

## HISTÓRIA E LITERATURA: POSSIBILIDADES DO FAZER HISTORIOGRÁFICO

Lainister de Oliveira Esteves  
Doutorando (PPGHIS – UFRJ),  
Bolsista CNPQ  
E-mail: [lainister@oi.com.br](mailto:lainister@oi.com.br).

### RESUMO

Este artigo trata das possibilidades de análise histórica das práticas literárias. Questionando a relação documental que por vezes a historiografia estabelece com os textos, visa analisar a historicidade da literatura, em particular no que se refere ao projeto literário do escritor norte americano Henry Miller.

**Palavras-chave:** historiografia, literatura americana, marginal, Henry Miller,

### ABSTRACT

This article discusses the possibilities for historical analysis of literary practices. Questioning the documentary relationship that historiography sometimes establishes with the texts, it intends to analyze literature's historicity, particularly regarding to the literary project of North American writer Henry Miller.

**KEYWORDS:** Historiography, American literature, outsider, Henry Miller.

O objetivo desta comunicação é discutir a relação entre historiografia e produção literária, investigando as possibilidades de análise histórica das diferentes formas de literatura. Questionando o estatuto documental atribuído aos textos ficcionais, será possível analisar como o estudo da historicidade desses textos levanta inúmeras questões acerca do fenômeno estético, pensado como prática social e não mera imagem refletida de supostas realidades históricas exteriores. A investigação das condições de produção e consumo literários aponta ainda para reflexões acerca das correlações possíveis entre historiografia e crítica literária, produção historiográfica e crítica textual. Na primeira parte será feita uma abordagem mais ampla acerca da historicidade da literatura, e na segunda um objeto de pesquisa específico, o projeto literário do escritor norte americano Henry Miller, servirá de base para que as discussões se tornem de alguma maneira visíveis.

### 1. HISTORICIDADE LITERÁRIA.

Em *Máquina de gêneros*, Alcir Pécora afirma:

Assim radicalizar, como se faz neste volume, o domínio “retórico”, poético” ou “literário” dos objetos significa algo bem diferente de investir na ficção biográfica, psicológica ou sociológica que possam suscitar. Significa mesmo resistir a isso até onde seja possível ou adequado, e recusar as chaves de interpretação que se dispensem do emprego persuasivo da convenção específica que baliza a criação letrada em suas formas definidas tradicionalmente. Supõe uma semântica do objeto literário que não é “reflexo” de referentes externos de qualquer espécie, nem “representação” de conteúdos, seres ou substâncias, mas sim operação particular de recursos de gênero historicamente disponíveis, capazes de produzir certos efeitos de reflexo e representação, sejam de conteúdos, seres ou substâncias (PÉCORA, 2001:13).

O tom de “manifesto” da introdução aponta para a historicidade do fazer literário, das convenções determinantes da produção e da circulação das obras. A literatura interessa enquanto prática necessariamente histórica e não como recipiente de conteúdos externos ou imagem de um tempo supostamente passado. Nesse sentido, a “realidade” passível de ser pensada a partir dos textos é menos a representação de contextos externos do que o jogo das convenções letradas que define o sentido e marca o lugar de determinados produtos culturais. São os enunciados próprios dos textos que formatam determinada noção de realidade; sendo assim o real suposto não é nada além da “ilusão compartilhada dos seus efeitos persuasivos” (PÉCORA, 2001: 13)

O “texto” poético e o “contexto” histórico estão irreversivelmente ligados. Estão ambos condenados à criação de efeitos que não são “o real”, mas que podem significar “o real que se está disposto ou obrigado a admitir neste tempo”, porque pareceram verossímeis, válidos e indiscutíveis para a comunidade ou mesmo o “auditório universal” pressuposto (...) Importa dizer que, se o texto literário não é reflexo de “o real”, tampouco o “não literário” o é. “A realidade” aqui, em medida largamente desconhecida, é apenas o nome eloquente ou persuasivo que há para os efeitos complexos, mas de validade datada, das “criações”. Sejam “textos” poéticos ou “fontes históricas”, não há por que contar com uma aproximação milagrosa, através deles, de um Ser Que é: “a realidade” de que se pode falar é tão somente a que se compõe “junto” daqueles que falam dela, como *verossímil*, mais durável ou perecível, a cada vez, segundo o conjunto das provas de que se dispõe e que se divulga, com mais ou menos consistência argumentativa, a distintos auditórios (PÉCORA, 2001:14).

