



A IDEIA DE TRANSCENDÊNCIA VAZIA: NOTAS PARA UMA TENTATIVA DE HISTORICIZAÇÃO



THE IDEA OF EMPTY TRANSCENDENCE: NOTES FOR A HISTORY OF THE TERM

Clarisse LYRA

USP, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [A AUTORA](#)
RECEBIDO EM 20/02/2013 • APROVADO EM 03/04/2013

Abstract

This paper aims to discuss the notions of "empty transcendence" found in literary theory. Hugo Friedrich used the term to name one of the characteristics of the Structure of Modern Poetry. The German author detected, since Baudelaire, the modernity's disconcert, of which "empty transcendence" is a symptom and a consequence. Luiz Costa Lima determinate that this category estimates a simultaneous attack on religious, ethical and aesthetic orders. Octavio Paz saw in the paradox that constitutes the poem "Primero Sueño" (which he calls "revelación de la non-revelación"), by Sor Juana Inés de la Cruz, the foundations of modern poetry. And in The theory of the novel, published in 1916, Lukács wrote about a "transcendental homelessness", which defines the origin and the structure of the modern novel. Therefore this

paper aims to investigate these different notions about the transcendence that defined the modern and contemporary literature.



Resumo

O presente trabalho se propõe a discutir as noções de “transcendência vazia” encontradas na teoria literária. Em 1956, Hugo Friedrich usou o termo para denominar uma das características do que ele chamou de *Estrutura da lírica moderna*. O alemão detectou, a partir de Baudelaire, o desconcerto da modernidade: ela “está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido”. Luiz Costa Lima, em estudo de 1980, determinou que essa categoria pressupõe um ataque simultâneo a uma ordem ético-religiosa e a uma frente estética. Octavio Paz, em 1982 (ainda que sem usar o termo aqui mencionado), viu no paradoxo que constitui o núcleo do Primeiro sueño de Sor Juana – “a revelação da não-revelação” – o eixo ao redor do qual giraria a poesia moderna. E na *Teoría do romance* de Lukács, de 1916, encontra-se a expressão “desabrigo transcendental”, definidora, segundo ele, da condição de surgimento e configuração do romance moderno. Tal investigação, para além de rastrear as modulações dessa possível categoria interpretativa, objetiva criar um mapa que permita a posterior consideração do tipo de transcendência que subsiste ou que se criou na literatura contemporânea.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Literary theory. Empty transcendence. Modern poetry. Modern novel. Roberto Bolaño.

PALAVRAS CHAVE: Teoria literária. Transcendência vazia. Poesia moderna. Romance moderno. Roberto Bolaño.

Texto integral

Introdução

A crítica argentina Josefina Ludmer escreveu um importante ensaio sobre a literatura latino-americana contemporânea, postulando que uma parte significativa dos textos que se agrupam sob essa denominação não podem na verdade ser lidos “como literatura”, porque eles “aplicam ‘à literatura’ uma drástica operação de *esvaziamento*: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, ‘sem metáfora’, e é ocupado

totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2010, p. 1, grifo nosso). A estes textos ela deu o nome de “literatura pós-autônoma”.

Um dos autores citados por Ludmer em seu ensaio é o chileno Roberto Bolaño, quem escreveu um romance, *Os detetives selvagens*, publicado em 1998, no qual predições de ruína, vaticínios de morte e destruição, dentre outras insinuações de mistério e anormalidade costumam não se completar, ficar em suspenso, sem que o encaminhamento da ação revele para eles um sentido final. Do mesmo modo, *Os detetives selvagens* é um romance constituído por múltiplas ausências (a começar pelos protagonistas, que estão desaparecidos) e pela impressão constante de se estar na “iminência de uma revelação, que não se produz” – tal como definiu Borges (2013, s/p) o feito estético. Tal modo de proceder de Bolaño nos pareceu bastante intrigante. Seriam estes elementos indícios da operação de esvaziamento de que fala Ludmer?

Esta disposição do romance de Bolaño nos levou ao questionamento do tipo de relação transcendental que se desenha em sua obra especificamente e, de maneira ampla, na literatura contemporânea. Em 1982, o poeta Ferreira Gullar dizia:

Para Homero, a realidade se explicava nos termos da mitologia grega como, para Dante, ela se explicava nos termos da teologia católica. O poeta moderno, sem mitologia e sem teologia não habita o Parnaso nem se sente tocado pela graça: caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar do cotidiano. (GULLAR, 2013, s/p).

Mas, para a narrativa que se desenvolveu na última década do século XX, mesmo a possibilidade do canto já parece algo distante. A poesia e o romance modernos, inseridos no período de franca autonomia da literatura, foram caracterizados como portadores de uma “transcendência vazia” (Friedrich; Costa Lima) ou como formas do “desarraigo transcendental” (Lukács). Em que medida se transformaram as relações transcendentais entre a Idade Moderna e a contemporaneidade? Que forma de transcendência se desenhou ou se manteve com a literatura contemporânea? O passo inicial para a consideração desta questão parece ser o recorrido pelo percurso teórico que a ideia de transcendência vazia

esboçou no decorrer do século XX. Longe de pretender sintetizar neste artigo as possíveis respostas a essas questões, acreditamos que a discussão teórica acerca das modulações do termo (e equivalentes) possa ser um primeiro estágio para tal investigação.



