

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor da FCL

José Luís Bizelli

Vice-Diretor da FCL

Luiz Antônio Amaral

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Ana Maria Domingues de Oliveira

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Antonio Roberto Esteves

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Ricardo Maria dos Santos

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Ricardo Maria dos Santos

Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505
ISSN Eletrônico 1981-7886
RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.52	n.1	p.1-204	jan./jun. 2012.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Tânia Zambini
Diagramação: Gianfrancesco Afonso Cervelin
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação..... 7

- O narrador no romance e na escrita (auto) biográfica: ficção e realidade a serviço da experiência
The narrator in the novel and (auto)biographical self-writing: fiction and reality at the service of experience
Darlan Roberto dos Santos 9

- Por uma escrita “definitiva/infinita”
For a “definitive/infinite” kind of writing
Adriana Helena de Oliveira Albano 23

- O mito de Ulisses em *Se questo è un uomo*
The myth of Ulisses in *Se questo è un uomo*
Claudia Fernanda de Campos Mauro 37

- Testemunho, extimidade e a escrita de Primo Levi
Testimony, extimacy, and Primo Levi’s writings
Lucíola Freitas de Macêdo 51

- Autobiografia, memória e engajamento revolucionário em *Tigre en papier*, de Olivier Rolin
Autobiography, memory and revolutionary commitment in Olivier Rolin’s *Tigre en papier* [*Paper Tiger*]
Érica Milaneze 67

- A autoficção biográfica na obra de Philip Roth
Biographic self-fiction in Philip Roth
Paulo Paniago 85

▪ The invisible blackness of Harryette Mullen’s poetry: writing, miscegenation, and what remains to be seen A negritude invisível da poesia de Harryette Mullen: escrita, miscigenação e o que resta ser visto <i>Lauro Maia Amorim</i>	101
▪ Fazes-me falta: um estudo do romance contemporâneo português <i>Fazes-me falta: a study of the Portuguese contemporary novel</i> <i>Sandra Beatriz Reckziegel</i>	121
▪ O enigma da personalidade goetheana, sua apropriação e mimetização nos ensaios sobre Goethe e no romance Carlota em Weimar, de Thomas Mann The enigma of Goethean personality, its appropriation and mimicking in the essays on Goethe and in the novel <i>Lotte in Weimar</i> , by Thomas Mann <i>Marco Antônio A. Climaco</i>	143
▪ Nem só de boninas vive o poeta: a questão do dinheiro na poesia romântica Portuguesa Poets do not live on daisies: the matter of money on the Portuguese romantic poetry <i>Eduardo da Cruz</i>	157
▪ Literatura e Cinema: o entremeio na adaptação de <i>O Gattopardo</i> por Luchino Visconti Literature and Cinema: the gap in Luchino Visconti’s adaptation of <i>The Leopard</i> <i>Leonardo Telles Meimes</i>	177
ÍNDICE DE ASSUNTOS	199
<i>SUBJECT INDEX</i>	201
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	203

APRESENTAÇÃO

Constituindo ampla investigação sobre o tema “ficção e autobiografia”, os seis primeiros ensaios do presente volume tencionam investigar as relações por vezes conflituosas entre o testemunho de fatos históricos e pessoais e a ficcionalização dos mesmos. Partindo de conceitos de Benjamin, Darlan dos Santos inicia a série de ensaios com a análise da posição do narrador nesse tipo de ficção que parte da experiência pessoal em narrativas declaradamente autobiográficas, ou nas quais se podem notar evidentes sinais de uma situação vivenciada pelo autor. Para tanto, Darlan se refere a vários romances da narrativa brasileira contemporânea, entre os quais se destacam *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, e *Antônio*, de Beatriz Bracher.

O testemunho pessoal de Primo Levi, um dos maiores escritores do pós-guerra italiano que vivenciou e testemunhou a terrível experiência em Auschwitz, merece neste número dois ensaios. No primeiro, Claudia Fernanda de Campos Mauro analisa a importância das reminiscências da *Divina Commedia* em *Se questo è un uomo*, obra capital de Levi em que há inúmeras referências a Dante, particularmente ao canto XXVI do *Inferno*, dedicado a Ulisses; no segundo, escrito por Lucíola Freitas de Macedo, utilizam-se conceitos de Lacan, em particular a noção de “extimidade”, para sondar as relações entre a escrita de Levi e a experiência traumática no campo de concentração.

A literatura francesa contemporânea também se faz presente neste volume com a análise de Erica Milaneze sobre *Tigre en papier*, de Olivier Rolin, no qual o autor utiliza-se de alter ego para rememorar a militância política de esquerda. Concluindo o dossiê, Paulo Paniago investiga as mudanças pelas quais passou a narrativa de Philip Roth, autor norte-americano contemporâneo que decidiu abandonar o uso de alter ego e passou a ficcionalizar acontecimentos autobiográficos em seus últimos romances.

A seção livre deste volume apresenta-se bastante rica em ensaios. Trata-se de cinco estudos que investigam variados temas, entre os quais se sobressaem a análise da literatura afro-americana e especialmente de Harryette Mullen, no denso ensaio de Lauro Maia Amorim, a explanação entre o inegável fascínio exercido por Goethe na narrativa de Thomas Mann, no estudo de Marco Antônio A. Clímaco, e o original estudo de Eduardo da Cruz sobre a questão do dinheiro na poesia romântica portuguesa.

Ao analisar a literatura portuguesa contemporânea, e especialmente pós-modernista, Sandra Reckziegel faz extensa análise de autores portugueses ainda pouco conhecidos do público brasileiro como Cremilda de Araújo Medina, Miguel Real e Ana Paula Arnaut. Concluindo o volume, Leonardo Meimes busca esmiuçar as características estruturais do clássico romance *Il gattopardo*, do escritor italiano

Tommasi di Lampedusa, que se mantiveram ou que eventualmente foram alteradas na adaptação para o cinema feita por Luchino Visconti.

Enfim, nosso sincero agradecimento a todos os que nos enviaram contribuições, aos pareceristas que avaliaram os trabalhos que recebemos, à Pró-Reitoria de Pesquisa da UNESP, a Tânia Zambini pela normalização da revista, à estagiária Carolina Gonçalves e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais o presente volume não teria vindo à luz.

Araraquara, junho de 2013

Os editores

O NARRADOR NO ROMANCE E NA ESCRITA (AUTO) BIOGRÁFICA: FICÇÃO E REALIDADE A SERVIÇO DA EXPERIÊNCIA

Darlan Roberto dos SANTOS*

- **RESUMO:** Neste artigo, pretende-se discutir a posição do narrador na literatura contemporânea, e a maneira como a experiência é retratada – em escritos declaradamente (auto) biográficas ou de cunho ficcional (embora apresentem “rastros” das vivências de seus autores). Para isso, utilizaremos, como obras exemplares, romances da atual literatura brasileira e representantes do que nomeamos de “memorialismo do lixo”.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Escritas memorialísticas. Romance contemporâneo. Experiência. Ficção. Memorialismo do lixo.

“Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” (BENJAMIN, 1986, p.114). A indagação do teórico alemão Walter Benjamin reverberou pela primeira vez em 1933, com a publicação do ensaio *Experiência e pobreza*, refletindo o sentimento de uma época em que situações tão limítrofes como a guerra resultaram em um emudecimento dos combatentes. Poucos anos depois – mais precisamente, em 1936 –, o autor lançaria “O narrador”, reforçando sua tese, ao afirmar que “[...] a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1975, p.63).

Benjamin (1975) relaciona a capacidade de narrar, de transmitir experiências, a dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras: os viajantes, que conhecem realidades distintas, e aqueles que imergem na própria realidade, extraindo dela o máximo de ensinamentos. O relato de ambos – desbravadores e reflexivos de seu próprio contexto – resultaria em uma obra aberta, narrativa que não se exaure, espécie de enigma a instigar os ouvintes, atentos à sabedoria errante ou arraigada do tradicional narrador. Tais concepções de narrador teriam sido substituídas, gradativamente, pelo isolamento do romance (em oposição à oralidade envolvente do

* FaSaR- Faculdade Santa Rita. Fupac – Fundação Presidente Antônio Carlos. Conselheiro Lafaiete, MG – Brasil. 36400.000 – fenixdr@gmail.com

Artigo recebido em 31/07/12 e aprovado em 31/10/12.

relato), e pela instantaneidade da informação; a fugacidade de um discurso midiático que se esvai na mesma potência em que é propagado, tal como o espetáculo apoteótico que atrai atenções, por fúlgidos momentos.

A narrativa, hoje, já não se configura como forma artesanal de comunicação, memória breve do narrador, que, ao ser incorporada pelo ouvinte, também se torna “sua” memória. O narrador pós-moderno, como assinala Silviano Santiago (1989, p.44), “[...] passa uma informação sobre outra pessoa”, aproximando-se de um jornalista ou de um cineasta. Em ambos os casos, temos o narrador como mediador, aquele que se distancia do que pretende narrar; realiza um trabalho de observação, fazendo, de seu olhar, um instrumento de elaboração da narrativa.

Uma das diferenças básicas do narrador tradicional para o pós-moderno é que, enquanto aquele fazia da memória e da experiência os artefatos para tecer seu relato, este adota, como recursos essenciais, o olhar e a curiosidade, elaborando um discurso que revela, em última instância, a pobreza da própria experiência e a tentativa desesperada de recuperá-la, através do olhar lançado sobre o outro. A nova configuração da narrativa relaciona-se a uma série de implicações ou dilemas, a começar pela noção de autenticidade. Afinal, quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a assiste? O biógrafo é apenas um mediador ou um narrador pós-moderno? Para Silviano Santiago (1989, p.45),

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.

Neste sentido, há, evidentemente, um certo afastamento, necessário, inclusive, para que o narrador cumpra o ritual do *voyeurismo* – tão comum em nossos dias e fundamental para que a narrativa pós-moderna se desenrole. Mas, tal hiato estreita-se, ao analisarmos o processo que se desenvolve, na “transformação” da experiência em literatura.

No presente artigo, propomos a discussão acerca do narrador na contemporaneidade, em algumas de suas possibilidades: ao discorrer sobre a experiência do outro, ao revelar sua própria experiência e ao apresentar, através da ficção, experiências que incluam “rastros” autobiográficos e/ou questões e situações que permitem a identificação com vivências distintas. Em todas as cogitações, permanece a tensão entre as escritas (auto) biográficas, as ficcionalizações e o tratamento da realidade. Optamos, neste estudo, pela apresentação de várias obras que possam ilustrar algumas dessas nuances da narrativa perpassada pelas “escritas de si” – sejam elas fictícias ou assumidamente calcadas no real. Trata-se, pois, de um

“mosaico” – propositadamente multifacetado – composto por obras contemporâneas da literatura brasileira, de temáticas diversas, até se fixar no que poderíamos classificar como “memorialismo do lixo”¹, representado pela paradigmática *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (2000)² e o livro *No país das últimas coisas*, do norte-americano Paul Auster (1987) – uma ficção que encerra questões de cunho social, de grande identificação com a realidade do autor (e dos leitores).

Experiência e ficcionalização

Obras contemporâneas, que obtiveram reconhecimento e boa repercussão, inclusive no meio acadêmico, confirmam a reconfiguração da experiência, e seu deslocamento, graças ao “desapego” de autores que, através de seus personagens, nos convidam a compartilhar modos de vida distintos. Dois livros vitoriosos no Prêmio Jabuti, de 2008 – *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2007), e *Antônio*, de Beatriz Bracher (2010)–, merecem ser citados.

O filho eterno possui elevado teor autobiográfico, ao abordar a história de um escritor e seu filho, portador de síndrome de down. O autor catarinense, que, com a obra, conquistou o primeiro lugar na premiação, tem um filho portador da síndrome. A coincidência de atividade entre autor e personagem – ambos escritores – também reforça o caráter referencial do romance, que pode ser lido como um ato de coragem de Cristovão, ao “confessar”, através do escritor do livro, seus sentimentos e fraquezas diante de um filho “especial”, com quem estabelece uma relação que vai do desprezo à compaixão, culminando na identificação e consequente enlevo. Obviamente, o rótulo de “romance” possibilita o jogo de revelação/ocultamento das memórias do autor, conduzindo o leitor por um labirinto, onde nunca se sabe o que é fato real ou fantasioso – estratégia já absorvida pela literatura contemporânea.

Antonio – romance de Beatriz Bracher (2010) – não apresenta rastros autobiográficos evidentes, mas tem a memória como elemento central. Mais precisamente, um emaranhado de memórias, como sugere a sinopse da obra:

Neste terceiro romance de Beatriz Bracher, Benjamim, o protagonista, na iminência de ser pai, descobre um segredo familiar e decide saber dos envolvidos como foi que tudo aconteceu. Três deles – a avó, Isabel; Haroldo, amigo de seu avô; e Raul, amigo de seu pai – lhe contarão suas versões dos fatos, e é recolhendo esses cacos de memórias alheias que Benjamim montará o quebra-cabeças da história de sua família.³

¹ Termo que utilizei em minha tese de Doutorado em Literatura Comparada (SANTOS, 2010).

² Lançada em 1960 e considerada uma precursora da escrita memorialística de grupos subalternos no Brasil.

³ Sinopse disponível no site da Livraria da Travessa (2012).

A figura do narrador, que se desdobra em três personagens, remete-nos ao narrador pós-moderno de Silviano Santiago (1989), por fazer de Benjamin, o protagonista, alguém desprovido de experiências particulares, necessitando, por isso, da intervenção de outros narradores, para construir a própria história. Mas também há muito do narrador tradicional na obra. Ou, observando-se de outro ângulo, encontramos traços do “ouvinte tradicional”, que se dispõe a absorver a experiência alheia – algo que, de acordo com Walter Benjamin, estaria em franco desuso. Benjamin (o personagem) ouve relatos sobre a vida de seu pai e de sua mãe, às vésperas de ter o primeiro filho, Antonio. Os narradores que se revezam nessa missão de transmitir a herança familiar da memória, Raul, Isabel e Haroldo, acabam por revelar não somente a história particular, mas permitem a edificação de um quadro bastante realista da classe média alta brasileira, desde a década de 1950. Novamente, vemos, em um romance, o intercâmbio entre realidade e ficção.

A alusão ao narrador e suas múltiplas possibilidades, com base nos conceitos de Walter Benjamin e Silviano Santiago, também podem ser abstraídas, de acordo com nossa análise, do segundo colocado do prêmio Jabuti de 2009, *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum (2008), tem uma premissa simples: O narrador, Arminto Cordovil, é um velho, que, às margens do rio Amazonas, relata a um viajante a trajetória de sua vida, que começa marcada pela morte: “Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu” (HATOUM, 2008, p.16). Em poucas palavras, já se observa uma série de elementos norteadores do narrador benjaminiano: a capacidade de ouvir, a lembrança, deflagrada pela iminência da morte, e a experiência do mais velho sendo repassada ao mais novo.

Lançado em 2009, com temática semelhante (guardadas as devidas particularidades), *Leite derramado*, de Chico Buarque (2009), desponta como um romance adaptável à linhagem brevemente descrita nesse ponto de nossa pesquisa. Mais uma vez, temos um personagem à beira da morte, que decide contar sua história, passível de ser ouvida/lida como algo particular, ou mesmo indicativo da sociedade brasileira das últimas décadas. O jogo, a tensão e a (con) fusão entre verossimilhança e registro histórico novamente fazem-se presentes, como assinala Leyla Perrone-Moisés (2012):

A visão que o autor nos oferece da sociedade brasileira é extremamente pessimista: compadrios, preconceitos de classe e de raça, machismo, oportunismo, corrupção, destruição da natureza, delinquência. [...] A ordem lógica e cronológica habitual do gênero é embaralhada, por se tratar de uma memória desfalecente, repetitiva mas contraditória, obsessiva mas esburacada. O texto é construído de maneira primorosa, no plano narrativo como no plano do estilo. A fala desarticulada do ancião, ao mesmo tempo que preenche uma função de verossimilhança, cria dúvidas e suspenses que prendem o leitor.

O discurso da personagem parece espontâneo, mas o escritor domina com mão firme as associações livres, as falsidades e os não-ditos, de modo que o leitor pode ler nas entrelinhas, partilhando a ironia do autor, verdades que a personagem não consegue enfrentar.⁴

Como vimos de maneira breve, através dos exemplos literários apresentados, o autor exerce o papel de “narrador-mor”, já que é ele quem sistematiza a narração. Mas, na concepção pós-moderna de narrativa, há, frequentemente, um outro – o narrador que emana da obra – e, se não é ele o gerenciador da palavra, podemos considerá-lo, em contrapartida, o detentor da experiência. Assim, ambos os narradores – o que paira sobre a obra e o que está intrínseco a ela – relacionam-se em uma dependência mútua, onde a palavra e a experiência são as moedas que fundamentam essa negociação que é a narrativa no romance contemporâneo – especialmente, na vertente em que a (auto) biografia está presente (ainda que perpassada pela ficção).

O memorialismo do lixo

Em meio às discussões sobre as (re) configurações do narrador e do teor de suas experiências pessoais, um aspecto permanece como elemento central: a estreita relação com a palavra, estando, esta, no epicentro das discussões. Como assinalam Edward Said e Pedro Soares (2005, p.131), “[...] a narrativa alcançou atualmente o status de uma importante convergência cultural nas ciências sociais e humanas”.

Os autores consideram que a narrativa está presente, até mesmo, na teorização acerca da pós-modernidade, apontando a tese de Jean-François Lyotard, segundo a qual as “duas grandes narrativas de emancipação e esclarecimento perderam seu poder legitimador e foram substituídas por narrativas menores (*petits récits*), cuja legitimidade se baseia na “performatividade”, ou seja, na capacidade do usuário de manipular os códigos a fim de fazer as coisas” (SAID; SOARES, 2005, p.133).

Philippe Artières (1998, p.11), por sua vez, destaca a crescente importância adquirida pela atividade escriturária, afirmando que toda nossa vida é mapeada graças à escrita: “Para existir, é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias”. Entretanto, a normatização e o processo de objetivação e de sujeição, possibilitados pelo registro de nossas vidas, cedem espaço a um fenômeno de subjetivação. De mera sistematização, a escrita passa a servir a um processo íntimo, de preservação de subjetividades, através de estratégias muito particulares, como a manutenção de um diário, a produção de uma autobiografia

⁴ O texto de Leyla Perrone-Moisés (2012) faz parte do site oficial do livro.

e até a coleção de papéis que nos remetem ao dia a dia: bilhetes, embalagens de objetos estimados, recortes de jornais e revistas que nos despertam atenção... Algo que Foucault (2004) classifica como a preocupação com o eu⁵. Para Artières (1998, p.13), “[...] arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”.

Entretanto, a prática da escrita adquire diferentes concepções. Se, na escrita burguesa, “[...] o passado é recriado para satisfazer as exigências do presente: as exigências da própria imagem, da imagem que, suponho, os outros esperam de mim, do grupo a que pertencço” (MOLLOY; SANTOS, 2004, p.240), na autobiografia de excluídos sociais, há, inversamente, o desafio de desconstruir uma imagem preconcebida de inutilidade e repulsa. Ao erigirem um texto, sob a égide de seu nome próprio, os seres humanos refugados estão, na verdade, reivindicando o respeito e o reconhecimento de que também possuem uma história de vida que merece ser contada e ser ouvida.

Além disso, esta vertente (auto) biográfica desestabiliza o sentido tradicional de escrita memorialística, ao deixar de privilegiar o “eu”, colocando em evidência o seu grupo de origem. Assim, a individualidade cede espaço a um narrador que fala em nome da coletividade, transformando a escrita em instrumento político e ideológico. Neste sentido, o memorialismo aproxima-se da literatura do testemunho⁶, na qual, segundo John Beverley (1997), a estratégia do narrador testemunhal exerce papel decisivo, ao conciliar uma identidade pessoal a demandas de um grupo, fazendo de histórias particulares um modo de acesso a determinadas coletividades.

No Brasil, um dos marcos dessa literatura é a obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Lançado em 1960, graças à intervenção do jornalista Audálio Dantas – “descobridor” de Carolina – o livro, escrito em forma de diário, traz o cotidiano desta mulher, que cria sozinha os três filhos em uma favela de São Paulo, sobrevivendo graças à coleta de papéis e de todo o tipo de lixo, revendido como sucata.

Para Carolina, a maneira encontrada para suportar a vida de privações é transpor para o papel a sua revolta, o seu sofrimento: “Todos os dias escrevo” (JESUS, 2000, p.19), afirma a autora. Muito mais que um simples diário, *Quarto*

⁵ A preocupação com o eu, materializada, segundo Foucault (2004), graças à prática da escrita e ao acúmulo de papéis, desenvolve-se na contemporaneidade, através de outras estratégias, viabilizadas pelos meios de comunicação e pelas novas tecnologias. Assim, fotos, cartas e diários passam a dividir espaço com blogs, páginas virtuais, gravações em vídeo.

⁶ O “testemunho” é produzido na América Latina desde princípios de 1950. Sua primeira teorização é realizada em 1967, pelo ensaísta cubano Miguel Barnet. De acordo com Walter Mignolo (1993, p.128) “[...] um exemplo paradigmático é o de *Me Lhamo Rigoberta Menchú Y así me Nació La Consciencia*. Como se sabe, o relato que lemos é o produto de uma conversa de vários dias entre Rigoberta Menchú, mulher da comunidade maia-quiché, politicamente ativa na defesa dos direitos humanos, e Elizabeth Burgos-DeBray, antropóloga venezuelana [...]”.

de despejo configura-se como um misto de denúncia e lamento, tendo sempre, como elementos contextualizantes, a humilhação e a fome, que perduram por toda a obra e são recorrentes no dia a dia de Carolina:

Não tinha gordura. Puis a carne no fogo com uns tomates que eu catei lá na Fábrica Peixe. Puis o cará e a batata. E água. Assim que ferveu eu puis macarrão que os meninos cataram no lixo. Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos. (JESUS, 2000, p.37).

Em vários momentos, tem-se a nítida impressão de que a fome é a “personagem” principal do relato. O cotidiano de Carolina gravita, quase em sua totalidade, na preocupação em conseguir alimento – para si e os filhos –, conforme reconhece Audálio Dantas, no prefácio do livro: “A fome aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina. [...] Carolina viu a cor da fome – a Amarela” (JESUS, 2000, p.3).

A própria Carolina, em diversas situações, exprime sua maior apreensão: não ter o que comer:

Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem vive, precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo? (JESUS, 2000, p.153).

Mas não são apenas as agruras de ordem prática que afligem a catadora de papel. Em seu diário, Carolina também se ressentida por conta da invisibilidade que atinge aqueles que, como ela, não têm sua existência valorizada. Isso fica claro, por exemplo, quando Carolina se revolta contra o Serviço Social, “[...] que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência infausta dos marginais” (JESUS, 2000, p.36). Ao lamentar a morte de um conhecido, “pretinho”, a catadora de papel indigna-se ao saber que o amigo foi sepultado como um “zé qualquer”: “Ninguém procurou saber seu nome. Marginal não tem nome” (JESUS, 2000, p.36).

A falta de respeito ao nome próprio, ao registro civil e, conseqüentemente, ao usufruto de seus direitos, aflige Carolina, assim como grande parte dos indivíduos marginalizados que se propõem a utilizar a escrita como mecanismo de resistência. Em um dos trechos finais do livro, a catadora demonstra felicidade, quando sua história ganha destaque no jornal: “Prometeram-me que eu vou sair no *Diário da Noite* amanhã. Eu estou tão alegre! Parece que minha vida estava suja e agora estão lavando” (JESUS, 2000, p.152).

A sensação de sujeira advém da fome, das privações materiais e do abandono. É realçada pelo olhar de outrem – ou pela falta de um olhar. A obra de Carolina é paradigmática por mostrar o ponto de vista da fome e do lixo – do refugo humano. A escrita, mais do que denunciar, revela um lado da cidade que a própria cidade faz questão de ignorar:

Em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós, os pobres, que residíamos nas habitações coletivas, fomos despejados e ficamos residindo debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos. (JESUS, 2000, p.171).