A crítica recai sobre a concepção positivista segundo a qual a linguagem é vista como meio neutro capaz de representar integralmente seus objetos. Estes então se submeteriam completamente ao discurso do sujeito que o investiga, pois haveria correspondência plena entre o mundo representado e sua representação. A realidade assume condição ontológica, e o texto literário a reflete em instâncias variantes entre a subjetividade/biografia/psicologia e a dimensão social, de classe ou ideologia. O contexto surge como um dado, substrato real que gera a representação.

Para o nominalismo de Pécora não há objetos universais, somente particularidades, e o texto é irredutível ao contexto. Não há, portanto, literatura e sociedade como instâncias estanques de uma suposta realidade histórica. O que o texto possui de histórico são justamente suas dimensões artificiais e convencionais. Investigar a produção é analisar a manipulação de recursos estético-formais disponíveis. Retirada do estatuto positivo do reflexo, contextualizada na lógica do convencional, afirmada como realidade plena e não fruto de uma derivação exterior, a produção literária assume enfim condição efetivamente passível de historicização.

Considerando-se os processos histórico-sociais de construção do valor dos produtos culturais, o conceito de *campo literário*, desenvolvido por Pierre Bourdieu, aparece como uma alternativa tanto às abordagens *internalistas* (estético-estilísticas) como às *sociologizantes*, que reduzem obras a reflexos do contexto histórico. Em *Questões de sociologia*, o autor define os campos como:

[...] espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nesses espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes [...]. Há leis gerais dos campos: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (BOURDIEU, 1983: 89).

Nesse sentido, o campo literário, por exemplo, é um espaço de forças que organiza as possibilidades de ação dos que nele estão inseridos. Decifrar as regras que comandam a estruturação desse espaço é levar em consideração como as oscilações nas tomadas de posição dos agentes correspondem às metamorfoses do relacionamento entre eles e outros campos, como o econômico e o político. Pensar as condições sociais que viabilizam a emergência desses grupos tem como efeito invalidar uma teoria romântica do artista como gênio, orientado unicamente pela inspiração.

O trabalho genético em torno de campos literários se volta para os processos histórico-sociais de construção do valor estético das obras, ressaltando o papel dos agentes atuantes no campo, produtores e consumidores. A “teoria do campo cultural” situa as obras literárias dentro das suas condições de produção, circulação e consumo, examinando os agentes sociais e as instituições envolvidas no processo de legitimação ou até mesmo de canonização de autores e obras. De acordo com Roger Chartier:

Os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de

oposições entre os atores sociais que são seus membros (CHARTIER, 2002: 139).

Bourdieu entende que o estatuto da literatura se transforma no século XIX. Analisando o romance *Educação sentimental*, de Flaubert, o sociólogo observa, de um lado, uma burguesia ascendente em pleno domínio das instituições e, de outro, a atividade criadora, representada pelo escritor e artista. A possibilidade de existência dessa figura do artista autônomo teria sido uma conquista de artistas franceses do Oitocentos. Desse processo se daria a invenção de uma espécie de modelo representante dos valores inscritos no princípio da “arte pela arte”. O artista moderno que se dedica exclusivamente à sua arte é um profissional que, em tempo integral, trabalha exaustivamente alheio à moral e à política, só reconhecendo as leis de sua própria arte (BOURDIEU, 1996:95). Trabalha em nome de sua arte e apenas ela o interessa; as outras forças que ordenam o mundo não lhe dizem respeito.

Assim, o personagem que se configura como “artista” ultrapassa os limites do fato literário: os romancistas atuam ajudando a difundir um novo tipo de identidade social “especialmente ao inventar e disseminar a própria noção de boemia, e para a construção de sua identidade, de seus valores, de suas normas e seus mitos” (BOURDIEU, 1996:72).