Hugo Friedrich e o mistério sem conteúdo

Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna* (primeira edição de 1956), tenta discernir o elemento comum da criação lírica da poesia moderna, epíteto que, segundo ele, começa a se definir a partir do programa realizado por três poetas franceses: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Friedrich aponta a contribuição de Diderot e Rousseau, Novalis e do romantismo francês à formação da futura lírica moderna, mas situa Baudelaire como seu fundador, aquele que teria dado os passos decisivos em direção a uma poesia que, diferentemente do modelo poético precedente, seria caracterizada primordialmente por categorias negativas. Afastando-se do esquema de avaliação que valorizava, por meio da linguagem contida, a faculdade da literatura de enobrecer e de dar dignidade aos afetos, a poesia moderna iria em direção ao acidental, ao fragmentário, ao caos, à fascinação por meio da obscuridade.

Entendendo por “estrutura” a “configuração comum de uma série de poesias líricas” (FRIEDRICH, 1978, p. 14), Friedrich tentou enquadrar em umas quantas categorias a produção poética de cerca de um século (“De meados do século XIX a 1950” é o subtítulo da segunda edição do volume), através da leitura e análise de textos de autores como Federico García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Giuseppe Ungaretti, entre outros. Conscientes das contradições e limitações que implicam um trabalho como este – contradições estas que já foram debatidas por críticos como Alfonso Berardinelli (2007) e Michael Hamburger (2007) –, interessa-nos na tese de Friedrich especificamente a ideia de “transcendência vazia” ou de “idealidade vazia”, que ele destaca de entre as supostas contribuições de Baudelaire e Rimbaud à poesia futura.

O jogo com uma transcendência vazia é colocado por Friedrich como uma das características que diferenciam a lírica surgida após o romantismo daquela que lhe precedeu. Segundo ele, a ruína frente a uma idealidade ardentemente querida

que se recolhe ao vazio é uma das fases da coação da modernidade (FRIEDRICH, 1978, p. 38). Define ele:

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotado de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando – como ele próprio faz – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o “outro” indefinido, que no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

Em Baudelaire, Friedrich aponta a existência de um cristianismo em ruína caracterizado fundamentalmente por uma tensão entre o satanismo e a idealidade (FRIEDRICH, 1978, p. 38), dissonância que faz emergir a idealidade vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 45). Ele explica que, apesar de se encontrarem, na obra do francês, poemas em concordância com o esquema místico-cristão, falta a eles o final da ascensão e até mesmo a vontade de chegar a este, quedando a chegada apenas como possibilidade: a meta da ascensão está distante e vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 48). “Os dois polos”, nos diz ele, “tanto o mal satânico quanto a idealidade vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém, a fuga é sem meta, não vai além da mera excitação dissonante” (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

Rimbaud, por sua vez, pode, segundo o crítico alemão, “ainda menos do que Baudelaire ser interpretado como cristão, embora sua poesia contenha forças análogas ao êxtase religioso” (FRIEDRICH, 1978, p. 61). Neste poeta, “o objetivo do poetar” é descrito como “chegar ao desconhecido” ou “escutar o invisível, ouvir o inaudível” (FRIEDRICH, 1978, p. 62), mas ele permanece – nos diz Friedrich – “na caracterização negativa do objeto perseguido” e não chega a lhe dotar de conteúdo. Deste modo, a poesia de Rimbaud deforma “a realidade em imagens que, mesmo irreais, não são sinais de uma transcendência verdadeira [...]”. A visão poética

penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços” (FRIEDRICH, 1978, p. 62).



Desta configuração emerge o que o autor chama de “dialética da modernidade”:

Sua obra [de Rimbaud] mostra-nos uma correspondência completamente clara entre a atitude para com a realidade e a paixão pelo “desconhecido”. Este desconhecido já não pode ser saciado pela fé, pela filosofia ou pelo mito, é – de forma mais intensa ainda que em Baudelaire – polo de uma tensão que, porque o polo está vazio, rechaça a realidade. A partir do momento em que esta é vivenciada em sua insuficiência frente à transcendência – mesmo se vazia –, a paixão pela transcendência torna-se uma destruição cega da realidade. Esta realidade destruída constitui agora o sinal caótico da insuficiência do real em geral, como também da inacessibilidade do “desconhecido”. (FRIEDRICH, 1978, p. 76).

Por outro lado, se, em Baudelaire, Friedrich via um cristianismo em ruínas e em Rimbaud ele identificou revolta e “*martírio* de não poder escapar à coação da herança cristã” (FRIEDRICH, 1978, p. 66, grifo nosso), em Mallarmé ele constata uma “*ruptura* com a tradição humanística e cristã” (FRIEDRICH, 1978, p. 95, grifo nosso). Segundo ele, este poeta aperfeiçoou a concepção, “conhecida desde Baudelaire, [de] que a fantasia artística não consiste em reproduzir de forma idealizadora, mas, sim, em *formar a realidade*” (FRIEDRICH, 1978, p. 96, grifo nosso). No trabalho com esta concepção, Mallarmé logrou imprimir “o Ser absoluto, o Nada, nos objetos mais simples”, tornando-os enigmáticos e dotados do “sentido de mistério essencial” (FRIEDRICH, 1978, 97). Com isto, pontua Friedrich:

Sempre foi privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados. Mallarmé leva esta possibilidade ao extremo convertendo a potencialidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de suas poesias. Consegue, assim, um sentido de mistério que não só liberta da realidade opressiva, como em Baudelaire e em Rimbaud, mas permite que a transcendência vazia, interpretada ontologicamente, se expresse também na linguagem, mediante o total afastamento do familiar. (FRIEDRICH, 1978, p. 104).