Atualmente, o espaço onde vivia Carolina, no Canindé, abriga o campo da Associação Portuguesa de Desportos, e não guarda nem mesmo vestígios da miséria que traspassava os barracos, espalhando a nuvem amarela da fome, tão temida pela catadora de lixo. Entretanto, em inúmeros outros pontos da cidade – e de todo o país – as favelas se multiplicaram, e já não são exceção à regra; restritas a um pequeno número de desafortunados, que, em meio à modernização do país, “escondiam-se” em precários conjuntos habitacionais, em um universo quase paralelo ao das cidades que avançavam freneticamente. Os quartos dos fundos já não ficam escondidos nos arrabaldes das metrópoles; são como feridas abertas, denunciando nossa incapacidade de estender as benesses do progresso a todos os indivíduos – daí a identificação e a comoção geradas pela escrita de Carolina, que permanece atual, confirmando essa característica das escritas de si, de instigar, nos leitores, reflexões acerca de suas próprias vidas.

Realidade sob a égide da ficção

Temáticas como o lixo e a fome não encontram guarida apenas na escrita genuinamente autobiográfica – aqui representada pela obra de Carolina. Conforme ressaltamos previamente, há autores que se põem a abordar estes – e outros – assuntos de interesse geral, sob a égide da ficção, tendo a possibilidade de nos tocar, de modo tão pungente quanto a realidade crua. *No país das últimas coisas*, do norte-americano Paul Auster (1987), encaixa-se nessa categoria de romances cuja característica preponderante parece ser a surpreendente capacidade de remeter os leitores a questões de nossa sociedade, mesmo que suas histórias sejam, em princípio, “fantasiosas”.

O escritor, crítico e tradutor Paul Auster, a exemplo da linhagem de romancistas já citados, tornou-se reconhecido pela aproximação que realiza em suas obras, entre

realidade/ficção, narrativa/crítica social – permitindo, ainda, a identificação de traços autobiográficos em suas obras. Confesso admirador de André Breton, Hölderlin e Blanchot, Auster lançou, em 2010, *Invisível*. Sobre o romance, o crítico James Wood, da revista americana *The New Yorker* considera que Auster repete uma fórmula recorrente em sua carreira: a de escrever uma história em que o protagonista é um intelectual (o que reforça a tese de aproximação entre ficção e autobiografia). E ressalta: “Paul Auster é provavelmente o romancista pós-moderno mais conhecido dos Estados Unidos”⁷.

Em *No país das últimas coisas* (AUSTER, 1987), descrita em resenha de orelha como uma “extraordinária parábola sobre o futuro da humanidade”, a personagem Anne habita uma cidade sem nome, pós-apocalipse, na qual a carência absoluta vai desde as necessidades materiais mais elementares – como alimento e moradia – às relações humanas. É nesse contexto de privações que a jovem vaga em busca do irmão e, vendo sua missão fracassada, decide escrever a um de seus antigos afetos, com quem conviveu em seu local de origem, antes do ocaso que se abateu sobre a Terra.

O livro em questão nos serve em diversos aspectos. O primeiro deles, já exposto, é a mobilização da ficção com o intuito de abordar temas de interesse geral, graças às potencialidades da linguagem. A temática enfatizada na narrativa comprova a afinidade da literatura com problemas frementes de nossa sociedade, como a fome. Anne, assim como Carolina de Jesus, vaga pelas ruas à procura de comida. Como Carolina, Anne é atormentada pela fome, e posiciona-se criticamente diante desse dilema: “Os que pensam demais em comida, só têm problemas. [...] São os que erram pelas ruas, a qualquer hora, em busca de sustento” (AUSTER, 1987, p.11). Se, para Carolina, a fome é amarela, para a anti-heroína de Auster, a fome é um imenso buraco negro, uma “maldição diária”.

Em decorrência da extrema miséria, o lixo, em *No país das últimas coisas*, adquire importância vital: “Como foi tão pouco o que restou, nada mais é jogado fora e se encontra utilidade em tudo o que, outrora, era desprezado como lixo. Isso tem a ver com uma nova maneira de pensar. A escassez inclina sua mente a buscar novas soluções [...]” (AUSTER, 1987, p.31). É interessante notar que as considerações da personagem poderiam, perfeitamente, ser atribuídas a Carolina e a tantas mulheres e homens marginalizados de nossa sociedade (excetuando-se, evidentemente, a correção gramatical). É aí que comprovamos a verossimilhança da obra.

⁷ Cf. Crítico da *New Yorker* Desanca Paul Auster (2010).

A alusão ao lixo e ao colapso social alertado por tantos cientistas e intelectuais segue permeando a trajetória de Anne, como uma amedrontadora – mas plausível – profecia:

A merda e o lixo tornaram-se importantes recursos; com a redução de nossas reservas de petróleo e carvão a níveis perigosamente baixos, são os dejetos que nos fornecem boa parte da energia que ainda somos capazes de produzir. [...] Para os pobres a solução mais comum é a coleta do lixo. É o trabalho dos que não têm trabalho [...] O lixeiro recolhe as coisas imprestáveis, o caçador de objetos procura o que se pode aproveitar. (AUSTER, 1987, p.32-35).

Como caçadora de objetos, a personagem nômade atravessa a cidade dilacerada, recolhendo, além dos cacos da civilização, rastros que possam levá-la ao irmão desaparecido – um jornalista, enviado àquele local com a missão de recolher relatos sobre o mal que se abateu sobre a civilização. Seu objetivo não é concluído, mas, em contrapartida, passa a acumular encontros e desencontros com outros desafortunados, os quais são revelados em sua carta, em forma de diário.

Outra característica fundamental da obra é a prática da escrita, como elemento de sobrevivência. Em *No país das últimas coisas*, o autor parece privilegiar essa proposição, a começar pela estrutura de seu livro, em tom de rememoração, através da missiva elaborada por Anne. Uma carta que se aproxima mais de um diário, escrito no valioso caderno que a personagem herda de Isabel – a senhora com quem mora por um tempo, após salvar sua vida.

É graças a esse diário que Anne segue em frente, apesar das tragédias que se sucederam, culminando com a constatação de que não existem perspectivas de mudança: “Só consigo narrar, não posso fingir compreender” (AUSTER, 1987, p.25), afirma, lacônica. Mesmo assim, a jovem prossegue narrando, embrenhando-se através das palavras e conduzindo a história, registrando-a no papel, talvez, na intenção de preservar sua memória: “Não é só que as coisas desapareçam, mas, uma vez desaparecidas, esfumaça-se também a lembrança delas [...]. Não sou mais imune que os outros a essa doença e, sem dúvida, há muitos desses vazios em mim” (AUSTER, 1987, p.77).

Para evitar o apagamento de sua própria história – ou seria para sentir-se viva? – Anne passa a escrever, tendo em mente um destinatário, que opera, sobretudo, de modo simbólico, já que, para ela, não importa ser lida. O que prevalece é o ato de narrar:

Ali estava o caderno com todas aquelas páginas em branco e, de repente, senti o irresistível impulso de pegar um lápis e iniciar esta carta. Agora, é a única coisa que me interessa: tomar finalmente a palavra, registrar tudo nestas páginas antes que seja tarde demais. (AUSTER, 1987, p.71).

Como já mencionamos, Anne guarda uma equivalência muito grande com Carolina de Jesus, no que diz respeito à sobrevivência graças ao recolhimento de restos e descuidos da sociedade. Com Carolina, há ainda a similaridade pela manutenção de um caderno, no qual escreve suas memórias, registra seu cotidiano, não apenas com o intuito de transmitir a outrem suas impressões. A carta/diário funciona como um “amuleto”, objeto com propriedades mágicas, de manter ambas vivas, dispostas a enfrentar os dias que se seguem, não apenas para buscar migalhas com que se alimentar, mas, principalmente, a fim de preencherem as páginas em branco – e, simbolicamente, fazerem-se presentes, ocupando um espaço que lhes pertence: o de detentoras da própria história.

Em comum, essas duas mulheres contam com um mediador, alguém que permite que suas narrativas cheguem até nós, leitores. Seja na ficção, através do autor de *No país das últimas coisas*, ou na escrita declaradamente autobiográfica, com o jornalista Audálio Dantas, a mediação se faz presente, e, instrumentalizada pela linguagem, permite que Anne e Carolina sejam ouvidas além do fim do mundo, além do quarto de despejos e até mesmo além do caráter ficcional e/ou onírico da escrita.

Considerações finais

O olhar do escritor não é puro; é interposto pelas múltiplas “lentes” da interpretação, da contaminação de modos de vida (do narrador e do detentor da experiência), e dos recursos inerentes ao próprio mecanismo de registro do relato – seja ele o livro ou outra forma de manifestação, como o cinema, por exemplo. A impureza no olhar do narrador pós-moderno nem sempre é consciente, proposital (pode até ser evitada, e é, já que a intenção do biógrafo é captar a “verdade” dos fatos e das pessoas). Mas, em maior ou menor grau, torna-se indissociável do processo narrativo, já que o “espetáculo” oferecido ao público não é a pura experiência, mas aquela filtrada pelo olhar e pela técnica de quem a sistematiza, através da literatura – ou, reiteramos, de qualquer outra forma de expressão.

O narrador pós-moderno reflete o clima paradoxal, de tédio e curiosidade, que impera na contemporaneidade, que assiste à superação da novidade moderna pelo refugo de ideias, e tem, como algumas de suas principais manifestações artísticas, o pastiche e a paródia. Ao constatar o que Walter Benjamin (1986) já anunciava a partir da década de 30 – o empobrecimento da experiência –, o narrador busca refúgio nas camadas subterrâneas, exaltando a experiência até então ignorada, de minorias e sujeitos periféricos.

Se há algum efeito positivo no empobrecimento da experiência e no ocaso da narrativa moderna, tal bem se reside justamente no fato de o narrador, enfim, estar se

livrando de um certo comportamento narcísico, eximindo-se do posto de protagonista da narração e cedendo espaço a vozes que se encontravam sufocadas, graças à hegemonia de paradigmas que vigoraram por séculos. A essa característica pós-moderna da narrativa, soma-se a abertura de uma variedade de canais de expressão na sociedade, representados pelas novas mídias, especialmente, aquelas sustentadas pela web.

Múltiplas mônadas irrompem o fluxo unilinear de relatos, predominante em outros tempos, construindo arranjos rizomáticos, redes de narrativas que se entrecruzam no cenário cultural de nossa era. A esse fenômeno, o ensaísta italiano Gianni Vattimo (1989) chama de “sociedade transparente”, pela possibilidade de pluralização do discurso, graças aos diversos canais que se apresentam na sociedade midiática. Para o filósofo, esse contexto caótico também resultaria em uma visão diferenciada acerca da experiência – podendo, esta, “[...] adquirir os aspectos da oscilação, do desenraizamento, do jogo” (VATTIMO, 1989, p.65). Algo perceptível na própria literatura, graças a abordagens em que há uma espécie de “releitura” do “ofício” do narrador, na qual se aproveitam todas as suas possibilidades: o olhar dirigido a si mesmo e ao outro, o espectro da ficção e o encobrimento/desvendamento de elementos autobiográficos, espalhados ao longo de romances.

Por fim, cabe esclarecer que não houve, de nossa parte, a pretensão de fazer um inventário do romance contemporâneo brasileiro, mas, apenas, apontar possíveis tendências do gênero, tomando, como exemplos, algumas obras publicadas recentemente, e que mereceram destaque por parte da crítica, além do aval de seus autores, já consagrados como artesãos da “boa literatura” – ou em vias de sê-lo, pelo desempenho no mercado editorial e a inserção no meio acadêmico. O objetivo foi reforçar argumentos que fomentam o debate sobre as múltiplas possibilidades adquiridas pelo ato de narrar, que, como anunciamos, parece delinear-se em labirintos – ou dobras – nos quais há um narrador/mediador/observador que “paira” sobre a obra, mas, ao mesmo tempo, cede espaço ao narrador intrínseco à narrativa – aquele (real ou fictício), que, efetivamente, vivencia o acontecimento capturado pelo discurso.

No que se refere ao “memorialismo do lixo”, em *Quarto de despejo* (embora não seja um romance), há, também, em certa medida, a figura desse mediador (Audálio Dantas), o que, em *No país das últimas coisas*, explicita-se, por tratar-se de uma obra fictícia. O que esses vários arranjos literários nos demonstram é – reiteramos – que o narrador pode se apresentar de muitas maneiras, em arranjos que incluem autobiografia, realidade e ficção – enfim, a vida, em toda a sua potencialidade.

SANTOS, D. R. dos. The narrator in the novel and (auto)biographical self-writing: fiction and reality at the service of experience. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.9-22, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *This article aims to discuss the position of the narrator in contemporary literature, and how experience is portrayed – in admittedly (auto)biographical or fictional texts (even though these may have “traces” of their authors’ experiences). Current Brazilian literature novels will be used as examples, including representatives of what we call “waste memoirs”.*
- **KEYWORDS:** *Memoirs. Contemporary novel. Experience. Fiction. “Waste memoirs”.*

Referências

ARTIÈRES, P. **Arquivar a própria vida:** estudos históricos. São Paulo: Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AUSTER, P. **No país das últimas coisas.** Tradução de Luiz Araujo. São Paulo: Best Seller, 1987.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Textos escolhidos.** Seleção de Zeljko Loparic e Otilia B. Fiori Arantes. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.63-81. (Os pensadores, v.48).

_____. Experiência e pobreza. In: BOLLE, W. (Org.). **Documentos de cultura, documentos de barbárie.** São Paulo: Cultrix: Ed. da USP, 1986. p.114-119.

BEVERLEY, J. **Una modernidad obsoleta:** estudios sobre el barroco. Los Teques: Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.

BRACHER, B. **Antônio.** São Paulo: Ed. 34, 2010.

BUARQUE, C. **Leite derramado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CRÍTICO da New Yorker desanca Paul Auster. **Veja Meus Livros**, 13 maio 2010. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/tag/paul-auster/>. Acesso em 10 jun 2012.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HATOUM, M. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2000.

LIBRARIA da travessa. **Sinopse**. Disponível em:

< <http://www.travessa.com.br/ANTONIO/artigo/4141405c-2dea-4827-80b2-4da205187baf>>. Acesso em: 10 jun. 2012. Não paginado.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Org.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Ed. da USP, 1993. p.115-161.

MOLLOY, S.; SANTOS, A. C. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Chapecó: Argos, 2004.

PERRONE-MOISÉS, L. **Sobre o livro**. Disponível em: <<http://www.leitederramado.com.br/wordpress/?p=47>>. Acesso em: 20 jun. 2012. Não paginado.

SAID, E. W.; SOARES, P. M. **Reflexões sobre o exílio**: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.44-60.

SANTOS, D. R. dos. **O transbordo em Estamira de Marcos Prado**. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

TEZZA, C. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Ed. 70, 1989.

POR UMA ESCRITA “DEFINITIVA/INFINITA”

Adriana Helena de Oliveira ALBANO*

- **RESUMO:** Este trabalho pretende investigar a poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade. Estudaremos três “poemas-prefácio” que abrem, respectivamente, os três livros mais caracteristicamente memorialistas escritos pelo autor: *Boitempo & A Falta que Ama* de 1968, *Menino Antigo* de 1973 e *Esquecer para Lembrar* de 1979. Utilizaremos os fundamentos teóricos de Jacques Derrida sobre as características do texto autobiográfico e sua possibilidade de articular as vivências pretéritas do sujeito como forma de desprendimento de si mesmo em busca de uma auto-avaliação que proporcione o auto-conhecimento. Pretende-se, dessa forma, enriquecer o campo “crítico” da lírica do itabirano por meio desse olhar que incide sobre a escrita, não para reiterar nem julgar os pressupostos poéticos, mas para ajudar a revelar os impasses constitutivos da experiência escrita.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Drummond. Memória. Derrida.

Introdução

Este artigo focalizará a subjetividade cindida na poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade (1973, 1974, 1979) e se refere às edições publicadas separadamente: *Boitempo & A Falta que Ama*, *Menino Antigo* e *Esquecer para Lembrar*. Os três *Boitempos* não são organizados separadamente em *Poesia Completa*, publicada pela editora Nova Aguilar, possuem um só título *Boitempo* e o conjunto intitulado *A Falta que ama* não está incluído nas memórias. Utilizamos as edições separadas porque entendemos que a ordem dos títulos propõe um modo de leitura e não pode ser descartado.

Dentro do gênero da memória, da autobiografia, o relato de vida nos parece construir a retórica performática de confissão do eu heterogêneo, atravessado pelo passado, presente e futuro. Nesse sentido, utilizaremos principalmente o pensamento de Jacques Derrida (2002b) que considera o homem como um “animal

* UFRR – Universidade Federal de Roraima. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Boa Vista, Roraima – Brasil. 69300-000 – drikaalbano@yahoo.com

Artigo recebido em 25/07/12 e aprovado em 31/10/12

autobiográfico”, para quem a autobiografia, esta história de si, dentro do discurso tradicional, depois do “pecado original” torna-se confissão, testemunho de um erro inaugural, dívida estabelecida entre criador e criatura. O sentimento, segundo o autor francês, é oriundo do discurso ocidental judaico-cristão que percebe o ser humano como criado por outro ser e por isso “deve” sua existência e já nasce endividado. Ou seja, embora não se identifique com a questão religiosa, esse extrato genealógico permite compreender a estrutura da relação confessional com mais precisão.

Para tanto, interpretaremos os primeiros poemas de cada um dos *Boitempos*, uma vez que estes funcionam como prefácio e nos dão uma advertência. Isso se dá na medida em que colocam a escrita como processo de constituição do texto subjetivo, ou seja, colocam como tema o problema da inexatidão de tal escritura, do preenchimento de vazios que compõem o ato. Recriam um sujeito delimitado pelo texto que aparece como uma das faces da persona do autor, como pacto, “[...] é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LE JEUNE, 2008, p.26, grifo do autor). O texto das memórias possui regras e organizações próprias e o sujeito da escrita não se confunde com a pessoa do autor, pois

[...] um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LE JEUNE, 2008, p.23).

Na poética dos *Boitempos*, quando o texto poético expressa as cenas constantes de reiteração do meio familiar e do ambiente do entorno, atesta o distanciamento e a perda, e a partir desse acontecimento, ou ao mesmo tempo, o que se estabelece é o eu estilizado, em cacos, cujo desajuste se intensifica à medida que o mundo extinto/recriado condena-o pelo fracasso nas relações familiares e no trato com a terra. Fracasso que, confessado, distancia a possibilidade de conciliação e dá continuidade à expressão da culpa e da desculpa, produzindo uma “mais valia”, produzindo mais texto poético.

Os poemas de abertura determinam tanto a estrutura empreendida quanto o movimento pretendido. A estrutura da escrita acontece como envio, como destinação sem endereço que, no entanto, é arquivada e assinada, e cuja assinatura atesta a ausência do portador do nome, seu distanciamento a ser significado e interpretado como articulação da proposta estética a se realizar. Segundo Derrida (2007, p.63) em *O Cartão-Postal: de Sócrates a Freud e além*, escrevemos sobre um suporte a ser enviado e cada letra promove já o distanciamento de si: “[...] a partir do momento em que,

instantaneamente, o primeiro traço de uma letra se divide e deve suportar a partição para identificar-se, há apenas cartões-postais, pedaços anônimos e sem domicílio fixo”.

Movimento de rememoração complexo em que o trabalho com o eu e com o menino é negociado com o tempo num retorno impossível, mas perseguido, prometido, que mais dispersa do que reúne. Esse processo – um-no-outro – é determinado a partir da subjetividade e torna-a o lugar em que as temporalidades são negociadas sem a presença plena de qualquer identidade. Movimento que remete o discurso para além dele, para seus “imponderáveis”. Nesse espaço, percebemos o trabalho com os sentimentos recalcados que despontam no presente do ato da escritura.

A trilogia memorialista traz, no início, a configuração que mostrará ao leitor a trajetória empreendida, o projeto da escrita. O eu do texto vai apresentar, nas primeiras linhas, o mecanismo de seu trabalho, o jogo entre o eu como sujeito e como objeto. O subtítulo *Caminhar de costas*, da primeira parte de *Boitempo*, poderia ser o principal, compreendendo todos os outros encontrados nesse primeiro livro. O trabalho de “caminhar de costas” seria aquele adotado na composição de todos os poemas das oito partes seguintes. A reconstrução e a reflexão da vida pretérita pela via poética marcam-se por oscilações e descontinuidades do sujeito lírico, ressaltando o caráter mutável do objeto. As estratégias de composição da lírica *gauche* se fazem presentes nas descrições do ambiente e dos acontecimentos, apresentando questionamentos que determinam o olhar sobre o meio e sobre si, selecionando, eliminando, ampliando ou minimizando os fatos poéticos.

Sujeitos...

A estrutura do texto memorialista intenta apresentar uma síntese do vasto mundo poético partindo da relação que estabelece com o nome que carrega uma tensão, um conjunto de experiências pessoais pertencentes ao personagem criado na escritura e que carrega essa tensão, pois

Sua poética é marcadamente autobiográfica, memorialística, constituindo-se quase uma grande narrativa de verso de experiências pessoais, experiências essas que percorrem o longo caminho de 85 anos bem vividos. (MALARD, 2005, p.12-13).

O trabalho artístico recebe o crivo da rememoração que desarticula a poética e a deixa turva, ao mesmo tempo em que a revela por meio desse processo. O que podemos observar no poema-prefácio que abre o primeiro livro da trilogia proposta. Na introdução, nos orienta rumo às considerações do eu poético como “resumo de existido”:

De Cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde tudo é moído
no almofariz do ouro
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma Europa, um museu,
o projeto amar,
o conclusivo silêncio. (ANDRADE, 1973, p.7).

O título “In Memória” faz referência ao projeto escritural de morte daquele que escreve e dá lugar ao texto, morte como metamorfose. O jogo de sonoridade proporcionado pela paronomásia (elipses / psius, transparência / trânsito) assim como o significado dos vocábulos, precários e evanescentes (incorpórea, transparência), reafirmam a proposta de reconstituição sem garantia de totalidade. Assim como as sílabas, ou as palavras, quando inseridas em outros agrupamentos, ou contextos, adquirem novo sentido, aquele reconstituído de acordo com o desejo atual do sujeito escrevente, as memórias também vão se fazer a partir da necessidade do eu do texto em seu presente. No espelho da escritura, o escritor reconhece-se como outro na tentativa de auto-determinação que busca, nas imagens da infância, o reconhecimento de si.