Para o sociólogo francês, no século XIX o campo literário conquista sua autonomia, criando suas próprias normas de funcionamento e estabelecendo seus programas. Essa conquista envolveu uma série de disputas e tensões acerca do sentido da produção literária e da função dos escritores.

## **2. A CONSTRUÇÃO DO VALOR ESTÉTICO: O PROJETO LITERÁRIO DE HENRY MILLER.**

Na galeria dos grandes nomes da literatura ocidental do século XX, o de Henry Miller ocupa um lugar de destaque. Sua produção literária alcançou fama internacional a partir da segunda metade do século, ficando marcada por seu caráter polêmico. A obscenidade apresentada em seus romances, a dimensão pornográfica, agressiva e quase sempre violenta de seus textos lhe renderam a fama de autor maldito. Fama essa que o acompanharia mesmo quando, já mais para o fim de sua vida, poderia ser considerado um autor de sucesso.

Miller nasceu no Brooklyn, em 1891, e morreu em Pacific Palisades, Califórnia, em 1980. Em 1914, após vagar pelos Estados Unidos, se estabeleceu em Nova York, e fez suas primeiras investidas na carreira de escritor. Um dos resultados desse período é o romance *Crazy Cock*, escrito ao longo da década de 1920. Publicado somente nos anos 1960, o livro narra as aventuras de um triângulo amoroso envolvendo o escritor Tony Brings, sua esposa Hildred, e Tanya, uma artista lésbica que vive um caso com Hildred. Em 1930, Henry Miller se mudou para Paris, onde escreveu *Trópico de Câncer*, publicado somente em 1934. No conjunto de suas principais obras há ainda *Primavera negra* (1936), *Trópico de Capricórnio* (1939), e os volumes *Sexus* (1949), *Plexus* (1952) e *Nexus* (1959), que formam a trilogia *A crucificação rosada*.

O choque que seus livros causaram é justificável, pois os textos descrevem relações sexuais sem grandes pudores. Em seus romances, o diálogo com o gênero pornográfico acabou por colocar a obra de Miller em uma tensa fronteira: se suas narrativas não podem ser caracterizadas como unicamente pornográficas, tampouco essa dimensão pode ser descartada delas. Caminhando nesse limite, arma uma dissidência literária. Seus romances e ensaios reunidos conformam uma produção literária extremamente vigorosa, sempre passível de suscitar controvérsias.

É possível afirmar que, dentre inúmeros assuntos tratados, o tema desenvolvido ao longo de seus mais significativos romances é basicamente o mesmo: a dramatização da tortuosa trajetória de um homem para se tornar um artista, o que acaba criando uma espécie de encenação na qual Henry Miller – único personagem a que o autor efetivamente pretende dar densidade – aparece como o artista modelo, o herói marginal, o salvador que almeja, no limite, a redenção diante de uma atmosfera decadente densamente construída.

Tratar o conjunto de suas obras a partir da perspectiva da existência de um “projeto literário” significa presumir que sua produção artística depende de um determinado “sistema de possibilidades” (por exemplo, estilísticas). Esse universo de possíveis é “oferecido” pela história e organizado de acordo com os interesses que orientam os agentes sociais envolvidos (BOURDIEU, 1996:63).

Esses interesses se estruturam de acordo com o lugar ocupado e por aquele que produz e que se propõe, de alguma forma, a participar do jogo de forças que ajudam a definir figuras como a do “estabelecido” ou *outsider*. No caso de Henry Miller é possível perceber que, logo após a publicação de *Trópico de Câncer*, mesmo sendo um autor

notadamente “marginal”, seu nome já gozava de certo prestígio em alguns círculos letrados, especialmente entre os autores de “livros sujos” instalados em Paris na década de 1930.

Pensar os trabalhos literários de Henry Miller de forma relacional significa levar em consideração, ao mesmo tempo, sua condição de *outsider* – tendo-se em conta os cânones franceses, ou mesmo ocidentais – e seu lugar de destaque dentre os ditos “autores marginais”. A partir da dinâmica dessas posições, pode-se tentar entender as “tomadas de posição” (BOURDIEU, 1996:63) que definem o seu projeto literário. Esses posicionamentos se referem tanto às estratégias “políticas”, manipuladas no sentido de oferecer determinada resolução acerca dos sentidos pretendidos para os textos, quanto às opções estéticas ou estilísticas de que o escritor lança mão escrever os romances.