O entendimento de Friedrich da *transcendência vazia*, portanto, parece ser a de um sentido de mistério, operado pelos poetas modernos, que carece de sentido ou significado último. É significativo que, metodologicamente, o autor atue muitas vezes como os poetas estudados: ele insiste na reiteração dos termos “transcendência vazia” e “idealidade vazia”, sem nunca chegar a traduzi-los em palavras que explicitem melhor o seu conteúdo. É pelo comentário dos textos que deduzimos a sua concepção, expediente que nem sempre está livre de dúvidas.

Costa Lima e a linguagem onidevoradora

Luiz Costa Lima, ao contrário – autor que retoma a categoria de transcendência vazia ao tratar da questão da mimese na modernidade –, é bastante claro quanto a seus pressupostos. Tendo como objeto principal do texto a passagem da *mimesis* clássica – a “*mimesis* de reprodução” – para uma forma essencialmente moderna de representação – a “*mimesis* de produção” –, cujo inaugurador teria sido Mallarmé, ele pontua:

O equilíbrio dos valores, responsável pelo perfil da estética anterior à modernidade, se depositava e dependia da comunhão em uma ideia de transcendência. Esta, de ordem religiosa, podia, como historicamente sucedeu, assumir o papel de justificar o regime sociopolítico com que convivia, mas seu alvo imediato era oferecer uma orientação à vida humana. A *mimesis* se estabilizava mediante a prévia estabilização ético-religiosa. Com a burguesia no poder [...], a *mimesis* de imediato se depara com a confusão do quadro. (COSTA LIMA, 2003, p. 167).

A transcendência vazia para ele, portanto, se desenvolve paralelamente à mudança do paradigma de representação, estando ligada não à criação de uma atmosfera de mistério indefinido e sem conteúdo – como encontramos em Friedrich –, mas ao desenvolvimento de uma linguagem que anula os objetos e se afasta do real, transcendente apenas em relação a si mesma.

Logo, a linguagem é a pedra de toque da ideia de transcendência vazia que encontramos em Luiz Costa Lima. Esta ideia difere tanto da de Friedrich que, em seu ensaio, “O questionamento das sombras: *mimesis* na modernidade”, ela não está atribuída às obras de Baudelaire e Rimbaud, mas apenas à de Mallarmé. Em

relação à leitura e interpretação das obras destes poetas, os autores não divergem muito. Por exemplo, comentando o poema “La charogne”, de Baudelaire, o crítico brasileiro expõe:

Mas por que insistimos que esta obsessão da morte não se mantém nos parâmetros da representação clássica, consentânea com os valores religiosos? Porque, de acordo com esta, a morte do corpo apenas precede a viagem para o alto, enquanto em Baudelaire o túmulo, continuando passagem, agora remete para uma viagem abissal. [...] O próprio desta palavra-abismo é que ela não antevê ponto algum de chegada. [...] Após a morte, o nada não é a reconciliação com a paz do não-Ser. (COSTA LIMA, 2003, p. 138).

Tal leitura casa com os apontamentos que Friedrich realizou da obra de Baudelaire e que, ademais, foram suficientes para que ele a caracterizasse (a partir principalmente da falta de “ponto de chegada”) como portadora de uma transcendência vazia. Mas Costa Lima considera que neste ponto Baudelaire apenas “se aproxima do que veremos em Mallarmé” (COSTA LIMA, 2003, p. 138); pois, segundo ele, apesar do fato de que “a ausência de chegada, implicando a negação de uma expectativa de repouso, traz consigo a negação da *mimesis* de reprodução”, Baudelaire não haveria dado o passo seguinte e definitivo.

Em relação a Rimbaud, Costa Lima também chega a descrever aspectos que haviam sido considerados por Friedrich como transcendência vazia. Sobre “*Le bateau ivre*”, ele diz:

O segundo movimento é propriamente o do vidente que sabe o mistério dos céus, das trombas, das correntes e das ressacas [...] e tem a revelação do que o homem alguma vez acreditou ter visto: “*Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!*” Não adianta indagar que revelação seria, explicá-la pelo *harschich* ou pelo desregramento dos sentidos. (COSTA LIMA, 2003, p. 156).

Ao contrário do que vemos no crítico alemão, esta “revelação” não dotada de conteúdo, que permanece no terreno do misterioso e do indefinido, não é suficiente para Costa Lima como dado caracterizador da existência de uma transcendência vazia. Ele explica:

Em um primeiro momento – representado por Baudelaire e Nerval – o desequilíbrio, embora evidente, não anulou uma das fontes de reconhecimento do poético: o eu cantava suas dores, dizia do ensaio de uma viagem; se bem que aquelas não se consolassem e esta não se cumprisse, era sempre a subjetividade que se explorava. Faltava-lhe direção, i. e., o eu não se sublimava, mas permanecia exposto à participação emocional do leitor. Em termos ético-religiosos, faltava a clareza da transcendência [...]. Mas a transcendência abalada permanecia uma transcendência lembrada, até em sua perda. [...] O mesmo, embora por motivos diversos e com um resultado poético distinto, poderia continuar a ser dito das iluminações de Rimbaud. (COSTA LIMA, 2003, p. 167).