O terceiro verso, na aliteração do fonema /s/ assinala a inconstância e a imaterialidade da escrita sem limites definidos, assim como o jogo de palavras “faz-se, desfaz-se, faz-se”. Existe certa impessoalidade naquilo que se está apresentando, pois

uma incorpórea face é feita, sem a referência a quem a tenta construir. O trabalho de rememoração é resumido no movimento rítmico de rapidez e dissolução que os versos curtos sugerem, traduzindo que o espaço pretérito não poderá ser retomado. Há o distanciamento do sujeito em relação ao trabalho da escrita, que se constrói sozinha, sem o “pai”, e ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, sem um final previsível ou desejado, já que, “subitamente”, inesperadamente, o movimento perpassa o não concreto e torna-se incomensurável, “vara / o bloqueio da terra”. Cada parte do contar poético experimenta sua modificação além da modificação geral ocasionada por cada tema inserido no contexto das memórias. Tal movimento de tentativa de reunião de si mesmo provoca o trabalho de reconhecimento infinito na medida em que nunca se realizará, só se fazendo *a posteriori* como rastro¹. O rastro estabelece que na escrita

¹ No processo complexo de interiorização do nome realizado pelo texto, desenvolveremos aqui, uma análise ligada ao conceito de memória principalmente influenciada pelos estudos que Derrida (2002a) faz sobre o pensamento de Freud, em *A Escritura e a Diferença*, a respeito da constituição da psique humana. Segundo o autor francês, Freud é quem primeiramente apresenta a memória de uma forma não fisiológica. Ele a descreve psicologicamente e determina sua formação a partir do rastro mnésico proveniente da repetição de experiências. É um processo complexo que consiste na atuação de um conjunto de forças diferenciais produzidas por meio da percepção e de acordo com a excitação. Desse processo a resultante será o rastro mnésico. Cada uma das forças, sozinha, não significa nada, mas em relação a outras produz o sentido que formará o rastro. Este consiste na marca provisória, que também estará em relação a outras marcas, para a inscrição de um novo rastro na memória, e assim sucessivamente. A representação psíquica de Freud para a memória é descrita por Derrida como a resistência que provocaria a abertura ao arrombamento do rastro. Tal acontecimento se daria da seguinte forma: um conjunto de forças diferenciais provenientes de experiências vividas provocaria o arrombamento, a abertura de um caminho por onde o rastro se inscreveria, rastro como resultante da relação diferencial. Qualquer inscrição na psique já supõe um rastro, que poderá ser apagado. Sua condição de existência é ser negociador de forças diferenciais sempre, para que outro rastro possa existir. Aquilo que está sendo inscrito passa a ser então o próprio rastro, fazendo-se e refazendo-se sempre, a cada nova experiência. Por isso é impossível nos remetermos a uma origem, pois esta é renovada a cada negociação do rastro. A consciência do indivíduo, antes tida como principal parte do psíquico, é então observada como um de seus constituintes e não mais seu universo total. Ela passa a ser vista como parte do conjunto, como uma de suas galáxias, perdendo o *status* anterior e inovando a conceituabilidade temporal. Os conceitos de temporalidade determinavam que a consciência era dada a partir da noção do presente. Toda a percepção era entendida como formada apenas por aquilo que acontece no presente, e dele se estenderia, à frente, o futuro e, atrás, o passado, ambos ausentes porque seus acontecimentos não estariam presentificados ao ser na forma de presença. Entretanto, não há como garantir uma forma de consciência que possua a realidade do vivido no presente, que possa apreendê-la em sua originalidade. Só podemos, ao contrário, questionar tal fato na medida em que só conseguimos perceber aquilo que nos faculta significar, o que torna o presente e a sua realidade fatores simbólicos. Além disso, como já percebemos no tocante à formação do rastro, há uma série de elementos agindo nessa empresa, elementos que não se separam e só têm importância em relação a outros. Poderíamos citar, na ordem do psíquico, agentes como: a memória, o inconsciente, a consciência e o pré-consciente, assim como a formação do sentido e do rastro, como resultante da organização desses elementos. Tudo estaria ainda se relacionando, em diferença, com o social e o meio natural. Graças ao fato de não podermos voltar a um estágio anterior puro é que conseguimos elaborar novas formulações a respeito da vida, sempre renovada. Caminho aberto como o resultado provisório de forças atuando infinitamente e de forma diferencial. A repetição em diferença provocada pela excitação causada pelo contato com o meio é a responsável pelo acontecimento do rastro. O rastro só se transforma em marca mnésica por meio da repetição em diferença e da forma da excitação. A inscrição do rastro é proporcionada pela diversidade de forças. A constituição do sujeito, da psique e, portanto, da memória, tudo de forma imbricada, funciona como uma máquina e forma aquilo que chamamos traço. Entendemos por traço aquilo que deixa a marca no indivíduo, mas que pode ser apagada, e

para que algo se estabeleça é preciso primeiramente o seu rastro, que corre o risco de desaparecer posteriormente para que outro tome o seu lugar. A realidade do texto memorialista consiste em seu rastro,

Ele é, com efeito, contraditório e inadmissível na lógica da identidade. O rastro não é somente desaparecimento da origem, ele quer dizer [...] que a origem sequer desapareceu, que nunca foi constituída a não ser retrospectivamente por uma não-origem, o rastro, transformado assim em origem da origem. (DERRIDA apud NASCIMENTO, 2001, p.141).

O projeto de escrita das memórias, num primeiro momento, busca a expressão da percepção do ambiente itabirano da infância motivada pela descrição objetivo-narrativa que se dá quando o texto utiliza-se de uma linguagem direta, descritiva. Entretanto, o que percebemos, e é de grande valia, é que o ritmo e a carga das palavras invertem a forma de expressão que passa a outro plano, um plano subjetivo que carrega considerações a respeito da finitude e do sentimento de dissolução e perda. A linguagem volta-se para a expressão da subjetividade quando um objeto ou acontecimento perturba a cena, que deixa de ser mera descrição.

A leitura dos poemas memorialistas, diferentemente dos outros livros, nos incita a construir a história do sujeito textual por meio dos signos entrelaçados que caracterizam os personagens pitorescos da cidade natal. A descrição dos comportamentos desvela o contexto das vivências do “menino antigo”. Ao recriar os personagens da infância, o autor ilumina o cenário provinciano assinalando os “desvios” de conduta, os comportamentos amorais com os quais negociou a individualidade.

As personas aparecem num tom de objetividade que busca a crítica descritiva, fato que podemos observar na fala do “presidente da Câmara” em “Cautela”: “O presidente tesoureiro do ouro em pó / tributo do povo a regência trina / vê lá se vai abrir sessão. / Presida quem quiser, / que esse ouro aqui ladrão nenhum vai roubar”, em que coloca o poder político arbitrário; de “Cafas-Leão”: o terrível personagem das histórias contadas pelo pai em “Didática”, “Cafas-Leão é terrível. Come um

rastro como um vestígio, um caminho aberto que traça sua via para necessariamente se apagar, o que é a condição de sua existência. O rastro nunca será sentido como presente à consciência, mas na condição de dar abertura para um acontecimento que ainda está se fazendo, que ainda está por vir, o traço. Essa explicação nos serve no sentido de que um rastro existe para ser apagado para que um novo rastro se instale, também para ser apagado. Rastro da escrita que em cada releitura promove novo significado. Cada movimento rememorativo registrado está sobre um rastro antes presente e que deixou seu rastro. Rastro do rastro, a poética das memórias é sempre renovada e desdobra-se de forma criativa de acordo com a proposta estética que o autor deseja construir, de acordo com aquilo que move o texto: o retorno ao tempo mítico da origem. Affonso Romano de Sant’Anna (1977, p.172) aproxima-se dessa idéia quando afirma, “Na poesia drummondiana ocorre exatamente a eliminação das categorias temporais pela fusão de todas elas numa duração única. Atinge o estado de contemplação que mescla o antes e o depois, o espaço presente e o espaço ausente”.

boi / no almoço, uma boiada no jantar. / Seu arrote fulmina; sua bota / esmaga distraídos no caminho” (ANDRADE, 2003, p.980-981), que denuncia o sentimento de medo estimulado pelas histórias narradas pelo pai; da estranha que vaga na noite em “Mulher vestida de Homem”: “Dizem que à noite Mária passeia / vestida de homem da cabeça aos pés. Vai de terno preto, de chapéu de lebre / na cabeça enterrado, assume o ser diverso que nela se esconde” (ANDRADE, 2003, p.962-963), que apresenta a diversidade sexual; ou do delegado em “O doutor ausente”: “Nosso delegado / não é de prender. / Prefere, sossegado, / ler. / [...] A estante, a garrafa semi-oculta, / a cavalgada dos possíveis impossíveis. / Matou! Roubou! Defloramento... / Deixa pra lá.” (ANDRADE, 2003, p.1062-1063), em que também denuncia a ineficiência da instituição.

Já em “Documentário”, poema que abre *Menino Antigo* percebemos a “perda de entusiasmo” em relação ao poema-prefácio anterior. Não há mais o desejo de reconstituição, este verifica-se irrealizável.

No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
Lá não é ele, é um mais-tarde
sem direito de usar a semelhança.
Não sai para rever, sai para ver
o tempo futuro
que secou as esponjeiras
e ergueu pirâmides de ferro em pó
onde uma serra, uma serra, uma clá, um menino
literalmente desapareceram
e surgem equipamentos eletrônicos
Está filmando
seu depois.
[...]
A câmara
olha muito olha mais
e capta a inexistência abismal
definitiva / infinita. (ANDRADE, 1974, p.3).

O projeto inicial se modificou “subitamente”. O eu lírico se movimenta entre os acontecimentos, uma grande movimentação está contida no poema que afirma a desintegração. Os termos “incógnito”, “mais tarde”, “sem direito de usar a semelhança”, “tempo futuro”, “desapareceram”, “abismal” conotam o distanciamento

de tudo o que era conhecido. A modernidade, o tempo, “literalmente” fizeram desaparecer o menino, sua genealogia e seu habitat, nada mais resta, o tempo dissolveu tudo. Isso ocorre porque nos *Boitempos*, a recordação e a tentativa de repetição da experiência não retomam um ponto passado na linha do tempo, pois nem a linha nem o ponto estão lá.

Não há possibilidade de definição, o texto só pode marcar a “passagem” para a via poética das impressões provocadas pela perda. A metáfora do “hotel” é empregada para descrever o espaço também dinâmico, sem fixidez interna no qual os sujeitos habitam temporariamente. É o lugar alheio e, ao mesmo tempo, que pertence ao viajante momentaneamente. A separação do adjetivo “incógnito” em único verso dá a importância do seu significado, porque a subjetividade não é somente desconhecida em relação aos demais, mas em relação a si mesmo, e por isso não sai para “rever”, e sim para “ver” esse futuro. O menino e o “velho” estão enxergando o “novo” ao mesmo tempo, pois o tempo é paradoxal: não é a sucessão de tempos, mas a irrupção constante de “tempos”. Um acontecimento poético único e imprevisível que se constitui por uma mecânica em que não há origem nem centro organizador e em que cada constituinte da experiência influencia o outro, cada um sendo responsável pela formação do outro.

A “inexistência abismal” garante a reatualização do sujeito lírico, compõe a contemporaneidade das experiências do “menino antigo” como *se-fazendo*, como forma de auto-constituição pela repetição na diversidade inaugurada pela variante de espaços e situações descritas que desencadeiam os processos “objetivo-subjetivos”. Uma agoridade sempre dada como a ser inaugurada como originária, ao mesmo tempo em que nega tal condição no momento em que passa a significar a interioridade a partir da exterioridade. Acontecimento que ao invés do *ser ou não ser*, formaria um ser não sendo a partir de si, do sendo em si, diferindo-se pela ausência de semelhança que a escrita poderá comportar. Esse aspecto torna cada vez mais distante a possibilidade de redenção para o texto autobiográfico-confessional, pois a culpa pelo isolamento em relação à hereditariedade reproduz-se na distância cada vez maior que o texto estabelece em relação àquele que iniciou o texto, produzindo um novo acontecimento, um novo remorso.

No espaço do hotel, lugar exteriormente estático, mas internamente dinâmico, o sujeito terá que se adaptar. É o ambiente estranho no qual é preciso renegociar as experiências através do contato constante com o novo, o diferente trazido pela escrita. Da mesma forma se dá o processo de inscrição do rastro. Uma nova experiência estabelece novas negociações que vão gerá-lo. O hotel surge como espaço sem fronteiras, *topos* do desconforto, lugar de novas experiências e de defamiliaridade, assim como o texto memorialista é para o escrevente, pois remarca o impasse e a impossibilidade, a culpa que não pode ser resolvida e que restabelece a condição do sujeito como endividado.

A metáfora do hotel como leitura do espaço textual que significa a heterogeneidade do personagem *gauche* reforça o caráter de inevitabilidade da presença da subjetividade cindida a partir da qual o personagem se escreve, ou se confessa liricamente.

No terceiro e último livro, o título dialético *Esquecer para lembrar* nos guia para o fato da necessidade de distanciamento para composição das memórias. Título e poema-prefácio colocam o processo primeiro – ou o seu desejo – da constituição. *Esquecer para lembrar* abre-se com “Intimação”: “— Você deve calar urgentemente / as lembranças bobocas de menino. / – Impossível. Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino.” (ANDRADE, 1979, p.3), o desvio em relação à proposta inicial reafirma-se aqui. Não há o “resgate do passado”, mas as considerações do adulto que partem de seu presente. Diante da ordem de calar as lembranças, o eu que escreve se posiciona e justapõe as temporalidades para apresentar a identidade heterogênea que será expressa com as tensões que lhe são inerentes. A identificação em diferença irá compor o sujeito e a linguagem no tempo. No verso, “Com volúpia voltei a ser menino”, a “volúpia” é da criança no homem maduro, do universo infante que está presente no sujeito atual, próximo da morte². É um processo de repetição em diferença, de complexidade da estrutura e da expressividade na medida em que o menino antigo está presente no homem maduro, mas com os olhos do presente, fazendo com que nem o homem, nem o menino sejam os mesmos, mas um-no-outro. O que garante modos de representação inesperados a cada um através da articulação literária.

Assim, os poemas não realizam o embelezamento da “cor local”, ou dos temas, o que de certa forma, deixa de ser o “atrativo” da lírica das memórias num primeiro momento. Consequentemente, esse fator impede o desvio do ponto principal do texto que é o modo como a subjetividade se configura nas zonas intersticiais estabelecidas, pelo efeito de tensão gerado pelo encontro da linguagem coloquial e objetiva com o subjetivismo lírico que expressa o ambiente íntimo e a emotividade, aparentemente, periféricos.

A produtividade do texto se encontra na forma com que o singular é inscrito na linguagem e quais as categorias se encadeiam para o trabalho de escritura da vida e do corpo. Nesse caso, a singularidade se expressa na mescla de estilos que estabelecem o fluxo da fala em períodos que se alternam, desequilibram a leitura, promovem a reflexão subjetiva num jogo de contrários que dificulta a primeira leitura. As evocações caminham para a problemática do estar-no-mundo, da reflexão filosófico-cultural em estreita relação com a finitude e o sentimento de solidão.

² A relação entre memória e morte, memória e proximidade da aniquilação é colocada por Eneida Maria de Souza em *Pedro Nava*: o risco da memória. Para a autora a rememoração é resistência à finitude da vida. O texto das memórias torna-se desafio à própria morte.

Tais características compõem a “cena poética” e se direcionam para a configuração do eu opaco que, entretanto, se deixa perceber por meio dos deslocamentos que a escrita poética permite. Um dos deslocamentos é o relativo aos espaços nos quais pode transitar dentro da cena literária, dentro do próprio espaço leitura. Assim como no livro *Em busca do tempo perdido* (PROUST, 2002), o espaço leitura proporciona o espaço-individualidade, recria a identificação por meio da produção de mais significantes que na verdade tornam o movimento dispersivo, mas produtivo.

Considerações Finais

A problemática conciliação do eu com o tempo afeta de modo contundente a negociação do sentimento de culpa, torna o processo confessional cada vez mais comprometedor, pois este passa a reafirmar a dívida e o distanciamento. A expressão da personalidade *gauche* se consoma e se intensifica – pois a poética memorialista não rememora um passado idílico, agradável – para apresentar o drama que se une aos outros já revelados em sua trajetória literária: o do “confronto entre ser e tempo” (SANTIAGO apud ANDRADE, 2003, p.5 e 6), o do intelectual em “tentativa de reconciliação humana”, o da “insatisfação com o repertório formal fixado pela tradição” (CAMPOS apud ANDRADE, 2003, p.50), o do “indivíduo ‘abandonado por Deus’ e ‘condenado à liberdade’” (ACHCAR, 2000, p.23) e ainda daquele em que “o passado se dissolve sob o olhar causticante que sobre ele incide vindo do futuro” (SCHÜLER apud ANDRADE, 2003, p.68) e que é o mais próximo de nossas considerações. O drama do “menino antigo” consiste “na busca das raízes. Mas como encontrar raízes num mundo que ao ser tocado se desfaz?” (SCHÜLER apud ANDRADE, 2003, p.68). Esse é o questionamento que perpassa a poética das memórias por meio de frases interrogativas que colocam mais a dúvida e o desengano diante da resposta não satisfatória, do que a conclusão definitiva.

Mas o rememorar da existência vale a pena, pois reinaugura a identidade no clima de introspecção que transmite os estados afetivos do personagem. Esse “outro” íntimo e inesperado está sempre vindo de um tempo remoto, mas os significantes que trazem sua chegada não aparecem de forma agradável.

No momento da criação poética, surge o outro cujo lugar e existência só têm sentido em relação ao *eu*, ao conjunto de forças que dão *status* ao ser. A linguagem então torna-se uma composição de “anexos”, o jogo que busca o sentido e sua verdade que são, em suma, os da dissolução. A voz da subjetividade poética só consegue representar a si mesma como algo transcendente que busca satisfazer a necessidade de remarca, de tornar-se realizável. O ato de ouvir a si mesmo é duplo, a escuta é a performance do outro que habita aquele que fala. Diante de tal contradição, o

retorno como satisfação e ancoramento traduz-se em partida e solidão. O autor, onipresente, afirma-se pela ausência, pela errância, pelo passo irreversível rumo ao encontro futuro. O encontro é também despedida e tal fluidez pode ser observada na metáfora constante do viajante, do “caminhante”. É o campo marcado pela tensão entre o sujeito (eu) e o objeto (outro) que se dirigem rumo ao futuro que talvez não venha, mas que também não pára de chegar. Nesse movimento, ocorre a negociação com o outro, ao mesmo tempo, formador e diferente do *eu*. Seria mesmo a *différance* derridiana, também entendida como o rastro: “O rastro (puro) é a *différance*”³ (DERRIDA apud NASCIMENTO, 2001, p.142) na medida em que é algo que possui a identificação e ao mesmo tempo a não identificação. O processo da *différance* indica que a diferença se estabelece antes de qualquer par opositivo. A própria escrita da palavra indica sua interpretação: ao substituir o segundo “e” da palavra francesa *différence* pelo “a”, a pronúncia continua a mesma, ou seja, a palavra propõe o conceito de algo somente perceptível na escrita, como a subjetividade cindida e a culpa nas memórias drummondianas. Só por meio da escrita o sujeito textual pode perceber a heterogeneidade e a instabilidade em que a identidade se instala. No ato autobiográfico do “menino antigo” contam-se as memórias primeiramente a si mesmo. Todavia o *si* é outro, e não possui lugar fixo, pois só pode narrar para outrem, só pode se conhecer através dele, do outro em si que se mostra na escritura.

O processo de reconhecimento como busca de si mesmo está marcado na trilogia, e traz implicitamente a árdua caminhada percorrida porque o autor não se encontra idêntico a si mesmo. Existe a ausência de homogeneidade na constituição, além de uma instabilidade interna, resultante do sujeito heterogêneo que procura obsessivamente uma identidade. Na verdade, o eu lírico só pode se reconhecer a partir do outro, o que faz com que sua ilusão de unidade se desloque e se abra para a instabilidade, aspecto positivo da poética, mas que surge a partir de outro que pertence à retórica negativa de desajuste e de incompatibilidade.

³ Entendemos com Evando Nascimento (2001, p.143-144, grifo do autor): “Um dos sentidos de *différer* é diferir, demorar, dilatar, adiar, prorrogar, alongar, esperar, aguardar. Derrida dá a todo esse semema o nome correlativo de *temporisation*, palavra que vem do verbo *temporiser*. ‘Diferir’ e ‘temporizar’ seriam os equivalentes em português. [...] O outro sentido para *différer* já se encontra na raiz grega do termo: ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, dessemelhante; distinguir-se, diferenciar-se, opor-se, divergir, discordar, discrepar. Derrida sublinha que em francês os ‘diferentes’ podem ser tanto escritos com um *t* (*différent*) quanto com um *d* (*différend*): o primeiro indicando a alteridade como dessemelhança (*distinção* qualitativa ou quantitativa), e o segundo como polêmica (divergência de opinião, dissensão). A esse *différer* Derrida faz igualmente corresponder o *espaçamento*. A nuance aqui está no *intervalo* e na *distância* entre os elementos distintos. [...] Tomado como fator isolado, um diferente só encontra sua ‘plenitude’ através da relação com outros diferentes que com ele *fazem sistema*. [...] Resumindo, Derrida assinala, no *différer*, a *temporização*, desvio econômico, e o *espaçamento*, *distinção*, *intervalo*. [...] A *différance* nos reaproximaria do participio presente *différant*, no ponto em que ele marca ‘a ação em curso do diferir, antes mesmo que esta tenha produzido um efeito constituído como diferente ou como *différence* (comum *e*)’ (DERRIDA, 1972b). A *différance* constituiria o meio (*milieu*) no qual os diferentes e as diferenças seriam produzidas”.

No espaço instaurado, é validado o diálogo interno, assim como a visualização fantasmática da constituição pessoal: na tentativa de construir a poética da vida pueril a diferença é uma constante. O não reconhecimento propicia a nova forma de experiência para o sujeito, modifica a estrutura e o projeto poético no momento mesmo da escritura: “[...] essa escrita abre caminho para uma estrutura auto-reflexiva que pouco tem de auto-identificatória, pois prepara o advento de si mesma como outro, no rastro do outro” (NASCIMENTO, 2001, p.313).

Aspecto que também dificulta a *auto-afirmação* nas memórias do mineiro é que podemos criar, ao invés de reconhecer algo do passado no momento em que rememoramos, realizando o que Freud chama de *ilusão do reconhecimento*, pois na verdade o que ocorre é o ato inaugural.

De acordo com os poemas-préfacios, a re-constituição é precária e incerta e “é tudo moído”, tudo é considerado e transformado para que a escritura comece. O material de trabalho para composição da memória poética é todo o imaginário do artista, além da interpretação dos acontecimentos filtrada pela visão de mundo e projeto estético, além de outras forças inesperadas, que darão o tom do discurso.

Dessa forma, podemos dizer que não há previsão do acontecimento poético, pois não existe um texto na folha de papel como transcrição de outro texto interior ou inconsciente. A própria existência da poética autobiográfica implica modificação da escritura, pois o sujeito, ao descrever o mundo rural da antiga Itabira de sua própria criação, coloca a si como ponto de ruptura com esse mundo e com a nova realidade por ele inaugurada.

A composição das poesias força um trabalho de preenchimento na tentativa de conciliação das partes que o indivíduo consegue reunir. Nesse trabalho, a utilização das várias vozes possibilita que o sujeito lírico habite vários espaços e transite livremente pela obra poética. Isso acontece na medida em que o caminhar tem à sua frente o fim, a morte: “Falta pouco para o mundo acabar [...]. Agora que ele estava principiando / a confessar / na bruma seu semblante e melodia” (ANDRADE, 2003, p.697). É então necessário ser dinâmico e contar todos os fatos presentes na memória, complementando-os, num trabalho arqueológico.

Apesar de a maioria da crítica defender que os *Boitempos* conservam muitas marcas da prosa pelo tom narrativo e coloquial, percebemos que este é um recurso de orientação da leitura que tenta tornar oblíquos os temas íntimos que refletem. A dicção que se “mascara” e desvia a linguagem autocêntrica, disfarça a presença do “eu íntimo”, o que não a torna impessoal, nem “relegado[a] à exterioridade de uma moral de fábula” (MERQUIOR, 1997, p.65). Apesar de alguns poemas apresentarem essa estrutura, todavia a obra não deve ser reduzida a isso. A emotividade é expressa ora em sua opacidade, ora nas relações que estabelece com o mundo externo, pois essa é sua realidade, é a realidade do projeto estético. Ao descrever os ambientes, a

subjetividade lírica se realiza e impõe sua marca, caracteriza-se a partir desse outro que surge na tensão entre a passagem do objetivo para o subjetivo. O lirismo nasce então do entrelaçamento que o texto faz prevalecer e do momento da tensão que essa ruptura estabelece.

Os sistemas simbólicos que expressam as considerações do eu lírico (a relação com a finitude por meio do sentimento de dissolução dos objetos, a busca de raízes perdidas no tempo, o sentimento de desconhecida) garantem a presença do sujeito desajustado que deixa de ser contingente e passa a ser essencial e recorrente.

