

NARRATIVA E RESISTÊNCIA

Alfredo BOSI*

*a geometria irmã da liberdade
ensina a árvore a pular o muro
cansado de esperar revolta-se o relógio
e começa a marcar as horas do futuro*

José Paulo Paes, "Eluardiana"
A eu meu esmo - poemas desgarrados

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético.

O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*.

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasce da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.

Recorro à partição proposta por Benedetto Croce no contexto da sua dialética das distinções, que reelabora conceitos hegelianos.

* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP - 05508-900 - São Paulo - SP.

(1) As potências cognitivas são a intuição e a razão; o que distingue uma da outra é a exigência de um critério de realidade, peculiar à razão, mas indiferente à intuição.

(2) As potências da vida prática (praxis) são o desejo e a vontade; o que distingue a vontade do desejo é a existência de um critério de coerência ética peculiar às ações voluntárias, mas que não rege, em princípio, os movimentos da libido.

No universo harmonioso da filosofia de Croce, a intuição é o fundamento da arte, e as suas imagens não precisam passar pelo teste de verificação da realidade, dita empírica ou factual. Quanto à razão, o seu enfrentamento necessário com a realidade permite-lhe fundamentar as ciências e a filosofia.

Na ordem da praxis: o desejo governa o mundo da satisfação das necessidades ditas primárias ligadas à sobrevivência do indivíduo e da espécie. E a vontade seria, enfim, a mola das ações livres e responsáveis que constituem as esferas ética e política.

Eis o quadro das distinções e das suas respectivas objetivações no curso da História:

MOMENTOS COGNITIVOS

INTUIÇÃO/Arte ≠ RAZÃO/Teoria: ciências, filosofia.

MOMENTOS PRÁTICOS

DESEJO/ “Economia” (ordem dos processos biopsíquicos) ≠
VONTADE/ Ética, política.

Postas as coisas assim, em nível abstrato, não se deveriam misturar conceitos próprios da arte e conceitos próprios da ética e da política; confusão

que ocorreria em expressões como **poesia de resistência e narrativa de resistência**.

No entanto, como sempre acontece, no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica.

O reconhecimento dessas relações levou o mesmo Croce a teorizar, a certa altura do seu longo percurso, sobre a **totalidade** vigente em toda grande obra de arte. O pensador que soube distinguir com clareza os momentos de um processo soube também encontrar os liames significativos entre uma instância e outra.

* * *

Quando se poderia dizer, metaforicamente, que há uma poesia de resistência? Ocupei-me com esse conceito nos anos 70 quando lhe dediquei um capítulo de *O ser e o tempo da poesia*, e não julgo necessário repetir o que lá está dito. Prefiro explorar o tema afim de narrativa e resistência.

Arriscando um caminho exploratório, eu diria que a idéia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente:

- (a) a resistência se dá como tema;
- (b) a resistência se dá como processo inerente à escrita.

O ROMANCE E O TRATAMENTO DOS VALORES

A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus **valores**. À força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura.

O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação.

Exemplos de valores e antivalores são: liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição, etc.

Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Têm todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma **fisionomia**. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro.

Só para ilustrar: o despotismo traduz-se por atos arbitrários e tons de voz autoritários daquele que detém poder. Leia-se Balzac descrevendo com vivacidade a conduta doméstica tirânica de um castelão decadente, um emigrado da Restauração, o conde de Mortsauf, que inferniza a esposa e os criados (*Le lys de la vallée*). Que riqueza de pormenores e de matizes aproximáveis pela categoria do despotismo patriarcal!

Outros exemplos: a vilania se revela na palavra injuriosa lançada em rosto a um inocente; a traição se faz com sorrisos cúmplices, meias palavras. Nas tragédias de Shakespeare há uma riquíssima messe de situações em que os antivalores tomam corpo. A cupidez das filhas traidoras do Rei Lear, Goneril e Regane, é contrastada com a lealdade discreta da filha mais moça, Cordélia: o antivalor nas primeiras e o valor na última tem voz, tem gesto, tem rosto. Mesmo que Shakespeare não sublinhasse, mediante frases sentenciosas ditas por outras personagens, a fealdade de umas e a beleza da outra, a resistência ao mal foi trabalhada de tal maneira que o ético e o estético se converteram mutuamente.