Não obstante, em Mallarmé o crítico vê a virada:

Em Mallarmé as seguranças precedentes não se mantêm, nem sequer através desta colaboração do leitor. O poeta não só despede o quadro de orientação ético-religioso, mas faz tão intrincada a sua sintaxe que não há possibilidade para o exercício das vidências. E, se o leitor não se deixa inibir pela obscuridade aparentemente indevassável, perceberá que seus versos insistem, com uma obsessão antes não vista, em provocar o desaparecimento dos poucos objetos que ainda acolhe. [...] *O que chamamos pois de transcendência vazia implica o simultâneo ataque a uma frente ético-religiosa e a uma frente estética.* Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como esta transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta. (COSTA LIMA, 2003, p. 167, grifo nosso).

É intrigante, no entanto, que Costa Lima, que dialoga com Friedrich em muitos momentos – inclusive dando-se ao trabalho de especificar que “representação’ em Friedrich não se confunde com meu entendimento da *mímesis*” (COSTA LIMA, 2003, p. 157) – não tenha chegado a comentar as divergências entre suas concepções de transcendência vazia.

Sua concepção, atrelada essencialmente à poética de Mallarmé, se funda no fato de que, para este poeta, “ao texto já não assiste uma presença prévia que o justifique” (COSTA LIMA, 2003, p. 172). O vazio da transcendência se afirma nele pela negação de uma evidência anterior, “evidência asseguradora da verossimilhança das ficções” (COSTA LIMA, 2003, p. 172). Sendo assim, em Mallarmé “o texto é onidevorador” (COSTA LIMA, 2003, p. 174), o que leva a linguagem a se erigir em nova divindade, a qual

[...] já não sai das águas como Afrodite, mesmo porque não existe nenhuma participação de nenhum outro elemento. Eis a arte convertida em transcendência; e, como *não é transcendência para*, transcendência transitiva, mas auto-reflexiva, pois seu *telos* está em si-mesma, [...] torna-se transcendência vazia. (COSTA LIMA, 2003, p. 174, grifo nosso).

Costa Lima aponta então como nesta poética destruidora da realidade, cuja única potência vigente é a do poema, localiza-se já o “germe de uma modalidade religiosa, da religião estética” (COSTA LIMA, 2003, p. 176). No centro desta “liturgia” que surge está o Livro, projeto pensado como permutacional, fragmentário e orgânico, que não chegou, todavia, a completar-se. Em vista dessas considerações, o autor observa o “preenchimento de um substrato religioso” e conclui:

Como se a função religiosa hoje se assemelhasse a um signo incompleto, dotado apenas de significante, que encontra na poesia seu significado *ad hoc*. Restabelece-se a comunicação com o alto, sem que a experiência “religiosa” seja socializada. O criador aparece como um indivíduo exemplar para si mesmo que transmite a prática de um culto fundamental privado: o culto da estesia (COSTA LIMA, 2003, p. 231-232).

Octavio Paz e a revelação da não-revelação

A terceira ideia de transcendência vazia que discutimos se encontra no estudo do escritor e crítico mexicano Octavio Paz sobre o poema *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz. As condições de sua inclusão aqui são especiais, porque, a rigor, Paz não fala de transcendência vazia. Em sua leitura não aparece qualquer menção a este termo. Divisamos, contudo, em suas explicações, uma ideia central que se relaciona com os entendimentos já apresentados de Hugo Friedrich e Luiz Costa Lima: é a questão da transcendência, ou da falta dela, que orienta a interpretação que Paz faz do poema da monja mexicana.

Buscando uma genealogia para o *Primero sueño*, Octavio Paz localiza o poema na tradição das viagens espirituais, dos sonhos nos quais a alma viaja enquanto o corpo dorme: “Ainda que sua forma seja a da poesia cultista, a filiação

de *Primero sueño* está na tradição da viagem da alma do antigo hermetismo redescoberto pelo Renascimento” (PAZ, 1990, p. 500).ⁱ Ele nos informa que os textos que relatam tais experiências, bastante reverenciados na Antiguidade, eram chamados “sonhos de anabasis”, e configuravam “expedições ao mundo do espírito” (PAZ, 1990, p. 473). Diz ele:

Cada época foi modificando o gênero – porque se trata de um gênero literário e filosófico – adaptando-o a suas necessidades específicas, à sua ideologia e à sua sensibilidade. Na Idade Média a viagem do *spirito peregrino* alcança sua forma mais plena, completa e perfeita na Divina Comédia. O Renascimento e a Idade Barroca modificaram o gênero. Em alguns casos converteram-no em tema de sátiras políticas e religiosas [...]; em outros, a viagem espiritual se transformou em expedição astronômica [...]. (PAZ, 1990, p. 473).ⁱⁱ

Sor Juana, conhecedora da tradição cristã e neoplatônica das viagens espirituais, teria construído sobre essa base o seu poema. O mais importante, porém, é que ele apresenta quatro diferenças fundamentais em relação aos textos precedentes, motivo pelo qual Paz afirma que *Primero sueño* é, ao mesmo tempo, prolongação e ruptura dessa tradição (PAZ, 1990, p. 474).

A primeira diferença é de ordem formal: os sonhos que relatam a ascensão da alma às esferas celestes estão escritos em prosa, enquanto o de sor Juana é um poema, o que permite lê-lo não como o relato de um êxtase real, mas como uma experiência que não se encerra no espaço de apenas uma noite (PAZ, 1990, p. 480-481). A segunda diferença é o caráter impessoal de *Primero sueño*: sua protagonista, que não apresenta sexo nem idade, é a alma humana (PAZ, 1990, p. 481).