Numa via de mão dupla, o processo de contaminação entre escritor e escritura se retoma mutuamente. A escrita move a composição do sujeito em seu estado de estar-no-mundo, e essa presença depende da ausência para a realização do movimento criador do texto memorialista: a presença do desejo de re-escrever a vida da infância em função da falta da vida pretérita. A escrita do corpo se reúne e se dispersa na folha em branco, provocando a morte do sujeito anterior à escrita e o renascimento do outro no papel.

ALBANO, A. H. de O. For a “definitive/infinite” kind of writing. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.23-36, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *This paper intends to study the memoirist poetics of Carlos Drummond de Andrade's three “preface-poems” that begin, respectively, his three most characteristically memoirist books: *Boitempo & A falta que ama* (1968), *Menino Antigo* (1973) and *Esquecer para lembrar* (1979). The key theoretical texts used are Jacques Derrida's fundamentals on the characteristics of the autobiographical text and its ability to articulate the subject's past experiences as a form of detachment from himself or herself in search of a self-assessment that can provide self-knowledge. We intend to enhance the “critical” field of the Itabira poet's lyricism through this focus on writing, not to reiterate or judge his poetic assumptions, but to help reveal the constitutive dilemmas of the written experience.*
- **KEYWORDS:** *Drummond. Memory. Derrida.*

Referências

ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, C. D. de. **Boitempo & A falta que ama**. 2.ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

- _____. **Menino antigo**: boitempo-II. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- _____. **Esquecer para lembrar**: boitempo-III. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. 3.ed. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002a.
- _____. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002b.
- _____. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- MALARD, L. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.
- MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução. 2.ed. Niterói: Ed. da UFF, 2001.
- PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- SANT’ANNA, A. R. de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 2.ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.

O MITO DE ULISSES EM *SE QUESTO È UN UOMO*

Claudia Fernanda de Campos MAURO*

- **RESUMO:** Este trabalho parte do mito de Ulisses retomado por Dante e se concentra na leitura feita por Levi do canto dantesco, bem como da (re)elaboração da última aventura do herói grego no contexto da história pessoal do escritor. Trata-se de um moderno Ulisses apresentando uma visão moderna do Inferno. Em Dante, Ulisses está entre as almas condenadas a pagar eternamente seus pecados e, ao mesmo tempo, testemunhas e narradores, capazes de contar o processo da própria morte. Neste sentido, o viajante grego tornou-se, a partir da publicação da obra de memória do Holocausto escrita por Primo Levi, o símbolo do testemunho dos campos de concentração. O exemplo clássico da presença de Dante na narrativa de Levi é o capítulo XI do livro *Se questo è un uomo*, intitulado “*Il canto di Ulisse*”, onde prosa e poesia se encontram. O mito de Ulisses, que representa a exaltação do homem inteligente, ávido de conhecimento, que chega às portas do grande mistério da existência humana torna-se, em Levi, um instrumento didático. Recitar uma poesia assume, no universo do campo de concentração, o valor de um ato político e humano, uma afirmação coletiva dos valores que aquele sistema pretendia destruir.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Primo Levi. Literatura italiana. Mito de Ulisses. Holocausto.

A tão propalada e discutida “humanidade” das personagens que aparecem na *Divina Commedia*, sobretudo no “Inferno”, tem sido objeto ao longo dos séculos de fértil fortuna crítica. Apenas a título de exemplo, poderíamos lembrar os ensaios de Petrocchi (1998), Contini (2001) e Auerbach (1986), entre tantos outros, que discorreram sobre a necessidade de separação entre as personagens-tipos, que servem ao rígido esquema das culpas e respectivas punições, das personagens que adquirem “humanidade”. Basicamente, no que consiste a humanidade delas? As almas que ali estão foram condenadas pela lei divina a pagar eternamente pelos seus pecados e, na estrutura criada pela fantasia do poeta, constituem ao mesmo tempo testemunhas

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, SP – Brasil. 14801-030 – claudiamauro@fclar.unesp.br

Artigo recebido em 25/07/12 e aprovado em 31/10/12

e narradores, capazes de contar o processo da própria morte. Na fantasia de Dante, Deus permite-lhes que revelem ao ilustre e inusitado viajante segredos íntimos nunca confessados, antigos ódios e rivalidades, desejos ardentes e, na ótica cristã, pecaminosos. Ulisses, talvez a mais memorável delas, no canto XXVI, tornou-se, a partir da publicação da obra de memória do Holocausto escrita por Primo Levi, o símbolo do testemunho dos campos de concentração. Ecos da presença de Dante encontram-se, por exemplo, no capítulo XI do romance *Se questo è un uomo* (LEVI, 1989). Nesse capítulo, cujo título é “*Il canto di Ulisse*”, prosa e poesia se encontram, à medida que o narrador Primo Levi, seis séculos depois de Dante, procura explicar a um companheiro do campo de concentração alguns trechos do canto XXVI do “Inferno” de Dante. O objetivo da “aula de italiano” do narrador-protagonista é ministrar noções de língua italiana, mas os resultados alcançados vão muito além, pois por meio da releitura do mito de Ulisses, feita pelo ilustre poeta florentino, exaltam-se a inteligência humana e a avidez, muitas vezes desmesurada, pelo conhecimento. Os versos de Dante assumem aqui, portanto, no universo do campo de concentração, o valor de um ato político e humano, uma afirmação coletiva dos valores que o sistema pretendia destruir. Neste contexto, Levi empresta à poesia de Dante ares evidentes de poesia-resistência, visando à preservação, se possível, de mínimas condições de humanidade, tais como a lembrança da própria língua e da própria cultura.

A influência do maior poeta italiano na narrativa de memória/testemunho de Primo Levi não se restringe evidentemente à figura de Ulisses. Logo na descrição inicial de seu “moderno inferno”, Levi menciona viagem em direção ao “fundo”, que remete, imediatamente, à estrutura afunilada do inferno de Dante, onde as profundezas representam a parte reservada aos pecados mais graves e onde, também, se encontra a figura de Lúcifer. Aos nazistas cabe o epíteto de *Cérebro* que, em Dante, acolhia as almas dos condenados; em Levi estes *cerberi*, com seus *barbarici latrati*, acolhem os que desembarcam dos trens na rampa de Auschwitz. Também a figura do demônio Caronte marca sua presença no ato de livrar os condenados de tudo o que pudesse pertencer ao mundo exterior, como dinheiro, jóias, relógios, objetos de uso pessoal, etc.

Accende una pila tascabile, e [...] ci domanda cortesemente ad uno ad uno, in tedesco e in lingua franca, se abbiamo danaro od orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte. (LEVI, 1989, p.18)¹.

¹ “Ligou uma lanterna de mão, e [...] perguntou gentilmente, um a um, em alemão e em francês, se tínhamos relógios ou dinheiro para dar-lhes; de qualquer modo, já não nos serviriam para nada. Não se tratava de uma ordem nem de um regulamento, mas visivelmente de uma pequena iniciativa pessoal do nosso Caronte.” (LEVI, 1988, p.19).

A tristemente famosa *Arbeit macht frei*, na entrada do campo de extermínio, dialoga com sinistro eufemismo com a inscrição dantesca na entrada do inferno, *lasciate ogni speranza voi che entrate*. Paulatinamente, as referências à *Divina commedia* tornam-se, ao longo da narrativa mais explícitas: “*Oggi, ai nostri giorni, l’inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi di stare in piedi, e c’è un rubinetto che gocciola e l’acqua non si può bere*” (LEVI, 1989, p.19)². Levi (1989, p.20) também registra o gesto humano de pudor natural, saído diretamente dos afrescos do Juízo final: “[...] *entra un vento gelido e noi siamo nudi e ci copriamo il ventre con le braccia*”³.

Conclui-se o primeiro dia no campo de concentração, ao qual o próprio Levi chama, lembrando-se de Dante, de anti-inferno; os deportados encontram-se nus, com os pelos raspados, sem nome e vestindo sórdidos uniformes de prisioneiros. A cena é descrita como um dia de *ignavia* forçada (*ignavia* é um termo presente em Dante que significa inércia e que remete diretamente ao *vestibolo degli ignavi*, logo na entrada do *Inferno*), em que os prisioneiros, submetidos a um cuidadoso tratamento de destruição física e moral, ainda não estão colocados no mundo do trabalho forçado, que é a regra máxima do campo, em conformidade com a inscrição no portão de entrada. Outro elemento muito importante nesta obra de Primo Levi é a enfermaria de Auschwitz (Ka-Be), que pode ser visto como correspondente ao *limbo* do inferno dantesco; ali, os prisioneiros estavam temporariamente protegidos do cansaço e dos castigos físicos, da dolorosa confusão de línguas desconhecidas, do doloroso despertar sob o grito de *wstawac*.

La vita del Ka-Be è vita di limbo. I disagi materiale sono relativamente pochi, a parte la fame e le sofferenze inerenti alle malattie. Non fa freddo, non si lavora, e, a meno di commettere qualche grave mancanza, non si viene percosi. (LEVI, 1989, p. 44)⁴.

Estar na enfermaria também significa ser poupado da visão dos companheiros que “*bestialmente, orinano correndo per risparmiare tempo*” (LEVI, 1989, p.34)⁵ e, assim, chegar a tempo para a distribuição do pão. Na enfermaria, porém, não se está livre de ouvir, ao longe, a música executada pela orquestra de Auschwitz, que acompanha, em meio à névoa, a marcha de ida e de volta do trabalho:

² “Hoje, em nossos dias, o inferno deve ser assim: uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante mas que não tem água potável” (LEVI, 1988, p.20).

³ “[...] entra um vento gelado, estamos nus, cobrimos o ventre com os braços” (LEVI, 1988, p.21).

⁴ “A vida no Ka-Be é vida no limbo. Os sofrimentos materiais não são muitos, a não ser a fome e os ligados às doenças. Não faz frio, não se trabalha, e – desde que não se incorra em alguma falta grave – não se apanha” (LEVI, 1988, p.49).

⁵ “como bichos, urinam enquanto correm, para poupar tempo” (LEVI, 1988, p.37).

[...] *marce e canzoni popolari care a ogni tedesco. Esse giacciono incise nelle nostre menti, saranno l'ultima cosa del Lager che dimenticheremo: sono la voce del Lager.*
[...] *Quando questa musica suona, noi sappiamo che i compagni, fuori nella nebbia, partono in marcia come automi; le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche, e si sostituisce alla loro volontà [...].* (LEVI, 1989, p. 44-45)⁶.

O ritual de batismo, tão caro a Dante, sobretudo no complexo simbolismo do *Purgatorio*, também está dolorosamente presente em *Se questo è un uomo*, ainda que distante do contexto de purificação das águas da segunda cântica da *Divina Commedia*: o número tatuado no braço permite a todos passar por todos os círculos do inferno, onde todos são obrigados a percorrer, em tempos diferentes, os diversos graus da degradação, até a aniquilação. Os tormentos descritos na obra leviana remetem aos flagelos dantescos em terras desoladas, na lama, na neve, em meio aos excrementos e no fogo; a multidão de *nudi spaventati* conduzidos pelos carrascos com gritos e golpes dolorosos, os sobreviventes que se arrastam na lama, sujando a neve preciosa. Todas estas passagens exemplificam e demonstram a influência do texto de Dante na composição das memórias de Primo Levi relativas ao período passado no campo de concentração nazista. Assim, a experiência extrema do *lager* acrescenta algo a mais aos suplícios do universo dantesco. Esperanças surgem apenas no citado capítulo “*Il canto di Ulisse*”, devido à intensa comoção que a leitura do canto proporciona. Antes de tratarmos com maior riqueza de detalhes do apelo à razão e, ao mesmo tempo, da advertência feita pelo poeta sobre os perigos do uso errado e abusivo do *ingegno* humano, faremos nos próximos parágrafos uma breve explanação sobre a complexidade dos temas tratados na obra máxima de Dante e retomados por Levi em *Se questo è un uomo*.

A Divina Comédia é um dos textos pilares da literatura ocidental e, talvez, um dos mais citados e retomados por escritores pertencentes à cultura italiana e tantas outras. Nela, Dante propõe uma viagem pelos três mundos da *oltretomba*, que pode ser vista também como uma viagem em busca de conhecimento da triste condição humana e do autoconhecimento, à medida que o protagonista se reconhece e se identifica com muitos personagens e em diversas situações experimentadas no longo itinerário pelos círculos infernais. Giacomo Leopardi, o maior poeta italiano do século XIX, afirmou categoricamente que na *Commedia* estão sempre presentes os sentimentos e as motivações do próprio poeta. De fato, a comoção que leva o protagonista ao desmaio após o relato do triste caso de amor e morte feito por Francesca no canto V deve ser entendida, também, como uma profunda reflexão

⁶ “[...] marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do Campo a ser esquecida: são a voz do Campo [...]. Ao ecoar essa música sabemos que os companheiros, lá fora, na bruma, partem marchando como autômatos; suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles; leva-os como o vento leva as folhas secas. Já não existe vontade [...]” (LEVI, 1988, p.50).

feita pelo poeta sobre a natureza do seu amor por Beatrice, tão diferente do amor pecaminoso, na visão cristã, entre Francesca e Paolo. O mesmo ocorre quando encontra Farinata, no canto X, em que afloram o peso da responsabilidade civil e o sentimento de amor e ódio pela cidade natal, em meio às lutas fratricidas entre partidos políticos rivais, favoráveis ou contrários às interferências papais, da Florença em que o poeta transcorreu a juventude. O mesmo poderíamos afirmar a respeito do emocionante relato em que Ugolino, no canto XXXIII, descreve com minúcia de detalhes os patéticos instantes finais de sua morte, trancafiado em uma torre e destinado a morrer de fome junto aos seus filhos crianças. É curioso notar como o poeta, nessa passagem que praticamente encerra o “Inferno”, antes da terrível visão de Lúcifer, sutilmente faz alusões ao próprio drama de pai no exílio forçado, pelas mesmas causas que levaram o conde Ugolino à crudelíssima morte.

Desse modo, quando Dante encontra o herói-personagem de Homero, manifesta as suas dúvidas ao guia Virgílio:

*“Maestro mio”, rispuos’io, “per udirti
son io piú certo; ma già m’era avviso
che così fosse, e già voleva dirti:
chi è ‘n quel foco che vien sí diviso
di sopra, che par surger de la pira
dov’ Eteòcle col fratel fu miso?”
Rispuose a me: “Là dentro si martira Ulisse [...]”
(DANTE ALIGHIERI, 1985, p. 293-294)⁷.*

*[...] né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né ‘l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l’ardore
ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l’alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò.
(DANTE ALIGHIERI, 1985, p.297-298)⁸.*

⁷ “ ‘Ouço-te, mestre’, eu disse, ‘e é suficiente;/ mas na verdade o tinha percebido,/e nisto ia falar-te, exatamente:/ Quem é que vai no lume dividido/ ao topo, que indicar parece a pira/ onde, co’ o irmão, Eteocles foi metido?’/ ‘Ulisses e Diomedes, por mentira’ ”(DANTE ALIGHIERI, 1979, p.324-326).

⁸ “[...] nem de meu filho o olhar, nem a extremada/ velhice de meu pai, nem mesmo o amor/ de Penélope ansiosa e apaixonada,/nada pôde abater o meu pendor/ de ir pelo mundo, em longo aprendizado,/dos homens

Na *Commedia* (título original da obra, ao qual Boccaccio acrescentou o adjetivo *Divina*), Ulisses não tem o seu retorno final na terra natal. O afeto pelo filho, o amor pelo pai e o sentimento por Penélope não são suficientes para reter a “fome” pelo novo e pelo conhecimento. O Ulisses dantesco não apresenta nenhum desejo de completar a tríade; a última etapa, o retorno, é substituída por futuras peripécias. Neste canto XXVI do “Inferno”, de fato, o guerreiro grego afirma ter atravessado o mediterrâneo, para além das legendárias colunas de Hércules, navegado por mais de cinco meses e, finalmente, avistado uma enorme montanha – “*quando n’apparve una montagna Bruna [...]*” (DANTE ALIGHIERI, 1985, p.300). É na tentativa de aproximar-se dessa exuberante montanha que Ulisses e seus companheiros sofrem um naufrágio fatal, impedindo-o de chegar até a montanha e de, possivelmente, rever Ítaca. Tanto o Ulisses homérico quanto o Ulisses dantesco encarnam aspectos inerentes ao viajante e são dois arquétipos que acompanham e atravessam tanto a literatura de viagem quanto a viagem na literatura.

Com relação aos famosos versos (“*Considerate la vostra semenza:/Fatti non foste a vivere come bruti/ma per seguir virtute e canoscenza*”⁹), com os quais Ulisses se dirige aos marinheiros e que constituem considerações sobre a natureza humana extraídas da *Ética* de Aristóteles, estudos recentes, entre os quais os de Maria Corti (2003), demonstram que na verdade o poeta põe na boca do astuto viajante palavras que não poderíamos simplesmente chamar de aristotélicas, mas que deveríamos associar ao aristotelismo radical, o qual parece ter seduzido o jovem Dante em anos anteriores ao exílio, época em que também redigia a *Vita Nuova*, a sua autobiografia idealizada e juvenil. Trata-se de mais uma evidente alusão autobiográfica, entre as tantas por nós mencionadas nos parágrafos anteriores.

Primo Levi (1919-1987), que testemunha em seus escritos a terrível e dolorosa experiência do Holocausto, escolheu o inferno dantesco como uma das chaves de leitura para as tragédias reais presenciadas. Os inúmeros episódios do inferno servem, assim, de metáforas para as muitas tragédias da história humana. Em *Se questo è un uomo* de 1947, a tragédia descrita é real, e a sua voracidade ganha maior corpo em alguns momentos, como no mencionado capítulo “*Il canto di Ulisse*”. Assim, seis séculos depois da criação dantesca, no interior do campo de concentração nazista de Buna Monovitz (Auschwitz III), acontece uma extraordinária aula de italiano, que utiliza como instrumento didático o Canto XXVI. Primo Levi, *Häftling* cujo nome é um número, testemunha e participante de uma grandiosa obra de aniquilação moral

perquirindo o erro e o valor./ Lancei-me ao mar, em lenho delicado,/ junto à pequena e fraternal companha/ pela qual nunca fui abandonado.” (DANTE ALIGHIERI, 1979, p.328).

⁹ “Súbito, um monte vimos, que se alteava,/ escuro[...]”(DANTE ALIGHIERI, 1979, p.329).

¹⁰ “Relembrai vossa origem, vossa essência:/ criados não fostes como animais,/ mas donos de vontade e consciência” (DANTE ALIGHIERI, 1979, p.328).

e física daqueles que, um dia, tinham sido homens, põe-se a ensinar a própria língua a um deportado francês e escolhe como texto de apoio fragmentadas lembranças escolares da passagem de Dante. Jean, o amigo de Levi, o chama para irem juntos buscar a sopa daquele dia. Eles teriam cerca de uma hora de caminhada, e naquele curto espaço-tempo Levi procura transmitir a Jean um pouco de sua língua materna. Vem-lhe à mente o canto em que Ulisses narra sua morte. Em todo o texto do capítulo fica evidente a urgência daquele momento, a necessidade de não se perder nem um segundo da lição:

(Pikolo) vorrebbe imparare l'italiano. Io sarei contento di insegnarli l'italiano: non possiamo farlo? Possiamo. Anche subito, una cosa vale l'altra, l'importante è di non perdere tempo, di non sprecare l'ora. [...] ... Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente: ma non abbiamo tempo di scegliere, quest'ora già non è più un'ora. Se Jean è intelligente capirà. (LEVI, 1989, p.100-101)¹¹.

O tempo é curto, mas a poesia é imensa: “*Quale sensazione curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina commedia*” (LEVI, 1989, p.101)¹². Torna-se difícil, também, traduzir para o francês certas palavras, mantendo a mesma expressividade do italiano. Há ainda as inevitáveis falhas de memória de Levi, que não consegue recordar o canto de forma integral. Assim, o canto de Ulisses chega a Jean de maneira apressada, entrecortada, com lacunas irrecuperáveis, tal qual o testemunho. Insiste-se, apesar de tudo, na urgência da poesia, pois “[...] *domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più*” (LEVI, 1989, p.103)¹³.

A tentativa de ensinar italiano ao companheiro francês e, mais ainda, a citação mais ou menos de cor de versos da *Divina Commedia*, aponta para dois eixos: a obstinação de enfatizar no inferno do *lager* as razões de uma humanidade e o contraste dessas mesmas razões com as condições dos prisioneiros. Levi recupera, portanto, o “Inferno” para ler a realidade à sua volta. A estrutura de Dante se atualiza e produz degradações espirituais e morte. Ao entrar em Auschwitz, o escritor se sente no inferno: “*questo è l'inferno*”, afirma Primo Levi (1989, p.19). O *lager* é *il fondo* (o fundo), vocábulo usado por Dante para referir-se ao inferno, é, ademais, a expressão máxima da brutalidade humana e a forma extrema da corrupção da sociedade humana.

¹¹ “[...] gostaria de aprender italiano. Eu bem poderia lhe ensinar. Quer? Por que não? Vamos começar agora mesmo, qualquer coisa serve, o importante é não perder tempo, não desperdiçarmos esta hora. [...] O canto de Ulisses. Quem sabe como e por que veio-me à memória, mas não temos tempo para escolher, esta hora já não é mais uma hora. Se Jean é inteligente, vai compreender” (LEVI, 1988, p.114).

¹² “Que sensação estranha, nova, a gente experimenta ao tentar esclarecer, em poucas palavras, o que é a Divina Comédia” (LEVI, 1988, p.114).

¹³ “[...] amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais” (LEVI, 1988, p.117).

Revivida no contexto do campo de concentração, a aventura de Ulisses adquire significados novos: a proibição de ultrapassar o limite imposto pelas colunas de Hércules remete à cerca elétrica do campo e o desesperado desejo de superar este limite são experiências tragicamente concretas, enquanto o “*mare aperto e a montagna bruna*” evocam recordações distantes; Porém, o terceto que se refere à dignidade do homem é “[...] *come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono*”(LEVI, 1989, p.102)¹⁴. Finalmente, o professor-*häftling* se concentra atormentado no “[...] *come ‘altrui piacque* tentando, desesperadamente, *prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più [...]*” (LEVI, 1989, p.103)¹⁵, fazer que Pikolo compreenda “*qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell’intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui [...]*” (LEVI, 1989, p.103)¹⁶. Desta forma, através deste exercício didático de Primo Levi, a dignidade do homem, o mistério de Deus e de Sua vontade passam, através deste caminho insólito, por entre as engrenagens de uma máquina absurda e desumana; todo este percurso só é possível graças às figuras do pagão Ulisses, do cristão Dante e do hebreu Levi. O escritor recupera, então, as noções literárias recebidas no ginásio em uma sucessão de ondas líricas alternadas e considerações a respeito da consciência da realidade, quase em uma espécie de pranto, muitas vezes interrompido ou suspenso. O alto significado das palavras com as quais Ulisses se dirigira aos marinheiros finalmente fora compreendido. O ser humano, destinado à constante busca do conhecimento, nas palavras que com tanta maestria Dante toma emprestado de Aristóteles para constituir a fala de sua personagem, conduz o leitor a pensar no título do livro, constituindo mais um reforço do absurdo inaceitável expresso pela forma truncada “*se questo è un uomo*”; esta forma truncada e suspensa é a marca da história do deportado. No final do capítulo, o mar que se fecha sobre Ulisses desaparece tragicamente engolido por uma realidade desmistificadora e desmistificada .

Desta forma, uma conversa aparentemente livre e descomprometida permite a Primo Levi revelar seu estado de espírito, seu eu secreto; um momento privilegiado, em que passado e presente revelam sua proximidade. Há, nesta aula/narrativa raros momentos em que a emoção domina o discurso do escritor; um desses momentos pode ser percebido quando Levi fala da montanha avistada por Ulisses, que se destaca majestosamente no oceano e, ao mesmo tempo, pensa nos Alpes dominantes em sua terra natal, que se destacam na névoa. Mas, o que importa realmente é o modo

¹⁴ “[...] como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou.” (LEVI, 1988, p.116).