É preciso levar adiante a análise diferencial do termo “valor”. No homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso com a verdade das suas representações. Para condenar um ato como injusto, é indispensável, ao ser ético, saber se, efetivamente, o seu sentimento de indignação está fundado

em uma percepção correta dos fatos e das intenções dos sujeitos. O valor, nessa esfera da práxis, se provará pela coerência com que o homem justo se comporta a partir da sua decisão. Os obstáculos à sua vontade virão de fora, pertencerão à lei da necessidade natural ou à surpresa das contingências, mas, dentro dele, no seu chamado foro íntimo, o imperativo do dever se manterá intacto. De todo modo, é o **princípio da realidade** com toda a sua dureza que rege a realização dos valores no campo ético.

A situação do romancista é outra. Ele dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas, com todo o reino do possível e do imaginável.

O narrador cria, **segundo o seu desejo**, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa.

O exemplo de *Os Irmãos Karamázovi* de Dostoiévski, estudado por Bakhtin em termos de polifonia, ilustra bem a relação entre instâncias éticas e formas de construção narrativa. As vozes das personagens são pontos-de-vista cruzados que trazem à superfície da escrita o núcleo moral onipresente em Dostoiévski: o nó temático inextricável de bem e mal, de inocência e culpa, de vontade e destino.

Ivan e Aliosha. Cada um resiste, a seu modo, à pressão ideológica que lhe parece mais adversa. Ivan prega o nihilismo radical como antídoto à hipocrisia do clã familiar e das potências eclesiásticas ainda vigentes na Rússia dos czares e dos popes. Seu irmão Aliosha, que ele ama ternamente, escolherá outro caminho: cavará fundo a sua fé cristã ortodoxa e alimentará sentimentos de amor fraterno e universal que o preservarão da frieza cruel, cerebrina, dos intelectuais ateus que Dostoiévski já descrevera em *Os Possessos*. A resistência de ambos é autêntica. Mas os alvos são diversos, e diversos são os tons de voz. As duas trajetórias se encontram e definem uma das vertentes de *Os Irmãos Karamázovi*. Valor ético e ficção romanesca buscam-se mutuamente.

A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética. Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação.

Em princípio, a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado ao cotidiano. Ao contrário da literatura de propaganda - que tem uma única escolha, a de apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem -, a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadores. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores.

Consideremos os riscos que corremos quando borramos essa distinção.

O primeiro risco ocorre quando se exige que o escritor se engaje, **ao compor sua obra**, na propaganda de movimentos sociais ou de campanhas políticas que pretendem realizar determinados valores ou combater os seus respectivos antivalores. É o famoso “patrulhamento ideológico” que acaba turvando a visão crítica. Assim fazem liberais e esquerdistas quando julgam e condenam a obra de Ezra Pound, que teve um momento de simpatia por Mussolini. Ou acusam a alienação presente na obra de Borges, que na vida pública foi indulgente com a ditadura sangrenta do general Pinochet. Ou lembram que Fernando Pessoa tangenciou a política cultural nacionalista e saudosista de Salazar nos anos Trinta. Os exemplos são, aliás, mais numerosos do que seria de desejar.

Deploremos, sim, as opções infelizes desses escritores, enquanto cidadãos, mas guardemos em face dos seus textos uma independência de vistas e uma largueza de julgamento que saiba enfrentar o árduo problema das relações entre poesia e ideologia. Ou faremos como Giosuè Carducci que, segundo consta, teria recusado a oferta de reger uma Cátedra Dante Alighieri

alegando que, para aceitá-la, seria preciso ser católico, monarquista e florentino?

O segundo risco, tão ou mais funesto, se dá quando leitores ultra ideologizantes condenam antivalores supostamente representados ou promovidos pelas imagens do poema.

Lembro, a propósito, o experimento de Richards em seu *Practical Criticism* tão bem comentado entre nós por Otto Maria Carpeaux no ensaio “Poesia e ideologia” escrito em 1943. Richards submeteu a alguns renomados críticos e jornalistas ingleses uma bateria de textos literários, omitindo o nome dos seus autores, entre os quais havia alguns clássicos, outros apenas estimáveis, outros enfim tirados de almanaques comerciais. As reações dos sujeitos do experimento foram pesadamente ideológicas. Houve casos de grandes poetas metafísicos do século XVII cujos versos foram acidamente criticados porque incluíam imagens da realeza ou da divindade, figuras que irritaram a sensibilidade republicana ou agnóstica do leitor. Ou, no outro extremo, versos de poetastros de jornalecos suburbanos que foram calorosamente elogiados porque traziam mensagens liberais ou progressistas.