A terceira e quarta diferenças, mais radicais que as anteriores, são também as que mais nos interessam. Em terceiro lugar, Paz nos informa que, apesar de haver no texto da poeta a mesma sucessão de fenômenos dos textos da tradição, há uma diferença capital: em seu sonho não há deus ou demiurgo que conduza a viagem.

A fratura da ordem tradicional em *Primero sueño* é algo mais do que uma simples anomalia literária. E é algo diferente: é um sinal

dos tempos. Algo acaba nesse poema e algo começa. Esta ruptura espiritual é de extrema gravidade, pois implica uma mudança absoluta nas relações da criatura humana com o além. A alma ficou só: se desvaneceram, dissolvidos pelos poderes analíticos, os intermediários sobrenaturais e os mensageiros celestes que nos comunicavam com os mundos do além. (PAZ, 1990, p. 482).ⁱⁱⁱ



A quarta diferença constitui uma ruptura ainda mais fundamental que a anterior: o poema é o relato de uma visão espiritual que termina em uma *não-visão*:

O tema da viagem da alma é um tema religioso e é inseparável de uma revelação. No poema de sor Juana não só não há demiurgo: tampouco há revelação. Com *Primero sueño* se inicia uma atitude – a confrontação da alma solitária ante o universo – que, mais tarde, a partir do romantismo, será o eixo espiritual da poesia do Ocidente. É um tema religioso como o da viagem da alma, mas o é de uma maneira negativa: é o reverso da revelação. Mais exatamente: é a revelação de que estamos sós e de que o mundo espiritual se desvaneceu. (PAZ, 1990, p. 482).^{iv}

Paz define o poema de sor Juana como uma alegoria do ato de conhecer: ele “Descreve a visão, as dificuldades do Entendimento, suas hesitações e sua ousadia, seu ânimo heroico: quer conhecer, ainda que saiba de antemão que seguramente fracassará” (PAZ, 1990, p. 498). Sor Juana converte então o amor ao saber em um tema poético e o apresenta com a violência e a fatalidade do erotismo (PAZ, 1990, p. 504). Logo, sua confissão termina em um ato de fé: “não no saber, mas no desejo de saber” (PAZ, 1990, p. 499).^v

A leitura do mexicano destaca ainda o caráter ascendente da série da poeta. Ele afirma: “Todo o poema está atravessado por um impulso para cima; há quedas, sim, mas a alma uma e outra vez decide reempreender o voo” (PAZ, 1990, p. 499). Os “obstáculos” nos quais a alma tropeça são: o ser infinito e o nada. Isto considerando que então o cosmos havia perdido forma e medida, “havia se tornado enigmático, e o Intelecto mesmo havia sentido vertigem ante seus abismos” (PAZ, 1990, p. 503). A poeta experimenta assombro, mas sua emoção prontamente se transforma não em melancolia ou júbilo, mas em rebeldia: o ato de conhecer para sor Juana é uma transgressão (PAZ, 1990, p. 503-504). No entanto, é indiscutível para Paz que o poema conta a história de uma derrota, implicada pelos limites

próprios da razão. Em vista disso, assim ele descreve o seu tema: “a contemplação da natureza e a desolação do espírito ao não poder transformar essa contemplação em forma ou ideia” (PAZ, 1990, p. 505).^{vi}

Desta maneira, a interpretação de Octavio Paz se orienta em torno de uma afirmativa, reiterada por ele diversas vezes durante o ensaio, que constitui a sua tese principal: a reivindicação do caráter precursor da poesia de Juana Inés em relação à poesia moderna. Neste sentido, *Primero sueño*:

Tampouco é uma profecia da poesia da Ilustração, e sim da poesia moderna que gira em torno a esse paradoxo que é o núcleo do poema: a revelação da não-revelação. Neste sentido, *Primero sueño* parece com *Le Cimetière Marin* e, no âmbito hispânico, com *Muerte sin fin* e *Altazor*. Parece, sobretudo e antes de tudo, com o poema no qual se resume toda essa poesia: *Un coup de Dè*s. O poema de Juana Inés inaugura uma forma poética que se inscreve no centro mesmo da Idade Moderna; melhor dizendo, que constitui a tradição poética em sua forma mais radical e extrema: justamente no polo oposto ao da Divina Comédia. (PAZ, 1990, p. 500).^{vii}

Este ponto reiterado por Octavio Paz – a revelação da não-revelação como núcleo da poesia moderna que aparece antecipado em sor Juana – coloca de maneira flagrante os três autores (Friedrich, Costa Lima e Octavio Paz) em conexão. Tratados até aqui de acordo com a ordem cronológica de publicação dos textos – e partindo de Friedrich por ser ele (ao que tudo indica) o primeiro a usar a expressão de forma programática, como categoria interpretativa –, acreditamos que sua abordagem permite visualizar um percurso de dilatação da ideia de transcendência vazia em relação à poesia.

Lukács e a transcendência desterrada

No âmbito específico dos estudos do romance, e numa total inversão cronológica, poderíamos incluir na discussão as formulações que Georg Lukács oferece em sua *Teoria do romance*, publicada pela primeira vez em 1916. Neste livro, ele afirma: “O romantismo alemão [...] estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico. Com toda a razão, pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”

(LUKÁCS, 2000, p. 37). “Desabrigo transcendental” ou “desterro transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 61) seriam, neste autor, as expressões que condensam a maior carga representativa em relação à ideia pela qual indagamos, equivalentes – não em seu significado, mas no que respeita ao nosso interesse – a “transcendência vazia” em Friedrich e Costa Lima e a “revelação da não-revelação” em Paz.