¹⁵ “antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais [...]” (LEVI, 1988, p.117).

¹⁶ “[...] algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje [...]” (LEVI, 1988, p.117).

como o escritor lê o canto dantesco, como o reelabora no interior de sua própria história pessoal, no momento em que a vive. Há momentos em que a memória de Levi se revela pontual e ele assume o pronome pessoal usado por Ulisses no início de sua aventura: “*e misi me per l’alto mare aperto*” (DANTE ALIGHIERI, 1985, p.298). Levi acumula, então, as funções de sujeito e de objeto. O citado momento em que Ulisses conclama os companheiros a prosseguir viagem transforma-se em um momento de epifania, em uma espécie de revelação. As palavras do viajante de Ítaca surgem como uma mensagem dirigida a todos aqueles que lutam para não serem reduzidos à condição de *bruti*, de animais.

Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie ; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle. (LEVI, 1989, p.102)¹⁷.

Finalmente, por meio da memória desperta, Levi se coloca a altura do próprio conhecimento, questionando e rebelando-se contra a opressão imposta. Assim, o *häftling* cita, apoiando-se na memória, um poema, cujas palavras são um verdadeiro incentivo à ação e tornam-se elas mesmas ação, no contexto do campo de concentração.

A redescoberta do valor decisivo da vida humana guia a mente do prisioneiro para além da cerca elétrica do campo, na direção do mar aberto, símbolo da liberdade reconquistada por meio da poesia. Quanto às palavras de Ulisses, podemos perceber que elas contêm uma mensagem liberatória autêntica, como se Levi, somente agora, pudesse ser capaz de reconhecer seu sentido, sua amplitude e seu valor: “[...] *come se anch’io le sentissi per la prima volta, come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono*” (LEVI, 1989, p.102)¹⁸. A sensação de necessidade e de urgência aumenta com a proximidade do final do canto; muito em breve, o universo do campo engolirá novamente Primo Levi e seu companheiro, exatamente como o mar engole Ulisses e sua pequena tripulação no último verso, conclusivo tanto do canto como do capítulo.

¹⁷ “Pikolo me pede para repetir esses versos. Como ele é bom: compreendeu que está me ajudando. Ou talvez seja algo mais: talvez (apesar da tradução pobre e do comentário banal e apressado) tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir sobre estas coisas, enquanto levamos nos ombros as alças do rancho.” (LEVI, 1988, p.116).

¹⁸ “[...] como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou.” (LEVI, 1988, p.115).

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo « come altrui piacque », prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, Del nostro essere oggi qui [...] (LEVI, 1989, p.103)¹⁹.

A embarcação de Ulisses é engolida pelo mar, conforme decisão tomada no mundo superior, expressa na *Commedia* através de um *come altrui piacque*. Na visão de Levi, este *altrui* capaz de abater e destruir é representado não por Deus como em Dante, mas pelo poder cego que comanda de fora do campo e que engole a todos, em um sistema de tortura e extermínio.

O último verso do Canto XXVI de Dante Alighieri (1985, p.300), “*infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso*”²⁰ vem colocado no final do capítulo, quando os dois prisioneiros, Levi e Pikolo, estão de volta do trabalho forçado, em meio à multidão miserável que forma uma longa fila para receber a ração de sopa, engolidos pelo mar de Auschwitz . É grande e urgente a necessidade de compreender e de fazer compreender mas, no final, o naufrágio torna-se inevitável. Valendo-se da eloquência do Canto dantesco, Levi, por meio de sua leitura muito particular e perfeitamente adequada aos eventos narrados, apresenta ao leitor sua visão moderna do “*Inferno*”, um mundo onde valores como bem e mal perdem suas características, sofrendo uma absurda deformação conceitual no interior deste drama histórico do qual Levi vem a se tornar testemunha. Na leitura feita por Levi, o Inferno se revela um cenário trágico guiado e estruturado por meio das mãos de um *altrui* chamado Adolf Hitler. Este *altrui*, em Levi, representa um ponto de divergência em relação a Dante: não é Deus, mas os alemães e todos aqueles que colaboraram para que os prisioneiros fossem reduzidos à condição de *bruti*. Para Levi, mesmo os prisioneiros podiam, ainda que tendo de vencer enormes dificuldades, decidir se queriam viver como *bruti* e, portanto, sem nenhum tipo de identidade ou, então, se queriam preservar o pouco que lhes restava de íntimo e de individual. Levi, naturalmente, opta pela segunda possibilidade e transmite aos outros sua escolha; eis aqui Dante e a poesia: meio escolhido por Levi para dizer algo ao outro . Portanto, para Levi, a poesia é a chave de sua mensagem e a cultura é um dos elementos responsáveis por sua sobrevivência, elemento capaz de mantê-lo ligado em sua condição de homem, capaz de seguir *virtute e conoscenza*.

¹⁹ “seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa ‘*come altrui piacque*’, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui hoje [...]” (LEVI, 1988, p.117).

²⁰ “até que o mar enfim nos sepultou” (DANTE ALIGHIERI, 1979, p. 329).

Por meio deste trabalho, tentamos mostrar como o episódio de Ulisses assume um papel particular no contexto do livro. A própria metáfora da viagem pelo mar, da navegação e do naufrágio está presente nos termos *sommersi* (afundados) e *salvati* (sobreviventes), tão importantes na produção memorialista de Primo Levi, e que equivalem, respectivamente, àqueles que desapareceram no *lager* e àqueles que conseguiram sobreviver.

No *canto di Ulisse* manifesta-se, em toda sua totalidade, a força da literatura, que tem o poder de lembrar ao prisioneiro que este é um homem, um homem que sente fome, não só de pão, mas também, como diz o próprio Levi (1997) em *La ricerca delle radici*, de papel impresso, de conhecimento humano. Neste sentido, o poema se dirige a ele, da mesma forma que Ulisses se dirige aos companheiros, dizendo-lhe que ele não foi feito para viver como um animal. A linguagem do cotidiano do campo é, segundo Levi, um tecido mole que se deforma, uma erupção da miséria, um fel, uma bile de palavras; a poesia, diante de tudo isto, restitui às palavras todo o seu valor e a lembrança de uma obra poética como a *Divina commedia* devolve à linguagem a capacidade de comunicação. Recitar o poema, então, torna-se um ato político e humano, uma afirmação dos valores que o campo de concentração deveria destruir. Dante, desta forma, oferece uma possibilidade de saída, ainda que momentânea, da monotonia e da crueldade. O poeta é aquele que já tinha falado de coisas semelhantes, mas em termos divinos; é aquele que permite a Levi encontrar uma espécie de justificativa para o mal absoluto (*altrui piacque, bruti*) e, ao mesmo tempo, uma esperança de salvação (*conoscenza, virtù*). Podemos pensar que *Se questo è un uomo*, fortalecido pela presença de Dante, é um instrumento que permite aos homens recordar, não para os conduzir, como em Dante, de um estado de miséria a um estado de felicidade, mas a um estado de absoluta consciência.

Em Dante, no canto de Ulisses, podemos perceber a presença de um tom mais alto, de um momento de distanciamento em relação ao tom das almas pecadoras e condenadas; o mesmo acontece em Levi: Ulisses representa o caminho de fuga do campo por algum momento. O escritor se identifica com o herói grego, com a possibilidade de ir além dos limites impostos não por Deus, mas por homens como ele. Para Ulisses, o “ir além” estava ligado a uma possibilidade de adquirir conhecimento, a um desejo de saber; para Levi, ultrapassar os limites é a mensagem que diz respeito a todos os homens. Enquanto Auschwitz representa a punição aplicada pela Alemanha nazista ao povo judeu por sua audácia intelectual (Marx, Freud e outros), o naufrágio de Ulisses é a punição de um Deus que não tolera a audácia do homem. Desta maneira, o sofrimento vivido no campo adquire significado.

No texto de Primo Levi, Dante representa o fio condutor que percorre a narrativa, do início ao fim. A viagem de Levi, outrora na realidade e, agora, na escritura, é acompanhada por Dante, o mestre que, anteriormente, já tinha

representado, na terra, o inferno e com quem o escritor possui muitas características literárias em comum. É exatamente, por meio desta cultura que Levi deseja (e consegue) expor a sua própria experiência, para compreendê-la e, finalmente, dividi-la com todos.

[...] *una facoltà ci è rimasta, e dobbiamo difenderla con ogni vigore perché è l'ultima: la facoltà di negare il nostro consenso. [...] Dobbiamo dare il nero alle scarpe, non perché lo dice il regolamento, ma per dignità e per proprietà. Dobbiamo camminare diritti, senza strascicare gli zoccoli, non già in omaggio alla disciplina prussiana, ma per restare vivi, per non cominciare a morire.* (LEVI, 1989, p.36)²¹.

MAURO, C. F. de C. The myth of Ulysses in *Se questo è un uomo* **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.37-49, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *This study goes from the myth of Ulysses presented by Dante Alighieri up to Primo Levi's reformulation of the last adventure of the Greek hero, in the context of his personal experience related to the Holocaust. It is a modern Ulysses that presents a modern vision of Hell. Dante's Ulysses is among the souls that are convicted to pay for their sins for all eternity and, at the same time, witnesses and narrators, able to tell the process of their own death. In this sense, the Greek traveler became a symbol of the Holocaust memoirs written by Primo Levi, a symbol of the concentration camps. The chapter called *Il canto di Ulisse*, part of Levi's *Se questo è un uomo*, is a classic example of the presence of Dante in the narrative of the Italian survivor. The myth of Ulysses is a symbol of the intelligent man on the threshold of the mystery of the human existence and, in Levi, it becomes a didactic instrument. To recite a poem assumes, in the universe of the concentration camp, the value of a political and human act, a collective affirmation of the values which that system wanted to destroy.*
- **KEYWORDS:** *Primo Levi. Italian literature. Myth of Ulysses. Holocaust.*

Referências

AUERBACH, E. **Studi du Dante**. Milano: Feltrinelli, 1986.

CONTINI, G. **Un'idea di Dante**. Saggi danteschi. Torino: Einaudi, 2001.

²¹ “[...] ainda nos resta uma opção. Devemos nos esforçar por defendê-la a todo custo, justamente porque é a última: a opção de recusar nosso consentimento. [...] Devemos engraxar os sapatos, não porque assim reza o regulamento, e sim por dignidade e alinhamento. Devemos marchar eretos, sem arrastar os pés, não em homenagem à disciplina prussiana, e sim para continuarmos vivos, para não começarmos a morrer.” (LEVI, 1988, p.39).

DANTE ALIGHIERI. **La divina commedia: inferno**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1985.

_____. **A divina comédia: inferno**. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia 1979.

CORTI, M. **Scritti su Cavalcanti e Dante**. Torino: Einaudi, 2003.

LEVI, P. **Se questo è un uomo**. Torino: Einaudi, 1989.

_____. **La ricerca delle radici**. Torino: Einaudi, 1997.

_____. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PETROCCHI, G. **Inferno, purgatorio e paradiso**. Milano: Rizzoli, 1998.

Bibliografia consultada

BELPOLITI, M. **Primo Levi**. Milano: Mondadori, 1998.

_____. **Primo Levi: conversazioni e interviste: 1963-1987**. Torino: Einaudi, 1997.

CAVAGLION, A. **Primo Levi e *Se questo è un uomo***. Torino: Loescher, 1993.

CAVAGLION, A. (a cura di). **Primo Levi: il presente del passato**. Milano: Franco-Angeli, 1991.

MAURO, R. **Primo Levi: il dialogo è interminabile**. Firenze: Giuntina, 2009.

SEGRE, C. Il tragico e la shoah nel romanzo del novecento. In: TOFFANO, P. **Il tragico nel romanzo moderno**. Roma: Bulzoni, 2003. p.353-367.

_____. Racconti dal lager. In: COSTAZZA, A. (a cura di). **Rappresentare la shoah**. Milano: Cisalpino, 2005. p.57-67.

TRAVERSO, E. **Auschwitz e gli intellettuali: la shoah nella cultura del dopoguerra**. Bologna: Il Mulino, 2004.

TESTEMUNHO, EXTIMIDADE E A ESCRITA DE PRIMO LEVI

Lucíola Freitas de MACÊDO*

- **RESUMO:** Este artigo visa discutir algumas questões relativas à literatura de testemunho. Enfoca em particular, a escrita de Primo Levi. Parte da hipótese de que escrever sobre a experiência do Campo de Concentração e ter se tornado escritor por causa dessa experiência, parece tê-la feito passível de ser vivida, com suas lacunas e seus impossíveis. Para esclarecer as relações entre a escrita e a experiência concentracionária no contexto da obra de Primo Levi, lançamos mão da noção de *extimidade*, de Jacques Lacan. Tal noção permite inferir que as relações entre escrita racional e escrita poética se inscrevem na obra de Levi, menos em uma relação dual de oposição binária e linear, que sob a perspectiva de uma exclusão interna. O testemunho de Primo Levi, lido à luz da noção de *extimidade* permite elucidar as diferenças entre o relato de uma experiência de vitimização, de um testemunho enunciado a partir de uma *êxtima*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Primo Levi. Literatura de testemunho. Escrita. Trauma. Extimidade.

Testemunho, escrita

No vasto âmbito da chamada literatura de testemunho, particularmente aquela que versa sobre os campos de concentração nazistas, a escrita de Primo Levi é conhecida por sua clareza, sobriedade e racionalidade, ainda que tais atributos sejam tidos como simplistas pela crítica literária (MESNARD, 2005, p.19). Para Philippe Mesnard, a preocupação com a clareza e transmissibilidade de suas idéias rendeu a Primo Levi a prerrogativa de “homem das Luzes”. De nossa parte inferimos que as Luzes terão sido sua bússola, e mesmo, seu ponto de partida, mas de modo algum o principal motor de sua experiência de escrita, e nem mesmo o ponto de chegada em seu itinerário de escritor. Sua escrita extrapola, desde o início intenções e razões.

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Doutoranda em Conceitos Fundamentais em Psicanálise e Investigações no Campo Clínico e Cultural, na área de Estudos Psicanalíticos. Bolsista CAPES. Belo Horizonte, MG – Brasil. 31270-901 – luciola.bhe@terra.com.br.

Artigo recebido em 25/07/12 e aprovado em 31/10/12

Há por um lado, a decisão de satisfazer o dever moral, cívico e político de testemunhar sobre a sofisticada máquina de extermínio nazista, e sobre o modo como aqueles que ali adentraram se tornaram parafusos de sua engrenagem muda (LEVI, 2004b, p.182). Mas há, sobretudo, tal qual enuncia no prefácio à segunda edição de *É isto um homem?*, uma necessidade imperiosa e incontrolável de contar, além de um “ardor narrativo patológico” (LEVI, 1988a, p.179). Após a escrita do primeiro livro, Levi (2004b, p.184) relata que não poderia mais parar de escrever, pois o germe da escrita havia adentrado suas veias. Em seu breve prefácio, desvia o leitor dos detalhes atrozes, que supunha já bem conhecidos, para apontar o problema do racismo e da segregação:

Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que “cada estrangeiro é um inimigo”. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas... porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio (LEVI, 1988a, p.7, grifo do autor).

Discorre também sobre o que o pulsionou à escrita:

Se não de fato, pelo menos como intenção e concepção o livro já nasceu nos dias do Campo. A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi concebido para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade e liberação interior. Daí seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência (LEVI, 1998, p.7-8, grifo do autor).

Desde então, a descida aos infernos havia lhe concedido, tal qual o Velho Marinheiro de S. T. Coleridge, o estranho poder da fala (LEVI, 2004b, p.274). São dignas de nota as várias menções feitas, ao longo de sua obra, à *Balada do velho marinheiro* (COLERIDGE, 2005)¹. A primeira delas aparece em *A tabela periódica* (LEVI, 1994), onde explicita seu recurso pulsional à escrita²:

¹ Levi faz menção ao verso 582-5 da *Balada do Velho Marinheiro* de S.T. Coleridge (2005) no primeiro verso do poema “Il superstite”, escrito em 1984, de onde advém o título da coletânea de poemas *Ad ora incerta* (LEVI, 1984), publicada no mesmo ano. Novamente faz uso dos primeiros versos do poema como epígrafe em *Os afogados e os sobreviventes* (LEVI, 2004a)

² O título de seu último livro *Os afogados e os sobreviventes* (LEVI, 2004a), foi inspirado em um dos versos do poema “25 febbraio 1944” (1988b, p.527). Do mesmo modo, o título do seu primeiro livro, *É isto um*

[...] eu retornara do cativeiro há três meses, e vivia mal. As coisas vistas e sofridas me queimavam por dentro; me sentia mais perto dos mortos que dos vivos, culpado de ser homem porque os homens edificaram Auschwitz, e Auschwitz engolira milhões de seres humanos assim como muitos amigos meus e uma mulher que levava no coração. Me parecia que, para purificar-me, só através da narração, e me sentia como o Velho marinheiro, de Coleridge, que segura pelo caminho os convidados que vão à festa para infringir – lhes sua história de malefícios. Escrevia poemas concisos e sangrentos, narrava vertiginosamente, tanto por escrito como oralmente, tanto que pouco a pouco nasceu daí um livro: escrevendo encontrava um pouco de paz e me sentia de novo um homem, igual a todos, nem mártir nem infame e muito menos santo, um daqueles que criam família e olham para o futuro antes que para o passado (LEVI, 1994, p.151).

Levi (1998, p.179) comenta que na maioria das vezes suas narrativas escritas são precedidas de uma prática da oralidade. E chega a declarar em entrevista que sua existência foi desenhada por dois fatos fundamentais: primeiro, ter estado em Auschwitz; segundo ter escrito sobre Auschwitz. Mas sua escrita capta e transmite o que não se deixa reduzir à dimensão dos fatos, e que ele situa na dimensão do que chama de acontecimento. Para ele o acontecimento é algo que está para além dos fatos, como também da verdade. Não pode ser expresso em termos lógico-rationais, uma vez que não é redutível ao primado da razão (CEREJA, 2010).

Ainda sobre a questão da designação de Levi como “homem das Luzes”, Philippe Mesnard (2005) tece uma interessante reflexão, explicitando outra faceta de Levi, aquela de homem dividido. Tal divisão marca e se realiza no próprio estilo do escritor, através da tensão permanente entre o que chama de escrita racional e escrita poética. Assim escreve Mesnard (2005, p.23):

Levi pode ter sido um homem do Iluminismo, mas não pôde, depois de Auschwitz, desviar o olhar da escuridão que escava, esburaca, fura desde então a clareza do entendimento, e contra qual a clareza deve lutar, como se tratasse de lutar contra si próprio. O Iluminismo, e a relação da língua à razão, passaram a ter outra cor após Auschwitz.

São dignas de nota, tanto nos registros escritos que deram origem a *É isto um homem?* (LEVI, 1988a), quanto naqueles que, em *A trégua* (LEVI, 2010) narram a sua viagem de retorno, as conexões entre acontecimentos, sonhos, poemas e intermitências, opacidades, lacunas. O poema tem na obra de Levi um caráter fundador, primário. Sobre esse aspecto de sua escrita, pesquisadores redigiram ensaios

homem?(LEVI, 1988a), adveio do poema Shemà (1988b, p.529).

e estudos, tais como *Ulysse à Auschwitz*, no qual François Rastier (2005) se dedica a demonstrar a anterioridade lógica do poema em relação à prosa na obra de Levi, partindo da evidência de que o título de suas principais obras testemunhais advém de seus poemas. Os períodos em que Levi escreveu a maior parte de seus poemas, a saber, 1946 e 1984, precederam suas principais obras de testemunho: *É isto um homem?* de 1947 (LEVI, 1988a) e *Os afogados e os sobreviventes* de 1986 (LEVI, 2004a).

Tal intermitência não deixa de evocar a pulsação própria ao inconsciente e suas formações, que fulgurantes, se constituem por um instante, desaparecendo no instante seguinte. Levi parece fazer um exercício de registro de tais formações através do recurso ao poema. Relatou em entrevistas e escritos que as poesias vieram primeiro que a prosa:

[...] pareceu-me que a poesia era melhor que a prosa para exprimir aquilo que me oprimia. Quando eu falo de <<poesia>>, eu não penso em nada de lírico. Naquela época, eu havia reformulado a frase de Adorno³: depois de Auschwitz, não é mais possível escrever poesia, que sobre Auschwitz (LEVI, 1998, p.138).

Em entrevista concedida a Ferdinando Camon (1991) associa a necessidade imperiosa de contar que deu origem ao seu primeiro testemunho a um sonho de repetição ocorrido durante o confinamento. Levi sonha que está de volta, com sua família, que lhes conta o que lhe aconteceu, mas ninguém o escuta. Agrega que se naquele momento, o entrevistador lhe pedisse para ir mais longe, em sua tentativa de dizer-lhe de onde vem essa necessidade de contar, não conseguiria responder-lhe, poderia apenas dizer-lhe que tem a impressão de que o ato de escrever equivale para ele, a deitar-se no divã de Freud.

É possível associar o que Levi nomeia como uma necessidade imperiosa de contar, à declaração de que escrevia porque não poderia não escrever, uma vez que desde os tempos de confinamento, ao lado do profundo desejo de sobreviver, afirma outro desejo muito intenso, o de escrever, ainda que naquele momento não soubesse se estaria a altura de cometer esse ato.

Levi testemunha em sua experiência de sobrevivente o modo singular como é tocado por seu inconsciente. Sonho e poesia caminham lado a lado, em sua tentativa imperiosa de simbolizar o encontro traumático com o real que lhe escapa e resiste à simbolização. Os sonhos de repetição supõem a evidência de um trauma. O poema que abre *A trégua* (LEVI, 2010), livro em que narra sua viagem de volta à Itália, é quanto a esse ponto exemplar:

³ A propósito da declaração de Theodor Adorno (1993, p.26): “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro [...]”.

Sonhávamos nas noites ferozes
Sonhos densos e violentos
Sonhados de corpo e alma:
Voltar; comer; contar.
Então soava breve e submissa
a ordem ao amanhecer:
“Wstawác”;
E se partia no peito o coração.

Agora reencontramos a casa,
Nosso ventre está saciado,
Acabamos de contar.
É tempo. Logo ouviremos ainda
o comando estrangeiro:
“Wstawác”. 11/01/1946 (LEVI, 2010, p.5)

O sonho, objeto do poema que abre o testemunho acima mencionado, é também aquele que fecha o mesmo livro, desta vez, escrito em forma de narrativa:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça me domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se um caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no Lager, e nada era verdadeiro fora do Lager. De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho: a família, a natureza em flor, a casa. Agora esse sonho interno, o sonho de paz, terminou, e no sonho externo, que prossegue gélido, ouço ressoar uma voz, bastante conhecida; uma única palavra, não imperiosa, aliás breve e obediente. É o comando do amanhecer em Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, “Wstavach” (LEVI, 2010, p.212-213).

Luzes, sombras

A escrita irrompe, de início, de uma necessidade incontornável de contar, mas tal necessidade se transforma e ganha corpo, ao longo de sua trajetória de escritor. Primeiro, através da poesia e do testemunho, e então, do conto. De modo diferente do compromisso com a verdade, fortemente presente em sua narrativa testemunhal, há nos contos, um movimento em direção à ficção e à invenção.

Para Marco Belpoliti (2010), Primo Levi é fundamentalmente, um escritor de contos. Ele é também um narrador estranho. Não é possível enquadrá-lo em categorias literárias pré-estabelecidas. Híbrido, impuro, espúrio – um centauro – como ele próprio se auto nomeava. Realista e fantástico, superficial e profundo, claro e obscuro, clássico e pastiche, escritor e não escritor, afogado e sobrevivente. Esconde sua profundidade e obscuridade na superfície cristalina das palavras. Através da paródia mantém e dá corpo a uma tensão dual e ineliminável, não para distanciar-se da realidade, mas para contá-la em seu “isso é demasiado”. Mesmo suas páginas mais claras, mesmo as mais cartesianas, contém um objeto, um signo, um detalhe, um particular, um indicador linguístico, quase invisível, a nos advertir de que há ali algo sem solução, algo que resiste a qualquer solvente intelectual (BELPOLITI, 2002).

