplação, para parafrasear Guy Debord em sua *Sociedade do Espetáculo* (1997). Sendo assim, em pleno século XXI, depois que a sociedade capitalista amadureceu e mostrou que aqueles terrenos interiores não eram necessariamente contrapostos à lógica moderna, mas muito mais terrenos férteis ao domínio da própria lógica da mercadoria, será que essa interiorização da

narrativa tem o mesmo ar de ruptura estética ou inovação? É a questão que coloco aqui com relação às narrativas de autoficção.

No caso da citada obra de Olivier Rolin, o autor-narrador-personagem nos promete uma viagem por suas viagens em que o *extérieur monde* vai estar em tensão permanente com o *intérieur monde*. O autor nos promete uma viagem ao exterior pelo interior. Mas, como Rolin vive algumas décadas depois de Proust e Joyce, o interior não parece ter o mesmo sabor de terreno virgem, de novidade, de sublevação de um marasmo literário. Com o desenvolvimento do capitalismo no sentido de uma valorização cada vez maior das potências interiores, com o narcisismo passando a ser fenômeno social, esse terreno precisaria talvez encontrar novos pontos de exploração. No caso do *Extérieur monde*, temos a impressão de que o *interior* encerra o *exterior*, de modo que o *extérieur* pena para aparecer, parecendo muito mais um aspecto do *intérieur* do autor-narrador.

Nesse sentido, caberia se perguntar se a autoficção não pareceria um sintoma de uma sociedade moderna que evoluiu no sentido de uma confusão entre ficção e realidade. Entre inconsciente e consciente. Entre desejo e realidade, mundo interior e mundo exterior, com a pretensa sobreposição do primeiro – como se a objetividade irracional moderna não estivesse sempre aí a nos encurralar. Evidentemente o imaginário importa, é a matéria mesma da arte, e é importante ser instigado, mas trata-se no mais das vezes, como no caso de *Extérieur monde*, de um imaginário enclausurado no interior de um indivíduo.

Se nos primórdios da exploração da interioridade, como aborda Adorno, a narrativa interior pretende subverter o relato, o peso da objetividade irracional inapreensível, a autoficção parece criar uma espécie de relato interior. A exploração do interior como sintoma do mal-estar perante uma vida estranha e estranhada desaparece. Assim, é a própria irracionalidade da organização da vida social moderna que passa sem ser qualquer trato literário, como se a literatura vivesse em pura forma destensionada da forma social. Não haveria mais espaço para a objetividade, nem mesmo enquanto rechaço da objetividade, como no caso de Proust, como analisa Adorno.

As narrativas autoficionais podem ser dignas de serem contadas, não é essa a questão, mas para que tenham o interesse precisam guardar relação tensa com o real, para chocar-se com ele, para diferenciar-se dele, para inventar uma realidade superior a ele, sem passar ao largo dele. Não estamos mais nos tempos de Proust, em que esse terreno da narrativa interior começava a ser explorado. Hoje, a exploração do interior precisa atentar para o perigo de se adentrar por uma inflação do *eu*, que apaga qualquer distinção entre mundo interior e mundo exterior. E a riqueza

parece estar justamente na tensão entre esses dois mundos.

É assim que poderíamos ser levados a dizer que a chamada interiorização como revolta contra o exterior, como a chama Adorno, hoje se mostra como procedimento literário muito mais em sintonia com o tempo histórico do que ruptura inovadora, como no caso de Joyce ou Proust. O narrador narra suas experiências na dúvida entre real e figuração, e o leitor se vê obrigado a seguir, ao modo de um certo voyeurismo literário, as ações do personagem-autor.

Roland Barthes tem um ensaio muito conhecido chamado *A morte do autor* (1968). É um texto que alça o leitor a autor do texto. No tempo em que o texto foi escrito, vive-se o pleno desenvolvimento dessa visada interior e de centramento do eu, com seu ápice ocorrendo no maio de 68. O *goze sem entraves* do movimento estudantil é muito expressivo dessa mudança importante rumo ao eu. Sendo assim, para a época, trata-se de uma abordagem também subversiva ao tirar do autor o poder sobre as significações de seu texto e deixar para o leitor, para o *eu*, a liberdade de interpretar e construir o texto. Barthes conclui o ensaio dizendo que o futuro da escrita só é possível com a derrubada do mito do autor. Ele declara ali o nascimento do leitor que só pode nascer da morte do autor⁹. A morte do autor, embora compreendamos os princípios interpretativos interessantes propostos por Barthes, é também uma viragem no sentido dessa interiorização da literatura, do centramento no eu e suas impressões que não precisam necessariamente levar em conta o mundo objetivo em tensão numa obra artística. Depois do impressionismo na produção artística, chega-se ao impressionismo na recepção. Em ambos os casos, é o eu que se ganha relevo perante a objetividade.