Se, por um lado, a discussão da transcendência vazia como categoria interpretativa da lírica pode possibilitar uma leitura de *Los detectives salvajes* que revele a natureza de sua relação com a poesia, por outro, o fato de se encontrar em livro tão precoce do século XX uma discussão semelhante, mas em relação ao romance, nos indica que provavelmente a transformação das relações do homem com o “além” que marca a modernidade foi determinante também na configuração da narrativa, sendo talvez mesmo a responsável pelo surgimento do gênero romance, como parece sugerir o texto de Lukács. Não obstante o caráter de base dessa transformação, que sem dúvida atravessa e determina toda a produção intelectual e artística da contemporaneidade, é necessário atentar para as significações específicas das ideias de cada autor e, sobretudo, para o que eles apontam como a configuração destas ideias na literatura, pois só assim será possível ler a obra de Bolaño (afinal de contas um romance quase do século XXI) em sua particularidade.

Como assinala Nicolas Tertulian, “a irreparável cisão entre a interioridade e a exterioridade constitui o leitmotiv da *Teoria do romance*” (TERTULIAN, 2008, p. 109). Esta cisão, fortemente sentida pelo jovem Lukács no início do século passado, motiva-o a escrever a *Teoria*, ensaio sobre as condições histórico-filosóficas de configuração das formas épicas, no qual ele formula o termo “topografia transcendental” como coadunante dessas condições nos diversos momentos históricos. Dialeticamente, Lukács opõe a topografia transcendental grega, que gerou a epopeia, à topografia transcendental da modernidade, responsável pelo romance, funcionando esta como antítese da primeira. Como explica Antônio Sanseverino,

Lukács reconstrói a sociedade grega, como base da epopeia, como uma alteridade radical ao mundo contemporâneo, a fim de destacar as peculiaridades da era do romance, em tudo oposta à da epopeia. O caráter negativo da atualidade, de que parte a

escrita da obra, está marcado pelo desencantamento do mundo, pela ausência dos deuses, pela perda da tradição e pela falta de uma totalidade orgânica. (SANSEVERINO, 2003, p. 91).

Com base nesta oposição, o filósofo define o romance como a forma do desabrigo transcendental, épica de um mundo sem deus, cujo protagonista é um “buscador”: alguém (a alma humana) que empreende uma aventura em busca de encontrar a sua própria essência, a qual não se lhe apresenta mais como imanente e cujo sentido ele nostalgia (LUKÁCS, 2000, p. 89). Ligado a isto, à perda da essência imanente, está a perda da totalidade como comunhão: a alma humana se encontra só, o protagonista do romance é um indivíduo que divisa em si abismos não suspeitados pelas formas épicas anteriores. Esta perda implica em que a única totalidade possível para o romance – pois ele almeja uma totalidade – é uma totalidade criada, estritamente abstrata, o que torna a arte independente. Esta totalidade abstrata, por outro lado, deriva no romance em um perigo constante de transcendência em direção ao lírico ou ao dramático, ou mesmo em direção à literatura de entretenimento, perigo que pode ser evitado apenas com a assunção programática de sua condição de fragmentariedade e incompletude. Em Lukács, portanto, esta condição de fragmentariedade do romance é uma consequência direta da quebra do círculo da transcendência.

Ao contrário do que aconselhara o teórico, o romance do século XX não se preocupou em combater esse aludido perigo de transcendência em direção a outros gêneros, tendo, ao contrário, investido na sutílização das fronteiras entre eles (como o demonstram o uso radical do monólogo interior, o mergulho abissal na interioridade dos personagens ou o absorvimento de técnicas e temas dos *mass media*, por exemplo – o que acusa talvez uma recusa progressiva da nostalgia da totalidade); mas, para Lukács, o romance realiza e deve realizar, através da forma, a “tentativa de construir uma totalidade inexistente na experiência histórica” (SANSEVERINO, 2003, p. 94), o gesto de retorno ao lar, à pátria utópica. Pois a sua escala de valores, segundo Nicolas Tertulian,

Reflete [...] fielmente a filosofia da história que era a sua enquanto trabalhava na *Teoria do romance*. Nos dois polos de seu pensamento, encontrava-se a condenação global da realidade existente como reino da ignomínia, e a esperança de uma

regeneração de caráter puramente utópico. Nenhuma mediação, nenhuma conciliação parecia de natureza a criar uma ponte entre os dois termos. (TERTULIAN, 2008, p. 115).

No estudo topográfico de Lukács, as palavras *transcendência*, *imanência*, *essência*, *sentido*, *totalidade*, vida são conceitos chaves que se combinam e recombinaem entre si, formando os componentes da sociedade grega e a ruptura ou perda destes na modernidade. “Totalidade intensiva da essencialidade”, “totalidade extensiva da vida”, “imanência do sentido à vida”, “recusa da imanência do sentido”, “essência do mundo exterior”, “sentido vital na imanência da vida”, “inessencialidade” (LUKÁCS, 2000, p. 44-89), são alguns exemplos desses componentes, os quais, quando se referem à modernidade, tendem a adquirir um caráter negativo.