Richards operou uma verdadeira desmistificação da crítica ideologizante que se mostra cega ao modo de ser do poema, cujos significados são expressos em linguagem figural e simbólica: logo, polissêmica.

Essa atitude desequilibrada tem chegado recentemente ao paroxismo quando a militância de grupos de raça, de gênero ou de opinião se encarna na destruição do cânon tradicional. Por ocasião de um debate que se seguiu a uma conferência de Jean-Pierre Vernant sobre o homem grego, uma assistente, indignada, interpelou o mestre querendo saber porque este não dera ênfase à misoginia de Hesíodo, ou seja, não condenara a visão da mulher que sai da obra do poeta. Vernant reconheceu cordatamente que, de fato, Hesíodo refletia uma mentalidade patriarcal e lembrou que nos Estados Unidos, há poucos anos, uma editora feminista se recusara a incluir entre os seus títulos uma tradução dos poemas de Hesíodo, precisamente porque as suas idéias eram “descaradamente machistas”, reacionárias e ofensivas à imagem da mulher. As militantes americanas exigiam do poeta uma imediata, inequívoca e pública retratação; e foi um custo explicar à consultora da casa editorial que Hesíodo não estava em condições de satisfazer a essa exigência, pois morrera fazia mais de vinte e cinco séculos.

Até aqui, os riscos da indistinção.

* * *

Mas voltemos de novo a olhar para as aproximações entre narrativa e resistência, e certamente é a história da realização dos valores que nos servirá de guia.

Há momentos coletivos em que o elã revolucionário polariza e comove tanto os homens de ação quanto os criadores de ficção. E há momentos, mais numerosos e longos, em que prevalece a descontinuidade da vida social sobre o toque de reunir, ocorrendo então uma dispersão e diferenciação aguda dos papéis sociais. Neste caso, o artista da palavra pode desenvolver, solitária e independentemente, a sua resistência aos antivalores do meio. Será o “coração oposto ao mundo” do poeta.

Aclarar a diferença entre tempos de aceleração da luta social e tempos lentos e difusos de aparente estagnação política ajuda-nos a compreender a distinção, entre resistência como **tema** da narrativa e resistência como **processo** constitutivo de uma certa escrita.

I - RESISTÊNCIA COMO TEMA DA NARRATIVA

O termo Resistência e suas aproximações com os termos “cultura”, “arte”, “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. O que os italianos chamavam de *partigiani* e os franceses logo traduziram como *partisans*, significava participação, partido, luta de uma facção que se rebelou contra as milícias nazifascistas que ameaçaram apossar-se da Europa no fim dos anos 30 e só foram derrotadas em 1945. Firmou-se ao longo desses anos sombrios uma frente de caráter libertador que, em luta de guerrilhas e emboscadas, o *maquis* (de *macchia*, no sentido corso de

moita onde se entocaiavam os resistentes), disputava palmo a palmo as áreas invadidas.

Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de resistência, coincidente, e não por acaso, com o ponto de vista estético neo-realista. Um livro candente como *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, testemunhando a sua experiência de judeu lançado em um campo de concentração, é perfeito exemplo desse clima ético e da opção por uma linguagem sóbria e depurada de todo convencionalismo. A obra-prima veio antes: *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini.

No Brasil, as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, obra que não quis ser nem ficcional, nem documental, mas testemunhal, corresponde à literatura de resistência que tem em alguns poemas de Drummond o seu ponto alto. *A rosa do povo* é de 45.

Ao tomar contacto com essas obras, o leitor politizado do pós-guerra supôs que a natureza mesma do fenômeno literário houvesse mudado radicalmente; e que, a partir da luta contra os regimes totalitários e belicistas, a escrita passara a ter a mesma substância cognitiva e ética da linguagem de comunicação, que é o nosso pão cotidiano quer na vida pública, quer na vida privada. A escrita ficcional teria passado a ser uma variante e, não raro, uma transcrição do discurso político ou da linguagem oral, de preferência popular.