Nesse sentido, é possível afirmar que seu projeto literário se definiu a partir de suas expectativas e de suas percepções em relação às possibilidades disponíveis no campo literário: Miller inventou uma tradição literária para si mesmo e buscou discutir o que define como os temas centrais de uma legião de heróis da cultura ocidental que ele mesmo elegeu.

Ao evocar “grandes escritores”, o autor realiza uma espécie de teatro de representações letradas e constrói um panteão de “heróis da cultura”, no qual ele se insere. É ao lado desses heróis marginalizados que é inventado um “personagem Miller” capaz de atuar como um “errante facínora cultural”. As funções desse teatro aparecem quando se observa a estruturação de seu projeto literário como um todo, posto que os nomes que circulam em suas obras estruturam o tipo de filiação que o escritor pretende. Grandes figuras da cultura letrada ocidental aparecem em cena para ajudar a definir o padrão de atuação do próprio Henry Miller. É ao lado desses personagens que a sua literatura busca definição.

O teatro de representações letradas é, portanto, um artifício que tem como objetivo legitimar a sua própria escrita. Construída com o “aval” de todos os “marginais” da literatura do Ocidente, a arte de Miller aspira o reconhecimento. Dessa forma, a mesma obra que tem a ambição de ser revolucionária e não convencional busca sua legitimação em um tipo de tradição fabricada: supostos escritores dissidentes são convocados para referendar, assim, a ousadia de seu trabalho, para aumentar suas possibilidades de sucesso e fornecer referências ao que pudesse significar rebeldia e novidade.

Ao forjar assim uma tradição, forja também um repertório de questões a serem enfrentadas como “pontos-chave” para a saúde espiritual do Ocidente. É preciso lembrar, no entanto, que essa tradição é inventada a partir de um determinado repertório letrado circulante, de um horizonte, provavelmente o mesmo horizonte de expectativa em que se inscreveriam suas obras. A tradição literária que o autor quer para si é a mesma tradição que comporia a base do repertório letrado circulante entre os consumidores de “livros sujos” na Paris das primeiras décadas do século XX.

Se o projeto literário aqui tratado pressupõe a manipulação de alguns modelos textuais, literários ou não, é preciso considerar os “recursos de gênero historicamente disponíveis”(PÉCORA, 2001:13), assim como o repertório de temas possíveis tratados. A delimitação temática de Miller se articula fundamentalmente com os interesses que orientam um projeto baseado na premissa de que a literatura deve servir à redenção dos males espirituais do Ocidente.

Dessa forma, Henry Miller pensa a arte, a sexualidade e a decadência da civilização, entre outros, a partir de uma determinada tradição literária. O sucesso de seu projeto foi determinante para uma futura apropriação, que o tornaria o mentor da literatura *beat* e o patrono da nova literatura americana. Ele surgiria como um dos inventores de um novo sentido de sexualidade e de liberdade.

Há semelhanças evidentes entre seus romances – em especial *Trópico de Câncer* e *Trópico de Capricórnio* – e *On the Road*, de Jack Kerouac: o jogo calcado no desejo de fazer da literatura uma experiência de vida e não mera articulação estética; a exposição de questões relativas à sexualidade; a oposição à civilização materialista e a busca por uma renovação espiritual para o Ocidente são características comuns ao projeto literário de Henry Miller e ao programa *beat*. Não se pode dizer que Miller trouxe de forma pioneira essas questões para a literatura ocidental. Talvez o que se possa afirmar é que ele manipula essas questões em praticamente toda a sua obra, e o personagem que criou (estrategicamente chamado Henry Miller) é um modelo bastante completo de artista romântico e herói. Não por acaso, seria considerado pela crítica como o patrono dessa geração. Para Robert Kiernan, Henry Miller, ao se mudar para Califórnia, “transformou-se no guru do novo radicalismo, a geração *beat*, a voz do anarquismo romântico norte-americano”(KIERNAN, 1983:131).