O mundo grego é definido pelo húngaro como um mundo homogêneo, no qual nem mesmo a separação entre homem e mundo, “entre eu e tu”, pode perturbar essa uniformidade, já que os contornos que separam estes conceitos são nítidos, e os limites entre eles são conhecidos e compartilhados por todos (LUKÁCS, 2000, p. 29). Diz ele:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida [...], então toda ação é somente um traje bem talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. (LUKÁCS, 2000, p. 26).

Tal regularidade, tal grau de coerência entre os homens e o mundo, suas leis e o destino, implica a existência de uma unidade e de uma totalidade que “pode manifestar-se com genuína evidência”: “ela é metassubjetiva, transcendente, uma revelação e uma graça” (LUKÁCS, 2000, p. 48). Na modernidade, porém, o círculo da transcendência se rompe:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a

totalidade. Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. (LUKÁCS, 2000, p. 31).

No entanto, adverte Lukács, apesar de serem diferentes os dados histórico-filosóficos com que se deparam a epopeia e o romance, tais gêneros, “objetivações da grande épica” (LUKÁCS, 2000, p. 55), não possuem “intenções configuradoras” distintas. É a topografia transcendental correspondente a cada um deles que determina as condições dessa configuração, mas a totalidade persiste, também no romance, como desígnio final: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Não obstante, a transformação radical desses dados acarreta o fato de que, na épica da modernidade, a totalidade só pode ser cumprida abstratamente, ficando patente o seu caráter de artifício em relação à realidade:

[...] sem dúvida, esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo. (LUKÁCS, 2000, p. 70).

Por isso pode-se dizer que a arte de nosso tempo tornou-se independente (e neste ponto nota-se talvez um dado daquilo que Luiz Costa Lima chamou de “mímesis de produção”): “[...] ela não é mais uma cópia, pois todos os dados desaparecem; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2000, p. 34). Não encontrando na experiência histórica a totalidade almejada, o romance se empenha em construir, através da perspectiva, da seleção de um segmento de vida exemplar, essencial em relação ao problema, um mundo que possa se manter em equilíbrio. Desse mundo romanesco pode então emergir “uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo

problemático” (LUKÁCS, 2000, p. 78). O romance se configurará então, pelo menos externamente, como uma forma biográfica (LUKÁCS, 2000, p. 77). Internamente, ele se constituirá como o processo e o relato da

[...] 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, a esfera virtual do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Enquanto o mundo da epopeia exclui a aventura – precisamente pela segurança de que ele é composto, já que, num mundo em equilíbrio, o bem, a justiça e os deuses têm seus papéis assegurados –, o romance, expressão de um mundo dissonante e contingente, é caracterizado como “a forma da aventura do valor próprio da interioridade” (LUKÁCS, 2000, p. 91); seu conteúdo é descrito como “a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91). O romance é, portanto, para Lukács,

[...] a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca: a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade. (LUKÁCS, 2000, p. 89).

Considerações Finais

Neste último excerto, é possível visualizar como o desabrigo transcendental de Lukács não implica na forma romance, como ele a analisa, a negatividade radical que Friedrich ou Costa Lima atribuem à poesia em decorrência da transcendência vazia. Enquanto estes apontam como a poesia de Mallarmé desemboca no “nada”, Lukács parece ver no romance do século XIX uma forma privilegiada de construção de sentido e equilíbrio relativo em meio a um mundo totalmente dissonante; o

romance é para ele uma espécie de última resistência (mesmo que utópica) à perda da unidade transcendental. Esta profunda diferença nas concepções e análises dos autores pode ser ocasionada por um par de motivos, que não necessariamente excluem um ao outro: a) uma particularidade própria da configuração dos gêneros poesia e romance em face da “topografia transcendental” da modernidade; ou b) uma distinção fundamental no caráter dos críticos: Lukács, sendo filósofo e preocupado com uma filosofia da história, e ainda afetado pelo clima da Primeira Guerra Mundial, via na perda da totalidade uma verdadeira perda para a humanidade, cujos atos e cuja história corriam o risco de desaguar num sem-sentido final; Friedrich e Costa Lima, por outro lado, (Paz também poderia ser incluído aqui) sendo eminentemente críticos literários, enxergam na negatividade radical dos poetas franceses, cujo hermetismo muitas vezes beira o sem-sentido, uma atitude positiva, uma espécie de enfrentamento a uma ordem ético-religiosa e a uma frente estética precedente (COSTA LIMA, 2003, p. 167), e não como um tipo de rendição ou acomodação à sociedade burguesa.

Reconhecemos que a tentativa de historicização aqui aventada não deixa de parecer problemática, precisamente porque a ideia de transcendência vazia não chega a constituir-se como conceito, tampouco constituindo uma expressão de caráter fechado. As suas possíveis definições dependem expressamente da noção de “transcendência”, palavra lável de variados usos e significados em contextos diversos: filosófico, teológico, matemático. Desta forma, a própria possibilidade de historicização é complicada ou impedida pela falta de definição do objeto, e por este motivo escolhemos referir-nos neste trabalho à ideia de transcendência vazia, e não ao *termo* específico, embora tal opção não mitigue em absoluto o caráter problemático da questão.