A descoberta que se fez então na Itália dos cadernos de cárcere de um pensador marxista original, Antonio Gramsci, morto em 1937 depois de dez anos de prisão decretada pelo fascismo, estimulou a crítica de esquerda a construir o tipo ideal do “intelectual orgânico” da classe operária, isto é, o escritor que se despe dos preconceitos e do imaginário burguês para plasmar uma linguagem aderente ao real e aos valores de progresso, justiça e liberdade. O cinema neo-realista de Rossellini, de Vittorio De Sica e do primeiro Visconti parecia ilustrar admiravelmente essa nova tendência que povoou a cultura ocidental de esperanças no poder transformador da palavra narrativa e da sua imagem.

Convém salientar que essa narrativa, sobretudo a de Elio Vittorini e a de Cesare Pavese, autor de um diário belíssimo, *Il mestiere di vivere* (*O ofício*

de viver), tinha por modelo uma obra norte-americana, o *Adeus às armas* de Ernest Hemingway. A prosa direta, aparentemente jornalística, deste grande escritor seduzia aqueles intelectuais europeus nutridos de uma cultura literária milenar refinada e devedora de onerosas tradições clássicas, românticas, simbolistas... A proposta neo-realista passava também a significar a libertação de uma prática de escrita que estaria, por sua própria ancianidade estética, vinculada a ideais e valores já ultrapassados. Novamente, a resistência ético-política buscava traduzir-se em uma resistência no plano das opções narrativas e estilísticas.

Na França, o itinerário exemplar de Albert Camus fez a ponte de dupla mão entre o existencialismo e o marxismo. E o Sartre filósofo, narrador e dramaturgo foi o *maître-à-penser* de mais de uma geração e sobreviveu bravamente à circunstância do momento "partisan". O seu magistério estendeu-se dos anos 40 ao fim dos anos 60 e só foi perdendo terreno quando a cultura ao mesmo tempo massificada e atomizada do pós-modernismo voltou as costas para todo projeto de vida imantado por valores ético-políticos. Sartre diria que essa desistência de todo projeto é também projeto - da má fé ou da alienação. Desistência, antônimo de resistência.

Quem quiser conhecer uma das interpretações mais densas e empáticas da literatura de resistência na França, lerá com proveito o ensaio de Albérès, *La révolte des écrivains d'au Jourd' hui*, obra que saiu em 1949, no auge portanto do que o seu autor chama de Prometeísmo. O mito de Prometeu seria a perfeita alegoria da revolta do ser humano contra o destino, palavra que abraça as forças naturais, o leviatã social e tudo quanto transcende a vontade individual. A rebeldia prometéica não trouxe apenas a dimensão do desafio às potências do Olimpo. Trouxe também a contraparte da solidariedade com os mortais a quem o titã ensinou o uso do fogo que, arrebatado aos céus, se fez instrumento da técnica e moveu os homens a se libertarem da onipotência da natureza.

Prometéicas seriam, para Albérès, algumas obras que, vale a pena sublinhar, exerceriam poderosa influência sobre intelectuais brasileiros que já ultrapassaram, neste fim de século, a casa dos cinquenta anos. *A peste*, obra-prima de Albert Camus, é de 47, e pode ser lida como a súpula de um prometeísmo estóico e ao mesmo tempo fraterno: no perigo coletivo da epidemia o homem descobre que a sua solidão é a solidão de cada um, logo de

todos. “O existencialismo”, dirá Sartre, “é um humanismo”. Lembro *As moscas* e a trilogia dos *Caminhos da liberdade*, que Sartre escreveu entre 45 e 49, reunindo *A idade da razão*, *Sursis* e *Morte na alma*. As tragédias de Anouilh repõem no cenário moderno as mulheres resistentes por excelência do teatro grego, Medéia e Antígona. E, numa perspectiva cristã, igualmente avessa ao conformismo, à mornidão burguesa e a todo farisaísmo, leram-se os romances de Bernanos em que o anti-herói também se engaja escolhendo animosa e sofredamente a “existência autêntica” contra tudo o que é falso epífito: penso no *Journal d'un curé de campagne*, livro de cabeceira dos nossos poetas Jorge de Lima e Murilo Mendes. Enfim, os livros que nos ensinaram o valor de uma coragem que recusa a demência da guerra e se exerce tão só na construção de uma convivência sem pregas, simples, generosa: *Vol de nuit*, *Terre des hommes*, *Le petit prince*, de Antoine de Saint-Exupéry, piloto de avião abatido pelos nazistas em pleno mar da Córsega em 1944.