Em 1976 os franceses o concederam a *Légion d'honneur*, um signo de respeitabilidade que o incentivaria a concorrer ao Prêmio Nobel de Literatura. Miller

começa uma mobilização em 1978, quando todos os seus editores foram contatados e convocados a escrever para o comitê apoiando a sua candidatura. O escritor se empenhou pelo prêmio que poderia lhe render ainda mais respeitabilidade e uma boa quantia de dinheiro. O Nobel acabou indo para Isaac Bashevis Singer, em 1979. De qualquer forma, naquele momento, o nome de Henry Miller já estava absolutamente estabelecido entre os grandes da literatura ocidental.

Um episódio interessante ajuda a marcar seu deslocamento de “escritor marginal” para “autor reconhecido”. Em um dos julgamentos que *Trópico de Câncer* enfrentou, o juiz Samuel B. Epstein, em 21 de fevereiro de 1962, decretou que o livro não era obsceno aos olhos da lei. Seu argumentário foi baseado em uma determinada leitura da sociedade americana da época. Segundo o juiz, em uma sociedade na qual “o maiô inteiro está sendo substituído pelos biquínis e a dança de salão de antigamente está sendo substituída pelo *twist*”, um livro como *Trópico de Câncer* não pode ser considerado subversivo, mesmo porque os delinquentes juvenis “têm uma base educacional tão pequena que não leem livros desse calibre literário”(FERGUSON, 1991:374).

Ainda guardando algum potencial “subversivo”, a literatura produzida por Miller parecia ter alcançado outro patamar já no início da década de 1960. Não poderia mais ser lida como um tipo de produção barata, destinada a um pequeno grupo de leitores acostumados com literatura considerada marginal. O argumentário do juiz oferece um panorama de como o nome de Miller já estaria legitimado, a ponto de ter seu “calibre literário” destacado em um processo judicial. A liberação de sua publicação nos Estados Unidos certamente revela algo sobre a dinâmica em torno de questões como “liberdade de expressão”, por exemplo, mas revela ainda mais acerca do triunfo de um determinado tipo de literatura.

Miller tem sua obra liberada porque já havia conseguido se estabelecer como autor. Seus romances foram a julgamento depois de já estarem legitimados por parte considerável da crítica literária e já contarem com a admiração de escritores importantes e influentes. George Orwell sempre foi um aliado importante. No ensaio *Dentro da baleia*, o escritor e crítico inglês, já em 1940, busca ressaltar as qualidades literárias dos primeiros romances de Miller. Segundo Orwell, com Miller, “logo nos afastamos das mentiras e simplificações do caráter estilizado e mecânico da ficção



comum, inclusive da ficção bastante boa, e passamos a lidar com experiências reconhecíveis dos seres humanos”(ORWELL, 2005:99).

Miller aparece como aquele que seria capaz de narrar os sentimentos de toda uma geração, por ter tido a coragem de expor as feridas da vida cotidiana, onde o horror é sempre maior do que os escritores normalmente conseguem descrever. Para o crítico, Henry Miller aceita o que enxerga como a ruína da civilização e não alude ao desespero. Ele “acredita na ruína eminente da civilização ocidental com muito mais firmeza do que a maioria dos escritores revolucionários, só que não se sente exortado a fazer nada a respeito. Ele vadia enquanto Roma arde em chamas, e, ao contrário da grande maioria das pessoas que o fazem, vadia com o rosto voltado para as chamas” (ORWELL, 2005:134).

Para George Orwell, Henry Miller é uma espécie de Jonas conformado, autotragado por sua baleia transparente que o permite navegar e contemplar o mar. As palavras do crítico colocam ainda o escritor americano como alguém que tratou incessantemente de refletir sobre os rumos da civilização. Em *Dentro da baleia*, mais do que um simples rebelde, Miller é lido como um pensador contundente que se expressa através de romances destinados a criar um novo capítulo na literatura ocidental.