Observamos, no entanto, que as leituras que discutimos aqui desenham um duplo itinerário: um literário e um teórico. O literário parte de sor Juana Inês de la cruz, poeta do barroco mexicano, passa pelos expoentes da poesia moderna Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e chega até o romance do século XIX. O teórico por sua vez revela autores extremamente diversos em suas colocações, apesar de algumas coincidências. Com relação a estes dois itinerários, podemos colocar algumas questões, que completam aquelas já expostas na introdução: a) com relação ao itinerário literário, seria útil pensar não apenas em que medida as suas

condições de configuração são distintas daquelas da literatura contemporânea, mas também nas próprias e distintas formas que a configuração literária assume; b) em relação ao itinerário teórico, pensar em que medida tais colocações ainda nos podem ajudar a pensar a literatura contemporânea.

Certa vez alguém disse que *Os detetives selvagens* eram uma paródia das convicções da poesia moderna, esquecendo-se talvez de que a própria poesia moderna (com Lautréamon, principalmente) já engendrara a sua paródia. Roberto Calasso advertiu:

O mundo [...] não tem nenhuma intenção de desencantar-se até o fundo [...]. Com o tempo, a paródia se transformou numa película sutil que envolve tudo. Hoje, aquilo que era, em Baudelaire e em Heine, uma farpa envenenada [...] revelou-se como o código de uma época. Atualmente, qualquer coisa que se manifeste aparece, antes de tudo, como paródia. Paródia é a própria natureza. Depois, com esforço e com muita sutileza, pode ocorrer que algo consiga ir *além* da paródia. Ma será preciso, sempre, confrontá-lo com aquilo que é a sua versão paródica original. Ou seja: a literatura absoluta. (CALASSO, 2004, p. 24).

Para sabermos sobre o tipo de transcendência que a literatura contemporânea encerra, é também necessário indagar pelo grau de paródia que ela realiza em relação à literatura moderna.

Referências

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOLAÑO, Roberto. *Os Detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *La muralla y los libros*. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/814407-la-muralla-y-los-libros>>. Acesso em: 24 abr. 2013.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Poesia e realidade contemporânea*. Disponível em: <http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/poesia-e-realidade-contemporanea/>. Acesso em: 16 fev. 2013.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. *Sopro* - Panfleto político-cultural. Rio de Janeiro, n. 20, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. A força messiânica e a Teoria do romance. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 91 - 108.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Para citar este artigo

LYRA, Clarisse. A ideia de transcendência vazia: notas para uma tentativa de historicização. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 2, n. 1, p. 03-24, abr. 2013.

A Autora

Clarisse Lyra é mestranda em Literatura Hispano-Americana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

ⁱ As traduções relativas ao texto de Paz são de minha autoria. Os originais seguem nas respectivas notas. *“Aunque su forma es la de la poesía culterana, la filiación de Primero sueño está en la tradición del viaje del alma del antiguo hermetismo redescubierto por el Renacimiento”*.

ⁱⁱ “Cada época ha modificado el género – porque se trata de un género literario y filosófico – adaptándolo a sus necesidades específicas, a su ideología y a su sensibilidad. En la Edad Media el viaje del espíritu peregrino alcanza su forma más plena, completa y perfecta en la Divina Comedia. El Renacimiento y la Edad Barroca modificaron al género. En unos casos lo convirtieron en tema de sátiras políticas y religiosas [...]; en otros, el viaje espiritual se transformó en expedición astronómica [...]”.

ⁱⁱⁱ “La fractura del orden tradicional en *Primer sueño* es algo más que una simple anomalía literaria. Y es algo distinto: es un signo de los tiempos. Algo acaba en ese poema y algo comienza. Esta ruptura espiritual es de extrema gravedad pues implica un cambio absoluto en las relaciones de la criatura humana con el más allá. El alma se ha quedado sola: se han desvanecido, disueltos por los poderes analíticos, los intermediarios sobrenaturales y los mensajeros celestes que nos comunicaban con los mundos de allá”.

^{iv} “El tema del viaje del alma es un tema religioso y es inseparable de una revelación. En el poema de sor Juana no sólo no hay demiurgo: tampoco hay revelación. Con *Primer sueño* principia una actitud – la confrontación del alma solitaria ante el universo – que más tarde, desde el romanticismo, será el eje espiritual de la poesía de Occidente. Es un tema religioso como el del viaje del alma pero lo es de una manera negativa: es el reverso de la revelación. Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo espiritual se ha desvanecido”.

^v “Describe la visión, las dificultades del Entendimiento, sus vacilaciones y su osadía, su ánimo heroico: quiere conocer aunque sabe de antemano que seguramente fracasará” e “no en el saber sino en el afán de saber”.

^{vi} “Todo el poema está atravesado por un impulso hacia arriba; hay caídas, sí, pero el alma una y otra vez decide emprender el vuelo”; “se ha vuelto enigmático y el Intelecto mismo ha sentido vértigo ante sus abismos”; “la contemplación de la naturaleza y la desazón del espíritu al no poder transformar esa contemplación en forma o idea”.

^{vii} “Tampoco es una profecía de la poesía de la Ilustración sino de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación. En este sentido *Primer sueño* se parece a *Le Cimetière Marin* y, en el ámbito hispano, a *Muerte sin fin* y *Altazor*. Se parece, sobre todo y ante todo, al poema en que se resume toda esa poesía: *Un coup de Dè*. El poema de Juana Inés inaugura una forma poética que se inscribe en el centro mismo de la Edad Moderna; mejor dicho, que constituye a la tradición poética en su forma más radical y extrema: justamente en el polo opuesto de la Divina Comedia”.