Camus, Sartre, Anouilh, Bernanos, Saint-Exupéry. Era como se o espírito inquieto das vanguardas do começo do século voltasse a soprar na cabeça dos escritores, mas agora, depois da experiência da II Guerra, exigisse uma escolha sóbria, lúcida, sem ilusões literárias, sem individualismos extremados, e comprometida tão só com o que libera o homem junto com o semelhante. Existencialismo e marxismo irão encontrar-se no imediato pós-guerra para propor uma arte empenhada e ao mesmo tempo implacavelmente analítica dos mínimos movimentos da onisciência.

Não cabe aqui reconstruir o fio teórico do pensamento existencialista esticado na direção do engajamento político de esquerda. Os numerosos textos de Sartre dos anos 50 e 60, as suas polémicas com Merleau-Ponty, a batalha das idéias libertárias que preparou o degelo soviético de 56: tudo isto fez uma história densa que só a incultura da barbárie poderá ignorar ou esquecer. Em termos de produção narrativa, o importante é ressaltar a coexistência de absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento da impotência individual. Sísifo é o mito e a imagem exemplar: Sísifo, retomando a subida da montanha, não cederá à onipotência do rochedo. À gravidade do mundo oporá pela liberdade do espírito, figura da graça divina laicizada por uma cultura sem deuses.

Menos do que a prosa surrealista, em geral inferior à poesia, a matriz do romance existencial de Camus foi a obra de Franz Kafka, que o pós-guerra europeu descobriu com estupefação. Camus foi, dos primeiros a explicar Kafka aos franceses, interpretando-o no *Mythe de Sisyphe*.

O tema da resistência se universaliza na cultura existencialista. Confere uma dimensão ética a uma atitude que transcende o fato da oposição direta ao nazifascismo. Trata-se, para Camus e Sartre, de fundar uma palavra radicalmente antiburguesa, não-conformista, revolucionária, voltada para a construção do novo Homem em uma perspectiva imanente. Sartre, que viveu até o começo dos anos 80, jamais abandonou essa proposta. Todas as suas personagens são seres que recusam. E pretendem cumprir um passo além do **herói problemático** teorizado por Lukács como o limite da consciência dividida do protagonista no romance burguês dos séculos XIX e XX.

II - RESISTÊNCIA COMO FORMA IMANENTE DA ESCRITA

Até aqui a relação entre narrativa e resistência ética foi descrita no interior de uma esfera de significados datada, historicamente enraizada, no caso dentro de uma **cultura de resistência** política. As opções de cada escritor, por diferenciadas que fossem, se destacavam todas de um mesmo fundo axiológico, que se pode qualificar de mentalidade antiburguesa gerada dialeticamente como um **não** lançado à ideologia dominante.

Deve-se, porém, aprofundar o campo de visão. E detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema. Quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o **ponto de vista** e a **estilização da linguagem**. Vejo nesses dois processos uma interiorização do trabalho do narrador. A escrita resistente (aquela opção que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.

Recorro a um conceito que subjaz à própria idéia de resistência, o conceito de tensão. Já o utilizei para caracterizar algumas formas do romance

brasileiro moderno. A matriz é a teoria de Lukács sobre o herói problemático. As suas ramificações se encontram principalmente nos estudos de Lucien Goldmann sobre as origens da tragédia jansenista de Racine (em *Le dieucaché*) e sobre as relações entre romance e classe em *Pour une sociologie du roman* .

Chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.

Anos depois, pensando na intersecção de poesia e resistência, procurei explorar a fenomenologia das relações entre os dois campos de significado. Ganham relevância as seguintes modalidades: a resistência da sátira e da paródia, sem dúvida as suas formas mais ostensivas; a resistência profunda, às vezes difícil de sondar, da poesia mítica; a resistência interiorizada da lírica, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, a resistência que se faz projeto ou utopia no poema voltado para a dimensão do futuro.

Essa gama de possibilidades poderá também ser testada nas relações que aproximam narrativa e resistência, mesmo quando a intersecção se dê fora de um contexto de militância política.