O texto foi publicado inicialmente na revista *New Directions in Prose and Poetry*, importante periódico publicado por W.W. Norton & Co., a editora que seria responsável pelas obras de Miller nos Estados Unidos antes da Grove Press. Não é difícil perceber a dimensão estratégica que o ensaio tinha. Na verdade, trata-se de uns dos inúmeros recursos utilizados por ele e seus editores para que seu projeto literário pudesse se efetivar. No caminho das disputas em torno do que é “valor literário” ou mesmo do que é “literatura” – que no limite almejam a consagração de um determinado modelo –, travavam-se verdadeiras batalhas políticas em que a crítica estabelecida ocupava uma função muitas vezes determinante. Sem dúvida, a trajetória de Miller de autor marginal a autor renomado foi marcada por lutas que atestam como um tipo de discurso literário pode assumir valores diferentes em diferentes circunstâncias históricas.

A “invenção” do valor da obra literária de Henry Miller carrega uma série de questões que vão desde sua tentativa de construção de uma tradição letrada até o desenvolvimento de sua autorrepresentação como o herói romântico crucificado, passando pela sua tentativa de criar uma espécie de atmosfera mística para suas obras, onde o próprio autor como amante da verdade revela segredos sagrados redentores. É

claro que essa “invenção” não pode, em hipótese alguma, depender das características específicas do projeto literário então forjado. A construção do valor de uma obra depende de um conjunto de fatores que configuram o campo literário em um momento específico. Mas é inegável que nesse caso boa parte de seus esforços se deram no sentido de evidenciar o seu próprio talento e a beleza de sua obra. Miller buscou, assim, como poucos, agregar valor a seus textos.

A partir da manipulação de conceitos como *civilização* e *decadência*, apropriados de Oswald Spengler, Miller propôs uma renovação estética em que a literatura produzida por ele ocuparia o lugar do novo frente a uma produção letrada contemporânea considerada estéril e vazia. Ao tentar desmontar a lógica que regeria o *status quo* literário, o escritor estava também demarcando o sentido de sua própria obra, ajudando a construir sua inserção. Mais do que uma estratégia com fins práticos e objetivos, esse parece ser o jogo que sua literatura deseja provocar.

No universo literário de Miller, as dores cotidianas banais se revestem assim de sublimidade, quando então a verdade se revela, apontando constantemente para a pequenez humana. Disso é extraída uma moral que se quer nova e revolucionária. Os personagens aparecem em cena expondo suas dúvidas e debilidades, a humanidade assume uma dimensão ao mesmo tempo sublime e perecível, heroica e vulgar. Em histórias que tratam de experiências corriqueiras, são reveladas importantes descobertas de ordem pessoal.

O investimento na ênfase do valor de sua própria obra talvez resulte do fato de ela se propor a funcionar como um grande drama da cultura ocidental. Nela se veem encenadas a tragédia da decadência e a busca da salvação. Henry Miller surge como o herói letrado que redescobre a literatura, redefinindo seus atributos fundamentais. O personagem herói das letras marginais é aquele responsável pela escrita de romances que querem discutir a literatura e superá-la.

O escritor americano produz um tipo de romance que tem como um de seus pontos básicos o jogo que visa confundir *vida* e *literatura*, realidade e ficção. Assim, faz questão de demarcar, sempre que possível, não só nos próprios romances como em cartas, relatos e entrevistas, que seus textos são autobiográficos. É justamente nessa lógica, por exemplo, que Emerson é muitas vezes mencionado como amante da verdade e defensor de um tipo de literatura essencialmente confessional. Trata-se uma filiação necessária para o estabelecimento da crença pretendida pelo autor: ao emprestar o seu

nome ao seu personagem principal e envolver a sua literatura em uma atmosfera místico-religiosa, Henry Miller marca a intenção de apresentá-la como reveladora de uma verdade escondida. Colocar sua arte na esfera do sagrado surge como um recurso eficaz para que ela se defina em termos de verdade profunda e se estabeleça diante de um cenário cultural que ele considerava decadente.