No caso da autoficção, parece que realmente o autor morreu, enquanto efabulador, que a invenção literária e artística morreu, e que não sobrou nada além do eu do escritor-narrador que somos chamados a contemplar, como um espetáculo (Debord, 1997) digno de emulação, como se o que era diretamente vivido passasse realmente agora a objeto de contemplação da parte dos espectadores-leitores. O jogo narrativo que consiste em partilhar com o narrador a narração, como se a narração escapasse de certo modo do controle do escritor e que o narrador fosse um personagem, cai por terra, é minado pelo procedimento narrativo um tanto narcísico em que o narrador é morto para que o autor ocupe aos poucos seu lugar no fim das contas.

⁹ Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle ; il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur”

No caso de Rolin, seu intento é criar algo novo, tecer algo novo com suas memórias, para romper com o gênero tradicional chamado memórias, buscando justamente fazer um movimento para o exterior. Como ele diz: “[...] recuso a ideia de escrever “memórias” ou “lembranças”, que tento inventar uma forma estourada e invertida de escrever, partindo de certo modo do exterior [...]”.

Mas não basta o escritor dizer que pretende fazer um movimento para o exterior para romper com a interioridade do gênero memórias. É preciso que a forma o evidencie. Além disso, em seu conceito tradicional, as memórias nunca são apenas uma viagem ao interior. Trata-se muito mais de uma troca dialética entre interior e exterior em que aquele que escreve suas memórias dá a saber como viveu essa troca com seu tempo histórico, como o faz Chateaubriand em suas *Mémoires d'outre-tombe*.¹⁰

Evidentemente, o julgamento que se faz aqui da autoficção leva em conta uma exigência de patamar elevado como o formulado por Adorno, sobretudo em pleno século XXI, em que muitos dos terrenos de experimentação já foram esgotados pelas vanguardas. Também não está em julgamento a qualidade do estilo, porque as obras podem literariamente bem escritas. A questão é em que medida a interioridade, o eu, em nossa época histórica se torna autoreferencial e objeto de contemplação.

A questão relativa à autoficção não é de saber simplesmente se há talento na escrita, no trato da linguagem, mas de saber o que esse estilo poderia ter de digno de interesse literário no nosso tempo histórico; de saber o que há de impulso para além de si mesmas nessas obras, no que elas apontam para além do universo estabelecido da palavra e da ação nesse mundo contemporâneo dominado pela lógica naturalizada do movimento da mercadoria. Ou seja, em que medida o engendrar-se do autor-narrador-personagem na autoficção pode ser um índice de um narcisismo literário (sintoma de nossa época histórica de um capitalismo narcísico (Jappe, 2021; Oliveira, 2020), em que os sujeitos sociais têm seus *eus* inflados e têm dificuldade efetuar trocas enriquecedoras com o exterior).

No caso de *Extérieur monde*, ainda uma vez, é raro na obra, com exceções erráticas, de ver algum personagem tomar o lugar de importância para enriquecer a narrativa, ou, dito de outro modo, é raro ver o autor-narrador em troca com outros personagens senão com sua própria

¹⁰ As Memórias de Chateaubriand são uma mistura entre interior e exterior. Estão intimamente ligadas ao mundo exterior, à França de uma época, às tradições, à revolução, aos transtornos sofridos por esse exterior que também interferem no interior. O mundo interior ganha interesse justamente por trazer consigo as memórias do seu contato com o mundo exterior.

interioridade. Os outros personagens com quem cruza em suas viagens, ou no retorno aos lugares antes visitados, servem de pretexto para expor sua própria interioridade, não como outro da troca simbólica. Assim, os outros personagens parecem mais parte do cenário, do espaço da narrativa, em sua quase passividade. Também os personagens ficam dependentes de um eu-autor-narrador-personagem.