Raul Pompéia, em *O Ateneu*, fez ora sátira direta, ora paródia, da linguagem pedagógica e da retórica científica e literária predominante nas escolas para a elite de nosso Segundo Império.

* Reporto-me às considerações sobre romance e graus de tensão que fiz no capítulo “As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho” (*História concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1970. p 427 e segs.).

Em outro extremo, foi pela revivescência dos mitos dionisiacos e apolíneos que Thomas Mann compôs, em registro moderno, a tensão entre romantismo e classicismo, irracionalismo e racionalismo, constitutiva da cultura alemã da primeira metade do século XX.

Marcel Proust fez o passado resistir em filigrana mediante a escrita infinitesimal da memória. A anamnese o salva do tédio do presente.

Em *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector a narrativa oscila entre o confidencial e o metafísico. O tempo do relógio é suspenso e a imaginação se projeta e se desdobra em um espaço fluido e sem margens.

Pedindo vênica para fazer minha própria anamnese crítica: se, a uma certa altura, eu me orientei por uma concepção estritamente política (“positiva”, prática e militante) de cultura, bebida em Lukács, em um segundo momento foram Benjamin e Adorno com a dialética negativa que me fizeram reencontrar as fontes hegelianas da primeira juventude, a **dialética dos distintos** de Croce. Esta filosofia traçava com nitidez a diferença entre a intuição, que é pura impressão e imagem, e o momento da reflexão. E distinguia, com a mesma clareza, sentimento e praxis coerente.

A poesia, forma auroral da cultura, está aquém da teoria e da ação ética, o que não significa, porém, que não possa conter em si **a sua verdade, a sua moral**; e sobretudo, o seu modo, figural e expressivo, de revelar a mentira da ideologia, a trampa do preconceito, as tentações do estereótipo.

Haveria, portanto, a possibilidade de o ato intuitivo do conhecimento resistir à má generalidade do pseudoconceito aprofundando a verdade imanente no momento da singularidade.

E se o termo correto é anamnese, cabe à memória descer mais fundo e perseguir, para além das teorias estéticas laboriosamente edificadas, as motivações primeiras que me levaram (e ainda me levam) a tomar sempre um grande texto narrativo como uma formação simbólica grávida de sentimentos e valores de resistência. E o que me traz essa descida à memória de leitor? Meu contacto juvenil, fortemente emocional, com as novelas e os contos de Pirandello.

Luigi Pirandello viveu uma situação cultural fecunda: a da crise ou “conversão do naturalismo” (a expressão é de Otto Maria Carpeaux) nos fins do

XIX. Uma situação matricial cujos desdobramentos ainda não se esgotaram cem anos depois. Dela participaram não só Pirandello como também os mestres da nossa modernidade: Marcel Proust, em relação ao naturalismo do romance francês; James Joyce, em relação ao realismo do romance inglês; Franz Kafka, em relação ao realismo do romance alemão e centro-europeu.

Proust, Pirandello, Joyce e Kafka são os grandes superadores da tese oitocentista segundo a qual a literatura é o “espelho” da vida social, logo, o discurso da convenção realista.

A mim atraiu-se, particularmente o olhar abissal que Pirandello lançou à complexidade da **persona** social.

À medida que o realismo, aliado ao cientificismo, ia construindo as peças dos **tipos sociais** como formas de descrição e entendimento das personagens da ficção, tornava-se problemático desvendar, ao mesmo tempo, o que pulsava dentro do tipo e por trás da máscara. A persona só existia e ganhava substância e identidade à medida que era descrita por meio dos seus caracteres ostensivos e classificáveis: a raça, a nacionalidade, a procedência regional, a profissão, o lugar social (classe), em suma, o geral e comum que aproximava o indivíduo de outros indivíduos e recebia um rótulo. A personagem era a somatória de atributos: o homem **mais francês mais** normando, **mais** trabalhador nas minas de carvão, a que se acrescentavam às vezes traços pertinentes à carga genética, em particular taras ou tiques herdados de pais e avós. O naturalismo, endossando teorias fatalistas, carregava as tintas dessa reificação do ser humano procurando mostrar a força dos condicionamentos como causa primeira das suas atitudes. Em uma palavra, fechava-se o horizonte de sentido do romance performando-se os gestos, as ações, as palavras das personagens. Dava-se azo à automatização das expectativas do leitor.