Percorrendo os rastros de luz que renderam a Levi a insígnia de homem das Luzes, mas principalmente seus diastemas e interstícios sombrios, ermos, desabitados, Belpoliti (2002) propõe duas vertentes fundantes da escrita de Primo Levi: por um lado, uma escrita clara, diurna, em primeira pessoa, da qual fazem parte os livros de testemunho e narrativas autobiográficas, ou, dizendo de outro modo, os escritos do eu. De outro, uma escrita obscura, noturna, visceral, que prefiro chamar de escritas do Isso, às quais pertencem suas obras de poesia e contos. Tal perspectiva desenha, por si só, uma singular topologia *chiaro-oscuro*, na qual vida/morte, humano/inumano, memória/esquecimento, bem/mal, se constituem em uma perspectiva de *extimidade*.

Em *A fugitiva*, para citar um conto, um conto, diz através de seu personagem, da sensação de ter uma poesia no corpo, pronta para ser fígada em seu voo e pregada no papel como uma borboleta. Trata-se da mesma sensação:

[...] que antecede os ataques epiléticos: todas as vezes sentira um leve assovio nos ouvidos, um arrepio de espasmo que o percorreria da cabeça aos pés. Dissipados em poucos instantes o assovio e o espasmo, achava-se lúcido, com o grão da poesia claro e distinto; tinha apenas que escrevê-lo. Mas essa fulguração, esse processo fulminante em que a concepção e o parto se sucedem como o raio e o trovão, havia-lhe sido concedida apenas cinco ou seis vezes na vida (LEVI, 2005, p.447).

Em sua narrativa testemunhal, de onde advém suas obras mais conhecidas, tais como *É isto um homem* (LEVI, 1988a), *A Trégua* (LEVI, 2010), e ainda, em estilo mais ensaístico, *Os afogados e os sobreviventes* (LEVI, 2004a), prevalece uma escrita diurna, em primeira pessoa, uma escrita do eu, tributária do ser e de seu veio humanista. Neste âmbito, a escrita encontra suas raízes na narrativa oral, havendo uma antecedência do oral sobre o escrito.

Em sua obra de conto e de poesia perfila-se uma preponderância do registro escrito sobre o oral. Levi cunha seu estilo paródico, preenche de humor, ironia e ceticismo, percorrendo e brincando a cada vez com a fronteira entre o trágico e o cômico. Seus escritos de invenção são cunhados com os destroços de seu naufrágio, remetendo o leitor ao que fora deixado de fora da razão iluminista. Se há inicialmente, através de seu engajamento ético e intelectual, o narrar como dever de memória, no decorrer de sua obra são os escritos de invenção que ganham vida, viço, corpo, acabando por operar uma reviravolta, subvertendo o viés humanista que prevalecera até então. Seus contos não o libertam da memória ou do que quer que seja. Nestes, o extremo e extraterritorial do Campo se imiscui, “extimamente”, na vida cotidiana. Através dos contos fantásticos discorre sobre o princípio de irracionalidade contido na ciência, de seu inimaginável poder de criação e destruição, e dos os riscos de uma tecnologia autônoma e fora de controle, que poderá produzir, em última instância, a extinção simbólica do homem (DIAS, 2005).

A via do poema, por sua vez, privilegia a vertente material e pulsional da escrita: o traço o furo, e a letra. No poema, a escrita noturna ganha todo seu alcance e intensidade, de modo que o fazer corpo com a obscuridade e a luz encontram um lugar. Obscuridade e luz corporizam-se em escrita.

A química: o maior e mais solene poema

Para Mesnard (2005) é a química quem conduz Levi à poesia. A conjugação entre química e poesia se dá por caminhos incomuns, que passam pelo realismo, pelo ciframento e materialidade da escrita, como também, pela via da metáfora, que transpostos por Levi para o poema e para a prosa, conferem à sua escrita a singularidade de seu estilo como escritor. A química como método de escrita se constitui, portanto, ao mesmo tempo como letra e metáfora, como quadro e moldura, não através de uma confusão de registros, mas de uma multiplicidade de planos, em cujo movimento, se realiza a qualidade literária de seu texto, como também sua literalidade.

Em *A tabela periódica* é possível entrever a que ponto Levi fez da química um método, nomeando os fragmentos de sua vida com os elementos da Tabela Periódica

de Mandelstam, que para ele, já desde os tempos de universidade, “[...] era uma poesia, maior e mais solene que todas as poesias digeridas no ginásio” (LEVI, 1994, p.47).

Inferimos, portanto, que a busca por clareza tenha sido seu ponto de partida, inspirado por seu gosto filosófico pelo iluminismo crítico e materialista (BEPOLITI, 2002), mas não o único motor da experiência de escrita, e nem mesmo o seu ponto de chegada, pois a escrita lhe permitiu constituir uma mudança de posição, uma subversão, e mais ainda, uma perspectiva absolutamente singular no que toca a obscuridade da experiência traumática. Isto porque ele se encontrou, no percurso de seu testemunho, com a impossibilidade de dizer TODA a verdade sobre o que viveu em Auschwitz.

Em psicanálise, diz-se que quando o discurso fundado sobre a verdade rateia, e não se pode ir adiante, encontra-se com um “não há”. Para Lacan, o que não se pode dizer, o furo no discurso, concerne o real, que por sua vez, é da ordem do *traumatisme*⁴. Tal neologismo foi criado por Lacan a partir da equivalência entre trauma e furo no discurso (MILLER, 2011, p.27). O que implica dizer que o trauma para a psicanálise não pode ser pensado tendo como referência estrita o campo da realidade dos fatos.

Escrita, “extimidade”

A noção de “extimidade” (LACAN, 1991, p.173.) permite inferir que a relação entre escuridão e clareza, entre escrita racional e escrita poética, se inscrevem na obra de Levi, menos em uma relação dual de oposição linear e binária, que sob a perspectiva de uma exclusão interna. Tal perspectiva permite apreender o modo através do qual Primo Levi, via escrita, recorta e subverte a escravidão à “coisa-nazista” e à “coisa-coisa”: “[...] existe um laço íntimo entre a obra precedente e este meu último livro. Em ambos o homem é reduzido à escravidão de uma coisa: a “coisa nazista” e a “coisa coisa”, isto é, a máquina (LEVI, 1997, p.150)⁵.

A constituição, por Primo Levi, de uma perspectiva de *extimidade* no que concerne a experiência concentracionária através de seu testemunho oral e escrito, parece ter tornado a experiência do Campo de Concentração passível de ser suportada, falada e até mesmo, vivida, com suas lacunas e seus impossíveis, com seu “não há”.

⁴ Tal neologismo, produto da conjunção entre *trou*, furo, e *traumatism*, aparece por primeira vez no Seminário XXI: *Les non-dupes errent*, na aula de 19 de fevereiro de 1974 (inédito).

⁵ O último livro ao qual Primo Levi se refere é *Histórias Naturais*, primeira coletânea de contos publicada em 1966, sob o pseudônimo de Damiano Malabaila. Quanto a sua obra precedente, refere-se especialmente às suas primeiras obras de testemunho *É isto um homem?* de 1947 (LEVI, 1988a), e *A trégua*, de 1963 (LEVI, 2010), respectivamente.

O neologismo *extimidade* foi empregado pela primeira vez por Lacan no *Seminário 7, A ética da psicanálise* (LACAN, 1991). Posteriormente, no *Seminário 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (LACAN, 1988), extrai desta noção importantes consequências, especialmente no que concerne o lugar do sujeito no campo do Outro, e ainda, no *Seminário 16, de um Outro ao outro* (LACAN, 2008, p.219), discorre à propósito da Coisa (*das Ding*), da posição feminina e da iminência intolerável do gozo, em que o Outro seria apenas “uma terraplanagem higienizada”.

A perspectiva da *extimidade* responde, fundamentalmente, ao estatuto do inconsciente, uma vez que este formaliza a estrutura de uma exterioridade ao mesmo tempo periférica e central (MILLER, 2010). O problema da *extimidade* responde em psicanálise ao princípio da não identidade de si consigo mesmo. Em “A instância da letra no inconsciente”, Lacan (1998, p.528) interroga: “[...] qual é esse Outro com o qual estou mais ligado que comigo mesmo, posto que no seio mais assentido da minha identidade comigo mesmo, é ele quem me agita?”. O paradoxo do Outro interior implica em uma fratura na noção de identidade pessoal. Nessa perspectiva, na medida em que é absolutamente distinta da pura exterioridade, a *extimidade* designa um hiato, uma lacuna, no lugar em que se esperaria encontrar as vestes imaginárias da identidade de si consigo mesmo, como também, uma identidade homogênea de um povo, raça, ou nação. Para Lacan, o inconsciente freudiano formalizou a incidência de uma *estrangeiridade* ineliminável na relação do sujeito com o Outro, consigo mesmo, e com a língua. Esta é a raiz da noção de *extimidade*.

À medida que a pressão do discurso científico se exerce no sentido da uniformização e homogeneização dos modos de satisfação e de vida de um sujeito, grupo e/ou população, elidindo o ponto de *extimidade*, o disforme tende a manifestar-se de modo grotesco e monstruoso. Esse tema é amplamente abordado por Primo Levi em seus contos, através dos quais parodia os progressos da ciência e da técnica e se diverte com seus produtos e consequências absurdas e paradoxais. Em *Histórias naturais e Vício de forma*, cujos contos foram traduzidos para o português em *71 Contos de Primo Levi* (LEVI, 2005), publica seus principais contos fantásticos, recriando ora de modo tragicômico, ora através do recurso ao humor negro, as aporias do homem assujeitado à “coisa-coisa”, quer dizer, à máquina, que em seus contos funciona como uma metáfora da “coisa-nazista” (LEVI, 1998, p.151).

A aspiração à universalização e a uniformização encontra obstáculos naquilo que é estritamente particular e não universalizável. Para Lacan o que não é universalizável é o modo singular de gozo, avesso à uniformização e ao progresso. O disforme do gozo obstaculiza a homogeneidade e universalidade dos ideais (MILLER, 2010). Nessa perspectiva, o que funda verdadeiramente a alteridade do Outro não seriam as diferenças linguísticas, econômicas, culturais, raciais ou de gênero, mas o modo singular de gozo.

Os imperativos de uniformização e homogeneização tendem a produzir, também, efeitos paradoxais. Esse problema nos interessa na medida em que incide e esclarece quanto às questões da segregação e do racismo, uma vez que é preciso interrogar a tolerância ou intolerância mais além do campo dos ideais da cultura, no campo da tolerância ou intolerância ao gozo do Outro, ao que há nele de não-uniformizável, de não semelhante. É em relação ao gozo do Outro que se dirige o que é odiável, intolerável. Odeia-se a maneira particular e dessemelhante através da qual o Outro goza. Os anteparos que se constroem na civilização, como defesas e superestruturas, com a finalidade de recobrir o hiato indelével da identidade de si consigo mesmo, assim como aquele da alteridade do Outro, fazem com que a tensão e a opressão próprias ao ponto de *extimidade*, seja sentida como vinda unicamente do exterior.

Lacan (2003) mostrou-se particularmente sensível a esse ponto⁶ na “Proposição de 9 de outubro de 1967”. Nesse texto associa a facticidade real do advento dos Campos de Concentração “às consequências do remanejamento dos grupos sociais pela ciência, e nominalmente, da universalização que ela introduz”. Afirma ainda, em 1967, que o “[...] futuro de mercados comuns encontrará seu equilíbrio numa ampliação cada vez mais dura dos processos de segregação” (LACAN, 2003, p.263).

Lacan nomeou de objeto *a* o que resta da Coisa no Outro, ou dizendo de outro modo, o que resta da operação de significantização do gozo pela linguagem. O objeto *a* não é a Coisa, mas um resto de Coisa. A *extimidade* indica o que esse resto de Coisa tem de heterogêneo em relação ao Outro, e ao mesmo tempo, de localizável a partir do Outro. Em psicanálise, só é possível alcançar esse resto de Coisa a partir do Outro (MILLER, 2010). Isso significa que esse resto de Coisa não está dado, não existe na natureza, nem na realidade, não é um fenômeno, mas um produto da operação significante, e serviu a Lacan, durante um período de seu ensino, para indicar e formalizar a presença do real no simbólico (CARRABINO, 2005).

Convém ainda lembrar as circunstâncias nas quais Lacan constituiu este neologismo, remetendo-o à noção *das Ding* na confluência entre Freud (1977) e Heidegger (2006). Lacan designou por *das Ding* isso que é anterior ao significante, que se encontra fora do campo do significado, sob a forma de uma relação *pathética* de afeto primário, designado por ele como “realidade muda” (MILLER, 2010, p.20). Quanto a este ponto, acredito que o testemunho de Levi (1988a) tenha se constituído no esforço contínuo e ininterrupto, que o moveu sem cessar, durante toda a sua vida, por dar voz e fazer falar a realidade muda do Campo de Concentração, recortando, fragmentando, com o gume das palavras, o monolito da “Coisa nazi”, em resto de Coisa (MILLER, 2010, p.447).

⁶ Vale consultar a criteriosa análise feita por Simone Pinho Ribeiro (2009) em sua dissertação de Mestrado *Lacan e o Campo de Concentração*.

A noção de *extimidade* permite lançar novas luzes a propósito deste “fora” que há no “interior”, justo no ponto em que é possível problematizar o uso simplista dos binômios interior/ exterior, inclusão/exclusão, vítima/algoz, comumente encontrados na literatura de testemunho. A noção de *extimidade* se funda sob uma perspectiva diferente daquela que opera através de pares de oposições complementares e simétricos.

É possível também inferir que o inominável e impronunciável, o impossível de dizer, tanto no campo da experiência analítica, quanto naquele do testemunho de Primo Levi, remetam ao campo da significação do gozo. É isso que nos faz falar, mas não nos livra do gozo. Talvez isso explique, ao menos em parte, porque Levi não parou mais de relatar e de escrever, porque ele não se deteve ou se sentiu liberado de uma vez por todas após ter escrito seu primeiro testemunho. Tal qual Lacan, também fora herético. Sua heresia consistiu em não sair do campo da linguagem, em permanecer nele, e assim fazer entrar o impensável no pensamento, o irrepresentável na representação, fazendo deste limiar às vezes fronteira, às vezes abismo.

A discussão sobre o caráter lacunar no âmbito da literatura de testemunho é um tema amplamente discutido no âmbito da crítica literária. Philippe Mesnard (2007a) defende que mais além do gênero, da periodização, e dos critérios biográficos, o *corpus* testemunhal partilha uma qualidade testemunhal que lhes é específica. Essa qualidade é dada justamente por seu funcionamento lacunar. Os testemunhos “[...] significam mais do que dizem e por isso sua língua inclui em seu próprio funcionamento múltiplos espaços vazios, desvios e marcas que correspondem a zonas de não saber” (MESNARD, 2007a, p.38). De acordo com Mesnard, o que causa e ao mesmo tempo engendra o texto testemunhal é seu caráter lacunar. A lacuna não só o constitui, mas seu dispositivo geral se constrói e funciona em torno dela, e não retrospectivamente, com o propósito de preenchê-la. São as lacunas que determinam a literalidade do testemunho. No texto testemunhal, lacuna, e poeticidade se superpõem e se correspondem. É essa literalidade o que é fortemente negligenciado pelas instituições memoriais, que se interessam exclusivamente pelo valor documental e informativo naquilo que se diz. Se a violência não é exterior à linguagem, trata-se menos de transmitir conteúdos, que certa qualidade de silêncio. Há no testemunho saber parcial e não saber. A lacuna advém no lugar das expectativas vitimizantes, obscenas, ávida de detalhes descritivos. Tal perspectiva se esforça por não recompor ou preencher seus vazios, substituindo-os por figuras saturadas de sentido (MESNARD, 2007b).

Quanto a perspectiva da psicanálise, é possível inferir que a arte no contexto da Shoah, e a literatura de testemunho mais especificamente, evoquem não propriamente uma ausência ontológica de representação, mas um furo no simbólico, e concerne o campo do real. Tal discussão convoca o problema da representabilidade/ irrepresentabilidade, e da dizibilidade/ indizibilidade da experiência concentracionária.

Nesse contexto, a abordagem de Lacan à letra encontra toda sua pertinência, pois não estabelece uma fronteira linear e simétrica entre o dizível e o indizível, subverte seus limiares e litorais, objetando que o sem sentido obra no próprio sentido (MILNER, 2007). Ao que indagamos ao modo de uma hipótese, se sentido e sem sentido, representável e irrepresentável, dizível e indizível, também não estariam melhor situados numa relação de exclusão interna, de *extimidade*. O meio-dizer da verdade, nessa perspectiva, remete menos a uma fronteira fixa, que ao que não se deixa capturar, a cada vez, por meio da significação.

Primo Levi constituiu um primeiro ponto de *extimidade* à coisa nazi através do que ele nomeou de sua “anfibiologia”, e se valeu desta de diferentes modos, em diferentes momentos de sua vida. Quando entrevistado por Edoardo Fardini, em 1966, momento em que publicou seus primeiros contos fantásticos, enuncia:

Eu sou um anfíbio [...]. E me parece que a ambiguidade da ciência ficção reflete minha condição atual. Estou dividido em duas metades. A primeira é a da usina, em que sou um técnico, um químico. A outra, ao contrário, é completamente independente da primeira, e aquela com a qual eu escrevo, respondendo às entrevistas e trabalho sobre minhas experiências passadas e presentes... trata-se de uma falha paranóica (LEVI, 1998, p.110-111).

É interessante notar que vinte anos mais tarde, em setembro de 1986, quando entrevistado por Philip Roth (2008), Levi parece encontrar outro estatuto, e mesmo, outro lugar para sua condição de anfíbio. O escritor e o químico encontram um enlace possível, e uma nova topologia.

Roth evoca nessa entrevista, uma passagem de *A tabela periódica*, em que Levi (1994) declara que em 1938, quando começaram a vigorar as leis raciais, passara a se orgulhar de ser impuro, para então indagar sobre a tensão entre seu arraigamento e sua impureza, sobre sua sensação de ser um grão de sal ou de mostarda. Levi responde que não vê nenhuma contradição entre seu arraigamento e se sentir um grão de mostarda, e ainda, que para se sentir como alguém que dá gosto à vida não é preciso leis raciais, antisemitismo ou racismo em geral: “às vezes, é interessante não ser puro”. Agrega, ainda, que sua sensação de ser diferente mudou de natureza:

À minha maneira, continuo sendo uma impureza, uma anomalia, mas agora por motivos diferentes dos anteriores: nem tanto por ser judeu, mas por ser um sobrevivente de Auschwitz e um escritor *outsider*, que não pertence ao mundo literário ou universitário, e sim ao mundo industrial [...]. (LEVI apud ROTH, 2008, p.21-22).

O que terá mudado de natureza? O estatuto ontológico de “ser judeu” terá perdido sua primazia, para o acontecimento de ter sobrevivido, indissociável, por sua vez, daquele de ter se tornado um *escritor outsider*? A falha paranóica terá se transformado, via escrita, em lacuna? Não seria a lacuna o operador fundamental da *extimidade*? A Coisa Nazi terá sido fragmentada em coisa-coisa, e por fim, em resto de coisa?

O testemunho de Primo Levi, lido à luz da noção de *extimidade*, permite ainda, elucidar as diferenças entre o relato de uma experiência de vitimização, e/ou de exclusão, de um testemunho que se enuncia a partir de uma perspectiva *êxtima*. As narrativas de exclusão parecem se apoiar e se constituir exclusivamente no plano imaginário, segundo uma lógica dual e linear, que restringe os problemas ao par problema/solução, paradigma no qual também se inscreveu e se criou a máquina nazista (MILNER, 2003). O testemunho de *extimidade*, por outro lado, concerne a posição do sujeito em sua relação com o inconsciente, decorrentes de uma implicação ética frente ao real traumático. No segundo caso, estaríamos diante de um tipo de lacuna diferente daquela encontrada no primeiro — não de uma lacuna produzida por uma pura ejeção do campo do Outro, e anulação do sujeito, mas daquela própria à insondável decisão do sujeito face ao encontro com o real traumático, e de sua decisão ética de testemunhar. No caso de Primo Levi, além da necessidade imperiosa de contar, ele parecia saber que não haveria como sair da experiência do Campo, restando-lhe adentrar, até os seus confins, *linguageiramente*, nela.

MACÊDO, L. F. de. Testimony, extimacy, and Primo Levi's writings. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.51-65, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *This paper discusses some issues concerning the literature of testimony, particularly Primo Levi's writing. We start from the hypothesis that writing about the experience of the concentration camp and becoming a writer because of that experience seems to have made it likely to be lived, with its gaps and its impossibilities. To clarify the relationship between writing and the experience of the concentration camp in the context of the work of Primo Levi, we employ Jacques Lacan's concept of extimacy. This concept allows us to infer that the relationship between rational writing and poetic writing is inscribed in the work of Levi, less in a dual relationship of binary and linear opposition than from the perspective of internal exclusion. Primo Levi's testimony, read in light of the concept of extimacy, may elucidate the differences between the testimony as an experience of victimization and the testimony as an experience of extimacy.*
- **KEYWORDS:** *Primo Levi. Literature of testimony. Writing. Trauma. Extimacy.*

Referências

- ADORNO, T. **Mínima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.
- BELPOLITI. Animal i fantasmí. IN: LEVI, P. **L' ultimo natale di guerra**. Torino: Einaudi, 2002. p.131-141.
- _____. El centauro y la parodia. **Página 12**, [Buenos Aires], 21 marzo 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3768-2010-03-21.html>>. Acesso em: 20 jun. 2012.
- CAMON, F. **Conversations avec Primo Levi**. Paris: Gallimard, 1991.
- CARRABINO, R. **Extimidade. Scilicet dos nomes-do-pai**: textos preparatórios para o Congresso de Roma. Rio de Janeiro: EBP, 2005. p.50-51.
- CEREJA, F. Contra o esquecimento. In: LEVI, P. **Dever de memória**. Lisboa: Cotovia, 2010. p.81-92.
- COLERIDGE, S. T. **A balada do velho marinheiro**. Tradução e notas de Alípio Correia de Franca Neto. Cotia: Ateliê, 2005.
- DIAS, M. S. Primo Levi e o zoológico humano. In: LEVI, P. **71 contos de Primo Levi**. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p.9-20.
- FREUD, S. Projeto de uma psicologia científica. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.381-517.
- HEIDEGGER, M. A Coisa. In: _____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2006. p.143-164.
- LACAN, J. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- _____. **O seminário, livro 7**: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.
- _____. A instância da letra no inconsciente. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p.496-533.
- _____. Proposição de 9 de outubro de 1967. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 248-264.
- _____. **O seminário, livro 16**: de um outro ao outro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- LEVI, P. **Ad ora incerta**. Milano: Garzanti, 1984.