O artifício de se confundir com um personagem literário, de criar-se a si mesmo como obra de arte, aponta para a perspectiva de que mais importante do que a arte é a arte de viver. A literatura de Henry Miller se posta como uma apreensão da vida em sua plenitude. Seus romances precisam exercer uma função para além do que se entende como ficção tradicional: devem ser relatos da vida e, em termos misteriosos e sagrados, conter a própria essência das coisas. Quando Miller diz ter a pretensão de escrever um grande “livro da vida” – que só se pode ser vislumbrada ao se tomar sua obra como um todo –, significa que seus romances devem capturar, ou mesmo atualizar, a energia de suas dores e o prazer da sexualidade violenta que explode entre as páginas.

Nesse sentido, o escritor faz questão de se definir como o precursor de um novo gênero literário marcado pela transparência. Nessa literatura “mais que literária”, a ambição máxima se resume na perspectiva de construção de um conjunto de romances que possam configurar a verdade de uma vida exemplar. Mais do que relatos de experiências vividas, os romances são construídos para funcionar como modelo de um novo tipo de experiência literária. Há, assim, tanto uma aproximação quanto um distanciamento dos chamados gêneros confessionais. Ao mesmo tempo em que se apropria de Emerson, Miller faz questão de escapar do constrangimento de ter que comprovar o que diz: a verdade passa então a ser um atributo da imaginação.

A aproximação com o gênero autobiográfico acaba por funcionar como um recurso no sentido de atribuir um sentido mais íntegro a seus relatos. Para fazer de seu personagem um exemplo, um modelo, Miller lança mão de efeitos persuasivos que identifica em relatos autobiográficos. A partir de alguns personagens modelares, como o *homem do subsolo*, *Zaratustra* e *Jesus Cristo*, constrói uma encenação do que pode ser definida como a *via crucis* de Henry Miller. Ao narrar a trajetória que deve espelhar sua própria vida, utiliza recursos trágicos, burlescos e pornográficos para dramatizar uma história de renúncia, sofrimento e revelação, cujo ápice se caracteriza pela ideia da crucificação. Somente a partir dela o artista pode se tornar o que ele é. Sua narrativa é, portanto, trágica na medida em que narra o caminho incontornável de um homem em

constante transformação; burlesca em sua dimensão agressiva e salutar; e pornográfica pelo desejo de marcar uma diferença em relação ao que define como padrão de beletrismo. Aliás, para Miller, o gênero pornográfico guardaria ainda o mesmo potencial redentor do burlesco.

O crucificado é a imagem de Miller para o artista sofredor. Artista que se define por sua autonomia e nasce com a invenção do estilo de vida boêmio de meados do século XIX (BOURDIEU, 1996: 72). Criado em contraposição ao estilo de vida burguês, o artista boêmio é mais do que um personagem literário, uma vez que “os romancistas contribuem grandemente para o reconhecimento público dessa nova entidade social, especialmente ao inventar e difundir a própria noção de boemia, e para a construção de sua identidade, de seus valores, de suas normas e de seus mitos” (BOURDIEU, 1996: 72).

O personagem Miller é construído justamente a partir dessa “nova entidade social”. De certa forma, é ela que entra em cena na narrativa da *via crucis*. Esse modelo, inventado na “sociedade dos artistas”,<sup>1</sup> aparece nos romances dramatizando as audácias e transgressões que “os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como obra de arte” (BOURDIEU, 1996: 75). Cabe destacar que tais transgressões, em grande medida, se sustentam nas conquistas dessa mesma sociedade capaz de se garantir como seu próprio mercado, oferecendo às audácias da rebeldia boêmia “uma acolhida mais favorável, mais compreensiva” (BOURDIEU, 1996: 72).

Talvez seja possível afirmar que a literatura rebelde de Miller é pensada dentro de um projeto que entende as possibilidades de circulação das obras. Os livros “transgressores” possuem um público consumidor fiel interessado em livros sujos produzidos em Paris nas primeiras décadas do século XX.

Em seu projeto literário a *via crucis* aparece como a nova arte desse artista autônomo e livre, suportado pelas redes de segurança da sociedade dos artistas. É entendida como a obra máxima de um tipo de escritor que se define pela renúncia. É justamente essa nova arte que deve surgir como a redenção para a decadente cultura ocidental.