Mas havia, já no Pirandello jovem, em pleno ocaso do século XIX, e na esteira do regionalismo siciliano, uma reação contra a literatura forjadora de estereótipos. Os seus primeiros “tipos” são e não são naturalistas. Trata-se de homens e de mulheres que a sociedade provinciana marginalizou; mas, se ainda prevalece nessas tentativas juvenis uma certa psicologia convencional, pois o eu dos sujeitos discriminados dispõe de uma unidade, de uma identidade sólida que lhes dá um caráter, aquela mesma situação de marginalidade faz deles seres atípicos, excepcionais, surpreendentes, paradoxais. Aparentemente, loucos...

Com o tempo e, principalmente, a partir de *Il fu Mattia Pascal*, romance publicado em 1904, Pirandello vai descendo ao coração da matéria. O protagonista, Mattia Pascal, desgostoso com o seu meio familiar e provinciano onde se sente cada vez mais um estranho, decide evadir-se de modo drástico: desaparece da sua cidadezinha natal; pouco depois, aproveitando-se de um acaso propício (o achado de um cadáver de suicida difícil de identificar), consegue passar por morto. Uma identidade se esvai, outra surge. Novo acaso: ganha uma fortuna na roleta em Montecarlo e vai para Roma liberto de todas as amarras do passado. O romance mostra, nesse primeiro tempo, a possibilidade da morte da máscara social. Possibilidade que se revela, do meio para o fim da narração, como algo precário e afinal ilusório: a nova personagem, nascida do nada, e que recebera o nome fictício de Adriano Meis, também começa a assumir, para os outros, uma determinada fisionomia pela qual será vista, julgada e cristalizada na teia social. A **fôrma** social é uma fonte de equívoco e sofrimento, um mal insuperável. Adriano Meis, envolvido em um caso amoroso sem solução (pois, não tendo identidade civil, ele não existe, não podendo socializar sequer as relações naturais), resolve “suicidar-se”, ou seja, fugir, deixando entender que se matara. O falecido Mattia Pascal tampouco sobrevivera. Retornando à sua cidadezinha, encontra a mulher casada com outro, e já ocupado o seu modesto posto de bibliotecário. A vida se recompusera, como sempre, à revelia dos mortos e dos ausentes. Só resta ao fantasma civil levar flores à própria tumba. A liberdade a-social é um mito. A narrativa começa precisamente nesse momento em que a consciência tenta realizar mediante a escrita (que é símbolo e ficção) o que a máquina social condena à mera veleidade.

No cotidiano, cada um de nós, conclui Mattia, precisa resignar-se a afivelar a máscara correspondente àquilo que, em italiano, se diz com precisão as nossas “generalità”. Generalidades: é o que consta em nossa carteira de identidade, o registro civil sem o qual não temos nenhuma existência idônea e confiável.

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das

instituições. Nos mesmos anos em que Pirandello desnudava o conflito entre a **persona** e o fluxo subjetivo, Émile Durkheim e toda a cultura positivista do Ocidente afirmavam que o Sistema Social tinha a consistência dura das coisas, e que esta sua objetividade era sinônimo perfeito do termo “realidade”.

Caberia ao romance e ao teatro de Pirandello e à narrativa de Proust, de Joyce e de Kafka o papel revolucionário de dizer que a escrita pode cavar um vazio nessa espessa materialidade. O vazio, negatividade grávida de um novo estado do ser, é a **consciência** jamais preenchida pelo discurso especular das convenções ditas realistas.

A escrita resistente do pós-naturalismo emprestou voz aos múltiplos fantasmas do sujeito que estavam recobertos pela fôrma de gesso da máscara social.

A escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha, como se dá, por exemplo, no primeiro capítulo das *Memórias do cárcere*.*

Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor, soará no monólogo narrativo, no diálogo dramático. E aqui são os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional.

Por sua vez, a narrativa lírica, quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou ou apartou da conversa, até mesmo do diálogo entre amantes, amigos, pais e filhos. Dois exemplos bastam: a abertura da *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso e toda *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector.

É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.

* Procurei entender melhor o discurso testemunhal, distinguindo-o da pura ficção e da pura historiografia no ensaio "A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*"-*Estudos Avançados*, nº 23, jan./abr., p. 309-322, 1995.