- _____. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.
- _____. **Opere, volume secondo, romanzi e poesie.** Torino: Einaudi, 1988b.
- _____. **A tabela periódica.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. **Conversazioni e interviste.** Torino: Einaudi, 1997.
- _____. **Conversations et entretiens.** Paris: Robert Laffont, 1998.
- _____. **I sommersi e I salvati.** Torino: Einaudi, 2003.
- _____. **Os afogados e os sobreviventes.** São Paulo: Paz e Terra, 2004a.
- _____. **L'asymétrie et la vie.** Paris: Robert Laffont, 2004b.
- _____. **71 contos de Primo Levi.** São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- _____. **A trégua.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MESNARD, P. Un texte sans importance. In: LEVI, P. **Rapport sur Auschwitz.** Paris: Kimé, 2005. p.9-47.
- _____. Écritures d'après Auschwitz. **Tangence**, Montréal, n.83, p.25-43, 2007a. Disponível em: <<http://id.erudit.org/revue/tce/2007/v/n83/016763ar.html?vue=resume>>. Acesso em: 20 jun. 2012.
- _____. **Témoignage em résistance.** Paris: Stock, 2007b.
- MILLER, J-A. **Extimidad.** Buenos Aires: Paidós, 2010.
- _____. A psicanálise, seu lugar entre as ciências. **Correio**, São Paulo, n.69, p.15-30, 2011.
- MILNER, J.-C. **Les penchants criminels de l'Europe démocratique.** Paris:Verdier, 2003.
- _____. De la linguística a la linguistería. In: AUBERT, J.; CHENG, F.; MILNER, J. – C. **Lacan, lo escrito, la imagen.** Buenos Aires: Del Cifrado, 2007. p.19-36.
- RASTIER, F. **Ulyse à Auschwitz.** Paris: Les Éditions du Cerf, 2005.
- RIBEIRO, S. **Lacan e o campo de concentração.** 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Psicologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- ROTH, P. **Entre nós.** São Paulo: Cia das Letras, 2008.

AUTOBIOGRAFIA, MEMÓRIA E ENGAJAMENTO REVOLUCIONÁRIO EM *TIGRE EN PAPIER*, DE OLIVIER ROLIN

Érica MILANEZE*

- **RESUMO:** Os romances franceses produzidos nos últimos 30 anos apresentam um grande interesse pelas questões do sujeito, das formas de lirismo até as biografias, autobiografias e autoficções, etc.. Neste contexto, insere-se *Tigre en papier*, de Olivier Rolin (2002a) – um dos grandes nomes de sua geração, indicado, inclusive, duas vezes ao prêmio *Goncourt* –, que após atuar como militante de esquerda durante a juventude se volta para a escritura, sendo autor de uma consistente produção literária. Pretendemos, então, efetuar uma análise de *Tigre en papier*, abordando-o com uma autobiografia romanceada dos anos de engajamento revolucionário de Olivier Rolin, por meio do qual o autor reflete sobre sua militância política pelas lembranças de Martin, o narrador das aventuras que parece ser seu alter-ego. Na verdade, as memórias de Martin conduzem a um passado individual que remete a um passado mais amplo pertencente à História da França e das lutas revolucionárias comunistas em geral, em contraste com a realidade atual da sociedade pós-industrial francesa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance contemporâneo. Literatura francesa. Autobiografia. Olivier Rolin.

Os romances franceses produzidos a partir da década de 80 diferenciam-se da produção literária anterior, porque denotam uma profunda mudança nas escolhas estéticas e nas posturas de escritura com o retorno da transitividade no interior da obra literária, após duas décadas de apego às formas intransitivas das escrituras experimentais. A tendência ao retorno é, então, uma das características dos romances franceses atuais: o retorno do real em detrimento das construções puramente textualizadas dos anos 60 e 70, que cedem lugar a textos onde se encontra um referente para a forma; o retorno da narrativa, fruto da desconfiança das construções codificadas e das colagens, buscando-se uma maior inteligibilidade textual; e por

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Departamento de Teoria Literária. Pós-doutoranda em Teoria e Crítica Literária. Campinas, SP – Brasil. 13083-859 – erica.milaneze@gmail.com.

Artigo recebido em 31/07/12 e aprovado em 31/10/12

fim, o retorno das diversas formas de expressão do sujeito (VIART, 1999). De fato, as produções literárias contemporâneas francesas, especialmente os romances escritos nos últimos 30 anos, demonstram um grande interesse pelas questões do sujeito, exteriorizado de diversas formas, desde o lirismo até a proliferação de autobiografias, biografias, bioficções e autoficções. Na verdade, a recuperação de uma expressão mais subjetiva já começa a evidenciar-se nas últimas obras de autores considerados “novos romancistas”, como em *Enfance*, de Nathalie Sarraute (1983), *L'Acacia* de 1989, de Claude Simon (2004), *L'Amant* de 1984, de Marguerite Duras (2007) e *Paradis*, de Philippe Sollers (1981), etc.; porém, as narrativas atuais não tratam a sujeito da mesma maneira que estes autores abordam. Isto porque a subjetividade se apresenta de diferentes formas nas produções francesas mais recentes como reflexo, segundo Viart (2003), dos desdobramentos da crise das ideologias e dos discursos, da renovação dos interesses históricos e das questões da memória e também da elaboração de uma etnologia do tempo presente.

Neste contexto, inserem-se as obras de Olivier Rolin que, após vários anos engajado na militância política francesa de esquerda no final dos anos 60 e início dos anos 70, quando também participa do conjunto de revoltas ocorridas na França em maio de 1968, volta-se para a atividade literária publicando suas primeiras obras nos anos 80: *Phénomène futur* (ROLIN, 1983), *Bar des flots noirs* (ROLIN, 1987), *L'invention du monde* (ROLIN, 1993), *Port-Soudan* (ROLIN, 1994), *Méroé* (ROLIN, 1998), *Tigre en papier* (ROLIN, 2002a), *Un chasseur de lions* (ROLIN, 2008), *Suite à l'hôtel Cristal* (ROLIN, 2004) e mais recentemente, *Baku, derniers jours* (ROLIN, 2010) e *Circus 1* (ROLIN, 2011). É considerado, ao lado de Pierre Michon, Pascal Quignard, Alan Naud, Antoine Volodine, Gérard Macé, Claude Louis-Combet e Jean-Philippe Toussaint, dentre outros, um dos grandes nomes de sua geração, ganhando o prêmio *Femina* em 1994 por seu romance *Port-Soudan* (ROLIN, 1994), o Prêmio *France Culture* e sendo finalista do Prêmio *Goncourt* por *Tigre en papier* (ROLIN, 2002a), em 2003 e ainda finalista dos Prêmios Renaudot e novamente do *Goncourt* por *Un chasseur de lions*, em 2008.

Tigre en papier (ROLIN, 2002a) é uma autobiografia romanceada dos anos vividos por Olivier Rolin como militante de esquerda, em que parte de suas experiências pessoais para recuperar as ações revolucionárias empreendidas pelos jovens militantes da *Gauche Prolétarienne* (GP). Formada após os eventos de maio de 68¹, a *Gauche Prolétarienne* foi uma organização da esquerda francesa maoísta, composta pelo reagrupamento dos jovens militantes do “*Moviment 22-Mars*”, da *Université de Nanterre* e dos intelectuais da União dos Jovens Comunistas marxistas-

¹ Revoltas ocorridas na França entre maio e junho de 1968 de natureza cultural, social e política, dirigida contra a sociedade tradicional, o capitalismo, o imperialismo e o poder do General de Gaulle, que se inicia com os jovens estudantes parisienses e mais tarde se expande para os operários e outras categorias da população.

lenistas (UJC-ml), da *École Normale Supérieure*, que desejava construir um autêntico partido trabalhista a partir das lutas do povo – seguindo a ideologia pregada pelo líder Mao Tsé-tung, o Grande Timoneiro, responsável pela Revolução Cultural Chinesa (1966), que instituiu o regime comunista no país, cujas ideias foram sintetizadas no famoso Livro Vermelho –, atuando em vários movimentos sociais, em greves, tribunais populares, movimentos de trabalhadores, etc.. Membro da GP, Olivier Rolin atuou como militante dirigente da *Nouvelle Résistance Populaire* (NRP), ramo armado da organização maoísta francesa, que empreendeu em Paris, atentados, roubos, sequestros e outras atividades, como por exemplo, infiltrar seus jovens membros como operários para sabotar as fábricas francesas, etc., dissolvendo-se por volta de 1973.

Perguntado em uma entrevista se *Tigre en papier* é uma obra autobiográfica, Rolin (2003a, grifo nosso) responde: “Bastante, mas de qualquer forma as histórias são inventadas. Nenhuma ocorreu exactamente como está descrita. Quase nenhuma personagem corresponde a uma personagem real. *Parti de coisas que vivi e, como num romance, transformei, deformei*”. Neste sentido, *Tigre en papier* apresenta um aspecto, ao mesmo tempo, biográfico e ficcional, que transforma a realidade vivenciada por meio da imaginação para reconstruir as atividades do grupo de participantes da NRP, desde as ações pertencentes à militância política até os sentimentos, ideologias, camaradagens, enfim, a vida de jovens cheios de sonhos que despertam para a sexualidade enquanto seguem seus ideais políticos de transformar a sociedade. No entanto, as ações da NRP contadas na obra de Rolin são inseridas em um contexto revolucionário mais amplo, ligado não apenas aos eventos de maio de 68, mas também a outros movimentos revolucionários desencadeados durante o século XX, como a Revolução Cultural Chinesa, a luta dos vietnamitas contra, inicialmente o colonialismo francês e mais tarde o imperialismo americano. Desta forma, Oliver Rolin constrói em *Tigre en papier* uma autobiografia romanceada de seus anos de militância de esquerda, que lhe permite refletir seu passado individual por meio da memória, o que acaba por remeter a um passado coletivo, pertencente à História da França e da Humanidade.

Neste sentido, o narrador protagonista de meia-idade de *Tigre en papier*, Martin, parece atuar como um alter-ego ou na gíria da militância política clandestina, um codinome de Olivier Rolin no interior do texto – cujo verdadeiro codinome nos anos de ativismo político era Antoine Liniers –, expressando, então, um rompimento entre as instâncias enunciativas do autor, narrador e personagem. Ao longo da narrativa, Martin/Rolin assume diversas pessoas do discurso, *je, tu, vous, nous*, o que determina uma fragmentação em que ora o narrador parece rememorar o passado como observador, ora como quem é observado, ou seja, distancia-se ou se aproxima dos fatos narrados para refletir sobre suas ações políticas e sobre si mesmo. Entretanto, os elementos que provêm das vivências reais, isto é, da biografia de Olivier Rolin como

militante maoísta e os que pertencem a sua fabulação não podem ser delineados com exatidão em *Tigre en papier*; porém, uma referência explícita que aponta para a sobreposição entre autor, narrador e personagem é a relação que Rolin e Martin compartilham com a atividade de escritor, iniciada alguns anos após a dissolução do grupo revolucionário, como esclarece o narrador: “*Et maintenant, dis-tu à la fille de Treize, ton père est mort, moi je suis un vieil homme de lettres [...]*” (ROLIN, 2002a, p.99)², “*c’est ça maintenant ton métier: homme de lettres*” (ROLIN, 2002a, p.86)³. Contudo, o que expõe, a meu ver, a cumplicidade entre Rolin e Martin é a reflexão na meia- idade – depois de passados mais ou menos 30 anos – do engajamento na esquerda maoísta realizado na juventude por meio da escrita, para o primeiro e pelo ato de contar sua história à filha de um companheiro da Causa falecido, no caso do segundo. Em uma outra entrevista, o próprio autor confirma que

[...] *c’est pour réfléchir à tout ça – à l’engagement révolutionnaire, à la grandeur humaine qu’il supposait, et qu’il lui arrivait de libérer, et en même temps à la dégradation qu’il entraînait – que je me suis mis, très lentement et comme à tâtons, à écrire. C’est pour **démêler, débrouiller un peu ces choses emmêlées, embrouillées.*** (ROLIN, 2002b, grifo nosso)⁴.

Refletir para “*démêler*”, “*débrouiller*”, isto é, desembaraçar, reordenar, esclarecer os acontecimentos, as vivências e as aventuras que estavam “*emmêlées*”, “*embrouillées*”, embaraçadas, misturadas umas nas outras de modo desordenado, como os fios de um novelo desenovelado, fios que remetem a própria escritura que Rolin tece em *Tigre en papier*, cuja estrutura se apresenta fragmentada, desordenada, embaraçada entre o passado e o presente na narrativa de Martin. Ora, segundo o narrador “[...] *le texte du passé dans ma mémoire est complètement déformé, chiffonné*” (ROLIN, 2002a, p.32-33)⁵, e por isso, diversas temporalidades e espacialidades se misturam em sua narrativa, que exprime uma rememoração de suas vivência a jovem Marie, atuando de certa forma como um verdadeiro contador de histórias e de anedotas. Com efeito, as lembranças de Martin são desencadeadas por Marie, filha de Treize, seu grande amigo eterno, que se suicida em sua presença alguns anos depois da dissolução da militância maoísta, jogando-se de uma das torres da igreja de Saint-Sulpice, em Paris, quando a

² “E agora, você diz para a filha do Treize, o seu pai morreu, eu sou um velho homem de letras [...]” (ROLIN, 2006, p.105).

³ “Esta é a sua profissão agora: homem de letras [...]” (ROLIN, 2006, p.89).

⁴ “[...] é para refletir sobre tudo isto – o engajamento revolucionário, a grandeza humana que supunha e que, conduzia à libertação e, ao mesmo tempo, à degradação que provocava – que me coloquei, muito lentamente e às apalpadelas, a escrever. É para desemaranhar, arrumar um pouco essas coisas misturadas desordenadamente, emaranhadas” (ROLIN, 2002b, tradução nossa).

⁵ “[...] o texto do passado está completamente deformado, dilacerado na minha memória” (ROLIN, 2006, p.31).

garota tinha apenas quatro anos de idade. De acordo com o narrador, este apelido, que contém uma conotação negativa que parece já anunciar seu destino infeliz, origina-se de uma foto tirada em 1969, que reúne doze camaradas da Causa que iam trabalhar com os camponeses em Guingamp; o décimo terceiro, o Chris, que tirou a foto, ficou sendo o Treize, personagem cuja construção é fictícia, como explica Rolin (2003b), embora remeta às lembranças pessoais do autor:

Le personnage de Treize n'est dérivé directement de personne, mais il est, dans mon esprit, lié à la mémoire de deux amis qui sont morts à la fin des années soixante-dix, au début des années quatre-vingt. J'avais envie, non pas de parler d'eux, mais que cette histoire soit placée sous leur invocation secrète. J'ai été tenté d'écrire au début du livre « en mémoire de... », puis je me suis dit que ce serait indelicat, que ça entraînerait sur de fausses pistes, parce qu'en fin de compte presque rien de ce qui arrive au personnage de Treize n'est arrivé à ces amis.⁶

Desejosa de saber sobre o pai que não conheceu, assim como Martin – cujo pai, tenente do destacamento anfíbio francês na Indochina do Sul, foi morto em uma disputa com os rebeldes que queriam sua independência durante as lutas coloniais francesas na década de 50, na Cochinchina, atual Vietnã. Marie procura pelos antigos companheiros da Causa revolucionária em uma noite, quando se reúnem para comemorar o aniversário de uma militante, Judith, na esperança de tentar compreender e conhecer os ideais, aos quais seu pai devotou a juventude. Marie parece oferecer ao narrador um novelo, como Ariadne no mito de Teseu, mas um novelo desenovelado, em que se tornou no presente para Martin, os acontecimentos efetuados durante o engajamento revolucionário, todo um passado que será rememorado como forma de compreender as lacunas e os pontos ainda não totalmente esclarecidos para si mesmo e também para Olivier Rolin (2002b, grifo nosso), que afirma: “[...] *en tout cas c'est pour ça (entre autres raisons plus ou moins obscures) que j'écris: pour essayer de **démêler une pelote**, une 'perruque' comme on dit à la pêche. Pour **réfléter de biais**, pour ainsi dire. Pour aller un petit peu moins à l'aveuglette*”⁷. De fato, todo esse passado fragmentado, inserido nos meandros da memória de Martin, se enovela na cidade de Paris, verdadeiro labirinto por onde os

⁶ “O personagem do Treize não está diretamente derivado a ninguém, mas está, em minha mente, ligado à memória de dois amigos que morreram no fim dos anos setenta, início dos anos oitenta. Tinha vontade, não de falar deles, mas que esta história fosse colocada sob suas secreta invocação. Tentei escrever no começo do livro “em memória de ...”, depois disse a mim mesmo que seria indelicado, que conduziria a falsas pistas porque, no fim das contas, nada do que acontece ao personagem Treize ocorreu com esses amigos” (ROLIN, 2003b, tradução nossa).

⁷ “[...] em todo caso, é por isto (dentre outras razões mais ou menos obscuras) que escrevo: para experimentar desembaraçar um novelo, uma ‘peruca’, como se diz na pescaria. Para refletir de viés, por assim dizer. Para ir um pouco menos às cegas” (ROLIN, 2002b, tradução nossa).

camaradas da militância maoísta efetuavam suas ações subversivas e também por onde o narrador viaja com Marie, em seu velho carro ainda da época da Causa, uma DS Citroën, apelidada *Remember*, traçando vários círculos ou revoluções pelo *Boulevard Périphérique* –anel viário que marca os limites entre Paris e a periferia –, enquanto reúne os fios de sua história, ou seja, rememorando o passado a partir do presente. Como Paris foi o palco de muitas Revoluções, em especial, as ações de maio de 68, o mais importante movimento social da História da França no século XX, entrecruza-se entre suas ruas, casas, antigos edifícios e monumentos, a história de seus habitantes comuns com as histórias de diversos revolucionários, dentre eles o próprio Olivier Rolin e suas personagens em *Tigre en papier*:

*Cette énorme toupie de ténèbres est faite d'Histoire tassée, effondrée sur elle-même, dis-tu à la fille de Treize, **la ville est la pelote en quoi se nouent et se serrent des millions de fils**, vies présentes et passées, vécues et rêvées, quelque part dans cette matière inextricable il y a mon histoire à moi et celle de Treize, et toutes les autres qui étaient tressées aux nôtres [...]. Et il y a aussi toutes les histoires plus hautes, plus tragiques, auxquelles les nôtres étaient liées par les liens du rêve, Saint-Just à la guillotine et le mur des Fédérés, les barricades de février et de juin, le coup de feu du colonel Fabien sur le quai du métro Barbès, l’Affiche rouge, **toutes ces histoires emmêlées en une énorme perruque, certaines grandes et rudes, d’autres fragiles mais tirant des premières une force naïve. Tout ce passé, embrouillé, intriqué, entassé dans la forme d’une ville, il suffit de prendre le bon fil et de tirer très délicatement pour le dévider [...].** (ROLIN, 2002a, p.21-22, grifo nosso)⁸.*

Em meio à moderna Paris, a vida de Rolin se entrelaça às histórias da vida de Martin, assim como a deste se cruza com a de Marie e de seus antigos companheiros, em uma intrincada fragmentação/reunião por meio da memória de diferentes espaços e tempos: da cidade do final dos anos 60, inclusive em maio-junho de 68, e início dos anos 70 à Paris contemporânea do começo do século XXI; do Vietnã atual ao período de colonização francesa, especialmente depois da II Guerra Mundial – quando o território da Indochina do Sul volta ao domínio francês após ser ocupado pelo Japão – e da guerra travada com os Estados Unidos, a famosa Guerra do Vietnã

⁸ “Este enorme pião de trevas é feito de História acumulada, desmoronada sobre si mesma, você diz para a filha do Treize, a cidade é o novelo em que se emaranham e apertam milhões de fios, vidas presentes e passadas, vividas e sonhadas, em algum lugar desta matéria inextrincável está a minha própria história e a do Treize, e todas as outras que se entrelaçaram nas nossas [...] E há também todas as histórias mais elevadas, mais trágicas, às quais as nossas estavam ligadas pelos elos do sonho, Saint-Just na guilhotina e o muro dos Federados, as barricadas de fevereiro e junho, o tiro do coronel Fabien na plataforma da estação de Barbès, o Affiche Rouge, todas essas histórias confundidas numa enorme massa de fios, algumas grandes e rudes, outras frágeis, mas que extraem das primeiras uma força ingênua. Todo esse passado embaralhado, intrincado, espremido na forma de uma cidade; basta pegar o fio certo e puxar com delicadeza para que se desenrole [...]” (ROLIN, 2006, p.19-20).

(1955-1975). Na verdade, o passado e presente individual e coletivo emaranham-se nas reminiscências de Martin em uma intrincada rede de fios que se entrecem em uma mesma escritura.

A fim de recuperar alguns fios desse complexo novoel, constata-se, inicialmente, que a reconstrução dos anos como militante maoísta de Treize por Martin, constitui-se pela pluralidade, composta pela individualidade de cada um dos integrantes do grupo de revolucionário: as histórias de Martin e Treize misturam-se às histórias de Gédéon, Judith, Chloé, Nessim, Ângelo, Winter, Fichau-dit-Julot, Jean d'Audincourt, Danton, Juju, Victoire e Laurent, Roger le Belge, Momo Mange-Serrures, Pompabière, etc., e a de outros revolucionários que marcaram a História, Che Quevara, Rosa Luxemburgo, Tania Bunke, Tina Modotti, etc., pois para a Causa revolucionária, o indivíduo se dissolve na coletividade, sacrifica-se em prol do bem comum. Desta forma, o “eu” torna-se um “nós” em *Tigre en papier*, enovelando-se as histórias individuais na coletividade:

Mais, Marie, je ne peux pas te parler de lui sans te parler de nous. Je ne sais pas comment te faire comprendre ça, on n'était pas tellement des 'moi', des 'je', à l'époque. Ça tenait à notre jeunesse, mais surtout à l'époque. L'individu nous semblait négligeable, et même méprisable. Treize, ton père, mon ami éternel, c'est l'un des nôtres. Un des brins d'une pelote. Je ne peux pas le débrouiller, le dévider, l'arracher de nous, sinon je le ferais mourir une seconde fois. Sans nous, son image se fanerait – sans 'nous', toutes nos mémoires s'effacent. On était ensemble, jusqu'à l'absurde. On n'était pas l'Histoire, mais on était des histoires, réelles, imaginaires, entrecroisées, qu'on fabriquait, un fagot d'histoires (ROLIN, 2002a, p.58-59)⁹.

Neste sentido, Martin vai puxando os fios das histórias dos camaradas da Causa, o que faz com que se desenovele aos poucos sua própria história e a de seu amigo Treize: algumas dessas histórias são mais trágicas, como uma ocorrida em junho de 68, quando Martin e Treize planejam uma emboscada contra *Compagnie Républicaine de Sécurité* (CRS), encarregada da proteção civil, entrando em confronto com os policiais perto da fábrica da Renault, o que resulta na morte de um jovem secundarista da *École Normale Supérieure de Saint-Cloud*; outras, carregadas de humor: presos em um furgão Fiat roubado carregado com um verdadeiro arsenal de armas, que seriam usadas para sequestrar um oficial da reserva, presidente de uma empresa que demitiu

⁹ “Mas, Marie, não posso falar dele sem falar de nós. Não sei se você vai entender, mas naquela época nós não éramos exatamente ‘eu’ e ‘mim’”. Isso tinha a ver com a nossa juventude, mas sobretudo com aquela época. O indivíduo nos parecia dispensável e até mesmo desprezível. O Treize, seu pai, meu eterno amigo, é um dos nossos. Um dos fios de um novoel. Não posso desembaraçá-lo, desenrolá-lo, separá-lo de nós, senão eu faria com que ele morresse pela segunda vez. Sem nós, sua imagem fenecerá – sem ‘nós’, todas as nossas memórias se apagam. A gente estava junto às raíais do absurdo. A gente não era a História, a gente era várias histórias, reais, imaginárias, entrecruzadas, que a gente produzia, um feixe de histórias” (ROLIN, 2006, p.61).

grevistas, Martin, Treize e Fichou-dit-Julot ficam rodeados por uma passeata de secundaristas em uma situação ridícula: “[...] *la situation devenait emmerdante: vous bloqués, avec vos fausses moustaches vos perruques et vos tromblons, au milieu de ces jeunes excités à qui la police, telle qu’on la connaissait, n’allait pas tarder à chercher des crosses*” (ROLIN, 2002a, p.31-32)¹⁰. Além disso, os camaradas realizavam reuniões à noite para discutir a Causa e compreender os ensinamentos do Grande Timoneiro, escreviam panfletos nos antigos mimeógrafos, protestavam contra o aumento, por exemplo, dos transportes, roubavam bilhetes de metrô para distribuírem aos trabalhadores, colocavam escutas clandestinas, colavam cartazes nas ruas, falsificavam documentos, portavam armas, como espingardas, coquetéis Molotov, tinham todo um esquema para se locomover por Paris, sem serem pegos pela polícia. Segundo o narrador, estar engajado na Causa despertava diferentes sentimentos, pois “[...] *tous cherchaient quelque chose de plus grand qu’eux. La fraternité, la Révolution, l’aventure, quelque chose. Sinon, ce n’était pas la peine. [...] Tous, on se bricolait des destins comme on pouvait, c’est ça qui nous unissait*” (ROLIN, 2002a, p.176)¹¹.