---

<sup>1</sup> Para Pierre Bourdieu, a expressão “sociedade dos artistas” faz alusão a uma espécie de laboratório socialmente configurado no qual os artistas – e outros agentes envolvidos na estruturação do campo literário ou artístico – se articulam na criação dos valores e identidades que, de certa forma, norteiam a lógica da produção cultural.

A literatura do “artista da vida” não pode querer ser outra coisa senão um grande exemplo de imersão na experiência. Nesse sentido, a busca de uma identidade literária equivale à tentativa de se estabelecer como uma espécie de profeta de uma nova ordem, expoente combativo de um novo tipo de literatura livre, “essencialmente honesta e transparente, engajada em não promover as mutilações que a literatura tida por tradicional supostamente opera.

Essa identidade é construída na dinâmica que orienta suas tomadas de posição em relação a outros escritores: sendo teoricamente mais “ousado” que D.H. Lawrence, mais sincero e menos técnico do que James Joyce, tão “livre” e “rebelde” quanto Whitman, ou “sincero” como Emerson. São romances estruturados na lógica do conflito e no horizonte de uma determinada tradição literária.

Articulado basicamente na figura do artista-herói, o projeto de Miller tem como eixo fundamental a construção de um personagem cuja principal função é confundir a vida do escritor americano com a trajetória trágica de um personagem literário. Assim, ele buscou definir sua literatura como uma forma mais complexa e bem-acabada de arte. Esta seria o fruto de um aprimoramento formal e espiritual que resultaria em uma apreensão mais completa e bem definida da realidade. O cotidiano viria à tona guardando elementos trágicos e mesquinhos. A realidade cotidiana, às vezes tratada a partir do uso de características do teatro burlesco, é dramatizada tendo em vista a encenação de uma tragédia, em que as cores do grotesco, do sublime e do baixo se revelam e o sexo assume uma função redentora. Seu projeto se define em uma proposta de gênero que bem poderia ser definido como uma “autobiografia trágico-burlesco-pornográfica”.

As ambições e os interesses que orientam o projeto não seriam capazes de definir os múltiplos lugares ocupados e sentidos atribuídos aos seus trabalhos: Henry Miller teria sido o símbolo de uma nova literatura marginal surgida nos submundos de Paris; o escritor maldito impossibilitado de ser publicado em seu país; ou ainda, autor de uma rebeldia juvenil e inofensiva, até figurar como um “clássico do século XX”. Ao ser alçado ao posto de patrono da geração *beat* e, portanto, ser considerado como matriz da chamada “nova literatura norte-americana”, a obra de Henry Miller se monumentalizaria a ponto de ter o valor reconhecido em tribunais pela defesa da liberdade de expressão. O escritor aparece para a literatura americana moderna como um pária modelo, o marginal bem-sucedido que forneceria referências literárias e comportamentais para

uma nova geração. O boêmio pervertido se converte, enfim, em uma espécie de rebelde patrimonial.

**Recebido em: 11/11/2011**

**Aceito em: 20/12/2011**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAM, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTHOFF, Warner. *A Literature without Qualities: American Writing Since 1945*. Berkeley: University of California Press, 1979.

BIRO, Adam e PASSERON, René (orgs.). *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papius, 1996.

BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas da literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1976.

\_\_\_\_\_. *Revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. São Paulo: UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Rideel, 2005.

\_\_\_\_\_. *O anticristo*. Lisboa: Edições 70, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PENNA, Antônio Gomes. Freud. *As ciências humanas e a filosofia*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

PRESCOTT, Orville. *In My Opinion: An Inquiry into the Contemporary Novel*. Nova York: Bobbs-Merrill, 1952.

RICKET, Arthur. *Vagabond in Literature*. Nova York: Ayer, 1968.

SAWYER-LAUÇANNO, Christopher. *Escritores americanos em Paris*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SENETT, Richard. *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOLOMON, William. *Burlesque Dreams: American Amusement, Autobiography, and Henry Miller*. Northern Illinois University, 2001.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da história ocidental*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Palavras sob palavras*. São Paulo: Perspectiva, 2001.