5 Considerações finais

O que ensejou este artigo foram as questões de forma trazidas por obras literárias estudadas em sala com os alunos. Romances do século XIX e do século XXI. Muitos questionamentos nascem em sala da diferença formal notável entre esses romances de séculos distintos, mas que fazem parte da mesma forma social em progressão constante: a sociedade moderna. O fundamento teórico da reflexão se encontra sobretudo na *Teoria do Romance* de Lukacs e no texto *A posição do narrador no romance contemporâneo* de Adorno. Objetivo preciso é refletir sobre a posição do narrador com relação ao mundo exterior e interior. Como essa posição muda, “evolui”, amadurece dois séculos depois com o próprio desdobrar-se ou amadurecer-se da forma social moderna. Concentrei-me mais especificamente na autoficção como uma escrita do interior em sentido lato. Sendo o gênero moderno por excelência, que expressa o desfazimento de quaisquer laços de comunidade, não parece novidade dizer que o romance mantém sempre relação tensa com a forma social moderna. E a relação entre interioridade e exterioridade sofre desdobramentos inauditos na sociedade. Se o sujeito moderno até o início do século XX se fundava na *ética protestante* (WEBER, 2004), um sujeito para o qual o mundo exterior tinha um peso esmagador, o capitalismo, a partir da segunda metade do século XX, desenvolveu-se no sentido de um extravasamento do eu, da interioridade, embora esse extravasamento sempre tenha se dado nos limites da lógica da mercadoria.

Assim, a exploração do terreno da interioridade, num contexto em que a interioridade é negada pelo mundo exterior, não pode senão ganhar ares de revolução estética, pelo sentido do desbravamento do novo. A posição do narrador na interioridade expressaria uma revolta contra a rudeza do mundo exterior que poderia as potencialidades do eu.

Mas a questão a que tentei responder é se o *subjetivismo* no sentido de Adorno ainda tem o mesmo sabor em pleno século XXI. A questão colocada neste artigo, num diálogo crítico com Adorno, é de saber até que ponto a exploração estética da interioridade na contemporaneidade

não estaria muito mais em harmonia com o espírito do tempo, ao invés de lhe ser contrário. Tendo o capitalismo evoluído de uma ética da *ascese* para uma ética do *gozo* (Dufour, 2005), portanto de uma economia psíquica neurótica para uma economia psíquica narcísica (Jappe, 2021), é a própria evolução do capitalismo que coloca a expressão do *eu* como terreno a ser explorado. Ou seja, a exploração da interioridade ou da subjetividade não é mais uma subversão formal, mas antes do mais o sentido evolutivo da sociedade moderna mercantil narcísica.

Algumas críticas podem parecer pretensiosas e exageradas, mas essa radicalidade é imposta pelos autores que escolhi tratar. É que a arte nunca pode acomodar-se no seu tempo histórico. Nem falsamente parecer subversiva. A característica da arte moderna, e literária em especial, é a inquietude que faz as obras sempre terem a pretensão implícita de apontar para além de si mesmas, num tensionamento com seu tempo presente. Embora não se possa exigir que a arte venha consertar um mundo em desarranjo, pode-se esperar que o romance possa reencontrar o *prazer na dissonância* (Adorno) e tensionar com esse desarranjo. Não enquanto literatura de crítica social, mas enquanto uma linguagem, uma forma estética que não foge ao tensionamento com a realidade, com o mundo exterior que, pode ser inapreensível e irracional, uma objetividade esmagadora, mas que só pode ser tensionada se encarada como diferente do interior daquele que *efabula* (Sperber, 2009), representa, transfigura, transcende à pura imanência de formas sociais que não exige nada mais do que a adesão.

CRedit

Reconhecimentos: Não é aplicável.

Financiamento: Não é aplicável.

Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.

Aprovação ética: Não é aplicável.

Contribuições dos autores:

OLIVEIRA, Robson José Feitosa de.

Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição. OLIVEIRA, Robson José Feitosa de.

Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*. Paris: Les Éditions G. Crès, 1920.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CICUREL, Francine, *Lectures interactives en langue étrangère*. Hachette, (F autoformation), 1991. _____ . *Quand la littérature parle de l'interaction ...* Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 268-280 / set-dez 2010.

CUQU, J-P et GRUCA, I. *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DUBOIS, Jean-Paul. *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2019.

DUFOUR, Dany-Robert. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Tradução de Sandra Felgueiras. São Paulo, Companhia de Freud, 2005.

JAPPE, Anselm. *Sociedade Autofágica: capitalismo, desmesura e autodestruição*. Tradução de Júlio Henriques. São Paulo: Elefante, 2021.

KORNBLUH, Anne. *Imediatez. ou o estilo do capitalismo tardio demais*. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2025.

KORNBLUH, Anne; BARROS, Antonio. *Entrevista. Carbono*, vol. 1 – dezembro de 2024. ISSN: 3085-7066

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

OLIVEIRA, Robson J. F de. *O homem sem qualidades à espera de Godot*. São Paulo: Hedra, 2020.

ROLIN, Olivier. *Extérieur monde*. Paris: Gallimard, 2019.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.