Todas essas ações se desenrolavam, é claro, sob a liderança de um jovem estudante idealista, Gédéon, um pouco mais velho que os outros camaradas, embora temido por seu suposto intelectualismo maoísta superior, em uma Paris de finais da década de 60 e início de 70, que é descrita por meio de imagens provenientes das memórias do narrador:

[...] *à l’époque dont je te parle, dis-tu à la fille de Treize [...] à cette époque ce machin n’existait pas, naturellement. Le périfluide. La frontière entre la ville et la banlieue était encore telle que l’avaient décrite, disons, Cendrars ou Céline, une zone déglinguée et poétique, une couronne hirsute, ramassis d’habitations hétéroclites, pavillons, logements ouvriers, vieilles villas foutues, des bouts de villages, des bidonvilles aussi, et puis des usines, des ateliers, des entrepôts et puis de ferrailles et des terrains vagues, des carrés de potagers encore, des cabanes, tout ça sinistre et parfois drôle, tout ça galeaux, de guingois, à la va-comme-j’te pousse. Ça sentait encore les fortifs, le XIXe siècle, l’industrie, les révolutions* (ROLIN, 2002a, p.36-37)¹².

¹⁰ “[...] a situação era um pé no saco: vocês bloqueados, com bigodes postiços, perucas, trabucos, no meio daqueles jovens excitados com quem a polícia, como vocês bem sabiam, não demoraria para engrossar” (ROLIN, 2006, p.30).

¹¹ “[...] todos estavam à procura de alguma coisa que fosse maior do que eles mesmos. A fraternidade, a Revolução, a aventura, alguma coisa [...] Nós todos improvisávamos nossos destinos como podíamos, era isso o que nos unia” (ROLIN, 2006, p.187).

¹² “[...] na época de que estou falando, você diz para a filha do Treize [...] naquela época isso não existia, é claro. O Périfluide. A fronteira entre a cidade e a periferia ainda era aquela que havia sido descrita por, digamos, Cendrars ou Céline, aquela zona escangalhada e poética, uma coroa espetada, amontoados de prédios de todo tipo, pavilhões, alojamentos de operários, velhas mansões fodidas, pedaços de cidadezinhas, umas favelas também, bem como fábricas, oficinas, armazéns, e ferros-velhos, terrenos baldios, ainda algumas hortas,

De fato, Martin comenta que Marie não pode imaginar como Paris era diferente,

[...] *on était en plein XIXe siècle, il y avait une densité de spectres qui était presque palpable. C'étaient des petites maisons, des bouts de jardin, des ateliers, des escaliers, des venelles pavées... Ce Paris ancien accordait bien avec nos paysages intérieurs. C'est à l'époque du président Pompe qu'ils ont commencé à raser tout le passé [...]* (ROLIN, 2002a, p.124)¹³.

Esta antiga cidade, cenário das inúmeras ações dos jovens maoístas, opõe-se a moderna Paris do século XXI por onde Martin percorre o *Périphérique* lembrando o passado com Marie: é a Paris das grandes placas de publicidade, dos néons, dos hipermercados, das grandes fábricas, da Disneylândia, do TGV, do celular, da TV à cabo, enfim, uma cidade pós-industrial que não pode mais ser palco de grandes ideais maoístas em prol da igualdade dos trabalhadores. Desta forma, entremendo-se aos fios do tecido do passado, a enorme metrópole que é Paris no presente salta aos olhos do narrador e de Marie por meio dos anúncios publicitários que acompanham o itinerário do *Périphérique*, expostos em letras maiúsculas pela escritura, como forma de diferenciar e de afirmar as novas formas assumidas pelo capitalismo consumista e globalizado do século XXI:

[...] *Chaussée luisante, noire-mordorée BOBIGNY LILLE BRUXELLES PORTE DE BAGNOLET tours noires au sommet perdu dans la brume PORTE DE MONTREUIL HYPERMARCHÉ AUCHAN vert rouge NOVOTEL bleu 550M N302 CAMPANILE vert SAINT-MACLOU PEUGEOT PARIS-NORD. Premiers jours du XXIe siècle. [...] VINCENNES DORÉE STATION-SERVICE JOHNNY WALKER KEEP WALKING PÉRIPH FLUIDE ponts lumières jaunes Paris à droite sous un ciel de sombre lilas devant panneaux émeraude METZ NANCY PORTE DE BERCY DISNEYLAND 32KM [...] BERCY 2 vert CARREFOUR bleu BERCY EXPO rouge à droite grande barre noctiluque du Minfinances 300 M N19 le ciel s'éclaircit devant à l'approche de la Seine* (ROLIN, 2002a, p.10-13)¹⁴.

barracos, tudo sinistro e às vezes engraçado, nojento, jogado de qualquer jeito. Tudo ainda tinha um cheiro de fortificação, de século XIX, de indústria, de revoluções”. (ROLIN, 2006, p.35-36).

¹³ “[...] estávamos em pleno século XIX, havia uma densidade de espectros que era quase palpável. Pequenas casas, pedaços de jardim, ateliês, escadarias, vielas de pedra... Aquela Paris antiga tinha muita a ver com as nossas paisagens interiores. Foi na época do presidente Pompe que começaram a derrubar todo o passado [...]”. (ROLIN, 2006, p.131).

¹⁴ “[...] Piso lustroso, auricobreado BOBIGNY LILLE BRUXELLES PORTE DE BAGNOLET torres negras no pico perdido na bruma PORTE DE MONTREUIL HYPERMARCHÉ AU-CHAN verde vermelho NOVOTEL azul 550 M N 302 CAMPANILE verde SAINT-MACLOU PEUGEOT PARIS-NORD. Primeiros dias do século XXI. [...]VINCENNES DORÉE STATION-SERVICE JOHNNY WALKER KEEP WALKING PÉRIPH FLUIDE pontes luzes amarelas Paris à direita sob um céu roxo-escuro adiante placas cor de esmeralda METZ NANCY PORTE DE BERCY DISNEYLAND 32KM [...] BERCY 2 verde CARREFOUR azul BERCY

É esse mesmo capitalismo pós-industrial que Martin encontra ao chegar à capital do Vietnã, Ho Chi Min, em busca dos possíveis traços deixados pelo velho tenente, seu pai, que morreu um ano antes de seu nascimento nas lutas francesas na antiga Cochinchina:

À un tournant de la rivière, au-delà des mangroves, des toits de latanier ou de tôle, on avait aperçu les buildings d'HÔ Chi Minh crêtés de drapeaux rouges et de publicités pour des marques japs ou coréennes ou américaines, DAEWOO HONDA HITACHI SUZUKI CANON IBM HEWLETT-PACKARD TOSHIBA, les mêmes qu'ici le long du périph, que partout autour du monde (ROLIN, 2002a, p.15)¹⁵.

À semelhança de Paris, o antigo e o pós-moderno se misturam na capital do Vietnã, mas ao viajar para o interior pelo delta do rio Megong até o povoado de My Tho, a fim de identificar as sombras deixadas pela passagem francesa no país, Martin percebe a pobreza e as difíceis condições de vida de uma população ainda rural, população esta herdeira dos camponeses milicianos e dos vietcongs que lutaram, respectivamente, contra o colonialismo francês e o imperialismo americano na região. Na verdade, *My Tho* remete, não apenas a biografia de Martin, mas também a do próprio Rolin, uma vez que seu tio de 29 anos, irmão mais novo de sua mãe, oficial da marinha francesa, foi morto nesse povoado quando o autor tinha um ano de idade, como confessa em uma entrevista (ROLIN, 2003c), tal qual o pai do narrador. Como Marie, Martin tem poucas informações acerca da vida e da personalidade do tenente, conhece apenas as circunstâncias de sua morte por meio das cartas e do obituário enviado pelo governo francês a sua mãe, partindo, então, em busca dos rastros de seu progenitor no interior do Vietnã como forma de desvelar suas próprias origens. É interessante observar que novamente o elemento biográfico se cruza ao ficcional em *Tigre en papier*, porque Olivier Rolin afirma, também na entrevista acima mencionada, que os documentos oficiais que Martin contém, foram escritos a partir dos arquivos pessoais de sua família. Assim, as lembranças de Martin se emaranham nas lembranças familiares de Rolin (2003c): *“D’ailleurs les rapports militaires que je cite, en fait, je les ai recopiés pratiquement au mot près dans les rapports que j’ai trouvés*

EXPO vermelho à direita grande barra de plâncton do Ministério das Finanças 3000 M N19 o céu clareia ali em frente, conforme o Sena vai se aproximando” (ROLIN, 2006, p.7-11).

¹⁵ “ Numa curva do rio, para além do mangue, dos telhados de folhas de palmeira e de lona, viam-se os prédios de Ho Chi Min e suas cristas de bandeiras vermelhas e propagandas de marcas japonesas, coreanas ou americanas, DAEWOO HONDA HITACHI SUZUKI CANON IBM HEWLETT-PACKARD TOSHIBA, as mesmas daqui, ao longo do bulevar Périphérique, as mesmas do mundo inteiro” (ROLIN, 2006, p.12-13).

*dans les archives familiales. Ce sont les rapports que j'ai des autorités militaires françaises de l'époque sur la mort de cet oncle*¹⁶.

Puxar os fios do romel que ligam Martin e Rolin ao Vietnã é ainda uma maneira de retomar a própria Causa, como denota um panfleto escrito pelo narrador na juventude, “[...] *notre tâche, dit la résolution du dernier congrès des Comités Vietnam (adoptée à l'unanimité!), c'est de parler de la juste lutte du peuple vietnamien dans le langage des larges masses françaises*” (ROLIN, 2002a, p.19)¹⁷, uma vez que a revolução comunista defendida pelos maoístas deveria partir do seio do povo e se expandir para as outras camadas da população. Além disso, a vitória dos movimentos dos insurgentes comunistas aliados à Frente Nacional de Libertação do Vietnã, os famosos vietcongs, contra todo o poderio bélico americano, significou uma vitória do comunismo em relação ao Imperialismo americano, que segundo Mao Tsé-tung (1956), apesar de ser muito poderoso, não passa de um “tigre de papel”, expressão que intitula o texto de Rolin e que na tradução chinesa significa algo ameaçador, mas que na realidade é inofensivo. Defensores dos ideais maoístas, Martin e seus amigos sonhavam com o Oriente Vermelho ou o Sol da Revolução que poderia despertar as pessoas para a grande “guerra do povo”, que seria talvez uma forma de acertar as contas com passado de seus pais, do qual se consideravam herdeiros, porque conforme Rolin (2002b),

*[...] on était la génération née juste après la guerre, et Vichy, la collaboration, c'était des hontes qu'on ressentait profondément. Je crois que nous avions inconsciemment le désir de vies violentes et aventureuses, ou extrêmes de quelque façon, par dégoût de toutes les lâchetés, les bassesses commises du temps de nos pères*¹⁸.

Tal opinião é também compartilhada pelo narrador de *Tigre en papier*, que traduz para a ficção os pensamentos de um Rolin amadurecido pela reflexão e pela idade:

[...] il y a plus de trente ans. La nuit des temps. Les neiges d'antan. La fille de Treize n'était même pas née. Moins d'années séparaient ce temps-là de la fin de la guerre qu'aujourd'hui d'alors. Il a fallu que tu vieillisses pour commencer à comprendre

¹⁶ “Aliás, os relatórios militares que cito, de fato, os recopiei praticamente palavra por palavra dos relatórios que encontrei nos arquivos familiares. São relatórios que tenho das autoridades militares francesas da época acerca da morte deste tio” (ROLIN, 2003c, tradução nossa).

¹⁷ “[...] nossa tarefa, diz a resolução do último congresso dos Comitês para o Vietnã (aprovada por unanimidade!), é falar da luta justa do povo vietnamita na língua das grandes massas francesas” (ROLIN, 2006, p.17).

¹⁸ “[...] era a geração nascida logo após a guerra e Vichy, a colaboração, eram vergonhas que se sentia profundamente. Acredito que tínhamos inconscientemente o desejo de vidas violentas e aventureiras, ou extremas de alguma forma, para desgosto de todas as covardias, cometidas no tempo de nossos pais” (ROLIN, 2002b, tradução nossa).

que ta jeneusse, celle de ta génération, avait été toute déviée par la proximité de cette énorme masse morte, la guerre mondiale, la défaite, la collaboration (ROLIN, 2002a, p.33)¹⁹.

Testemunha do passado, Martin fornece a Marie um retrato da Causa maoísta, evento histórico que atualmente é pouco focalizado pelos franceses e que aos poucos está sendo legado ao esquecimento; por isso, o narrador adverte Marie, “[...] *moi je suis encore en vie, tu tombes bien, dis-tu à la fille de Treize. Profites-en*» (ROLIN, 2002a, p.14)²⁰, recomendação que Rolin parece também endereçar a seus leitores. Segundo Martin, é apenas quando todas as vozes se calam, porque já estão mortas e legadas ao esquecimento, que as pessoas sentem o desejo de ressuscitar o passado:

Et c'est comme ça, souvent: on n'a vraiment envie d'entendre parler des choses que lorsque les voix qui pourraient vous les apprendre se sont tuées. Sous une photo ancienne qui est ce visage féminin, par exemple, à côté de ton père au bord d'un fleuve dont il est impossible de dire s'il est d'ici ou de là-bas? (ROLIN, 2002a, p.14)²¹.

Como forma de não deixar o passado morrer, Rolin dá voz ao revolucionário de meia-idade Martin, que reconstitui e reflete pela memória acerca de um passado individual que remete a um passado coletivo, que pertence à História recente da França, mas também se insere no contexto de todos os movimentos revolucionários, que lutaram contra o Imperialismo capitalista. Assim, Rolin (2002a, p.7) por meio de Martin tenta “reencontrar o passado” recente já esquecido, como introduz a epígrafe da obra, “[...] *mais ces histoires dormaient dans les journaux d'il y a trente ans et personne ne les savait plus*”²², em que a voz de Proust sintetiza a visão do autor, que percebe a dissolução dos eventos de 68 nos dias atuais. Morte e vida se entremeiam por meio da rememoração efetuada pelos fios tecidos pelo novelo da história de Martin, que ensina Marie: “[...] *tout ça trop embrouillé. Mais c'est la vie qui est ainsi, Marie, cette pelote emmêlée* [...]” (ROLIN, 2002a, p.82, grifo nosso)²³. No entanto, ao reviver o passado

¹⁹ “[...] há mais de trinta anos. A noite dos tempos. As neves de antanho. A filha do Treize ainda nem tinha nascido. Entre aquela época e o fim da guerra há menos anos entre aquela época e hoje. Você precisou envelhecer para começar a entender que a sua juventude, a da sua geração, foi desviada pela proximidade dessa enorme massa morta que foi a guerra mundial, a derrota, a colaboração” (ROLIN, 2006, p.34).

²⁰ “[...] eu ainda estou vivo, sorte sua, você diz para a filha do Treize. Aproveita.” (ROLIN, 2006, p.12).

²¹ “Costuma ser assim: só queremos realmente ouvir falar das coisas quando as vozes que poderíamos nos ensinar se calam. Numa foto antiga, por exemplo, quem é aquele rosto feminino ao lado do seu pai, à beira de um rio que não dá para saber se é daqui ou de lá?” (ROLIN, 2006, p.12).

²² “[...] mas essas histórias dormiam nos jornais de trinta anos atrás, e ninguém mais as conhecia” (ROLIN, 2006, p.3).

²³ “[...] mas a vida é assim, Marie, esse novelo embaraçado [...]” (ROLIN, 2006, p.85).

guardado em sua memória, o ex-revolucionário maoísta, agora com o distanciamento e o amadurecimento que a meia-idade lhe proporcionam, observa o jovem militante e seus camaradas com sentimentos contraditórios, emanando de suas histórias uma certa melancolia, “[...] *nous étions à la fois très durs et très infantiles, prêts à tuer sans doute et à nous faire tuer ça sûrement* [...]” (ROLIN, 2002a, p.44)²⁴, uma desilusão quanto aos ideais revolucionários nos dias atuais, que parecem terem sido vencidos pelas mudanças sociais e políticas impostas pela sociedade pós-industrial atual:

Les B-52, fais-tu remarquer à la fille de Treize, sont une des rares choses qui n'ont pas changé, ou très peu, qui viennent d'un coup d'aile de cette époque dont je te parle jusqu'aujourd'hui [...] Les stencils, les ronéos, les larges masses, l'Orient rouge, le Grand Timonier, tout ça: pas les B-52 [...] (ROLIN, 2002a, p.19-20, grifo nosso)²⁵;

e ao mesmo tempo, um tipo de humor, as brincadeiras e as inconseqüências da juventude:

Tu sais, dis-tu à la fille de Treize, il y a une chose que tu dois comprendre, c'est qu'on était des gamins. On avait l'âge que tu as aujourd'hui [...]. Enfin ce que je voulais dire, reprends-tu, c'est qu'on était extrêmement jeunes, on faisait des choses graves mais on avait des côtés complètement infantiles. Je me souviens par exemple que pendant qu'on préparait l'enlèvement de Chalais dans la maison que Blitz nous avait prêtée, en Normandie, on avait failli s'étriper à l'issue d'une partie de Monopoly (ROLIN, 2002a, p.203-204)²⁶.

Tais são as conclusões que Martin chega, a meu ver, ao final de sua história e que parecem ser compartilhadas pelo próprio Rolin, ao intitular sua autobiografia romanceada com a expressão “tigre de papel”, como forma de dizer ao leitor que tanto as tentativas revolucionárias em geral quanto o ativismo maoísta de Martin e seus camaradas, personagens fictícios de um engajamento político defendido por ele mesmo no final dos anos 60 e início dos anos 70, não passaram de um “tigre de

²⁴ “[...] nós éramos muito durões e muito infantis ao mesmo tempo, estávamos prontos para matar, sem dúvida [...]” (ROLIN, 2006, p.44).

²⁵ “Os B-52, você comentou com a filha do Treize, estão entre as poucas coisas que não mudaram, ou mudaram muito pouco, que vêm daquela época até hoje [...] O estêncil, o mimeógrafo, as grandes massas. O Oriente Vermelho, o Grande Timoneiro, tudo isso desapareceu, o movimento da Terra apagou tudo isso: menos os B-52 [...]” (ROLIN, 2006, p.18).

²⁶ “Sabe, você diz para a filha do Treize, você precisa entender uma coisa: nós éramos umas crianças. Para ter uma ideia. Tínhamos a idade que você tem hoje [...]. O que eu quis dizer, você retoma, é que nós éramos muito jovens, fazíamos coisas sérias, mas tínhamos facetas totalmente infantis. Lembro, por exemplo, que enquanto estávamos preparando o sequestro do Chalais, numa casa na Normandia, emprestada pelo Blitz, quase nos matamos por causa de uma partida de Banco Imobiliário” (ROLIN, 2006, p.217).

papel”, ou melhor, algo que era temido pelos poderes políticos, sociais e intelectuais da época, mas que no fundo era inofensivo. Fazendo um balanço do engajamento político de sua geração, Rolin (2003b, grifo do autor) afirma:

[...] je crois que l'engagement dans les années 60 avait à voir avec ce que j'appelle la mélancolie historique, avec le fait de naître juste après la guerre, après la défaite, après la collaboration. Nous ne le pensions pas à l'époque, bien sûr, mais je crois à présent que le gauchisme était lié à la volonté de liquider (symboliquement) ce passé, et à cette idée que l'on ne gagne jamais, que tout ce qu'on peut faire c'est être digne dans la défaite. Gagner ne faisait pas du tout partie de la culture historique, politique dans laquelle on évoluait. Du même coup, « prendre le pouvoir » n'était pas une question qu'on se posait. Un comble pour des révolutionnaires. La révolution qui nous plaisait, au fond, c'était la révolution vaincue²⁷.

De fato, nas fortes palavras do narrador ainda nas primeiras páginas de *Tigre en papier*, observa-se que esta melancolia histórica da revolução parece acompanhar Martin até o fim de suas lembranças:

La Révolution est toujours assassinée. Rosa Luxemburg abattue sur la neige, au bord du canal où son corps va être jeté. Le Che exécuté dans l'école de Vallegrande, allongé nu, hirsute, yeux vitreux, comme préparé pour la dissection, ses mains coupées, le masque mortuaire qui arrache la peau du visage. Tamara-Tania criblée de balles au gué de Vado del Yeso, son corps à la dérive sur les eaux du río Grande. Vous aviez la tête farcie de ces icônes tragiques. Faire la Révolution, ce n'était pas tellement préparer la prise du pouvoir, c'était plutôt apprendre à mourir (ROLIN, 2002a, p.12-13)²⁸.

Enfim, autobiografia e ficção misturam-se para desenvolver um pouco desse passado revolucionário recente da política francesa, fazendo com que a escritura literária registre o testemunho de alguém que ajudou a construir esse período

²⁷ “[...] acredito que o engajamento dos anos 60 tinha a ver com o que chamo a melancolia histórica, com o fato de nascer logo após a guerra, após o fracasso, após a colaboração. Não o pensamos na época, certamente, mas acredito hoje que o gauchismo estava ligado a vontade de liquidar (simbolicamente) este passado e a esta ideia que se ganha nunca, que tudo o que se pode fazer é ser digno no fracasso. Ganhar não fazia de toda parte da cultura histórica, política na qual se evoluía. Por outro lado, “tomar o poder” não era uma questão que se colocava. Um cúmulo para os revolucionários. A revolução que nos agradava, no fundo, era a revolução vencida” (ROLIN, 2003b, tradução nossa).

²⁸ “A Revolução sempre é assassinada. Rosa Luxemburgo caída na neve, à beira do canal onde seu corpo vai ser jogado. O Che executado na escola Vallegrande, sem roupas, peludo, os olhos vidrados, o corpo como que preparado para a dissecação, as mãos cortadas, a máscara mortuária que arrancou a pele do rosto. Tamara-Tânia cravada de balas num vau de Vado del Yeso, o corpo à deriva nas águas do rio Grande. Sua cabeça vivia repleta desses ícones trágicos. Fazer a Revolução, mais que preparar a tomada do poder, é aprender a morrer” (ROLIN, 2006, p.10-11).

conturbado e tão importante da História francesa, no século XX. Como conclui Rolin, escrever para ele, “[...] écrire un roman, s’est imposé d’abord comme le moyen de réfléchir à l’expérience de la radicalité politique, d’autant qu’il y avait, au sein même de cette expérience, des forces – l’inquiétude secrète, le désir ‘épique’ – qui pouvaient se reconverter, si j’ose dire, dans le champs littéraire” (ROLIN, 2002b)²⁹.

MILANEZE, E. Autobiography, memory and revolutionary commitment in Olivier Rolin’s *Tigre en papier* [Paper Tiger]. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.67-83, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *The French novels produced in the last 30 years show a great interest in issues of the subject, from forms of lyricism up to biographies, autobiographies and autofictions. In this context we have Tigre en papier [Paper Tiger], by Olivier Rolin (2002a), one of the greatest writers of his generation, twice nominated for the Goncourt prize, who after serving as a militant communist during his youth turns to writing, being the author of a consistent literary production. We intend thus to make an analysis of Tigre en papier, addressing it as a romanticized autobiography of Olivier Rolin’s years of revolutionary political commitment, through which the author reflects on his political activism by the memory of Martin, the narrator of the adventures, who seems to be his alter-ego. In fact, Martin’s memories lead to an individual past that harks back to a larger French historical past and the communist revolutionary struggles in general, in contrast to the current reality of French post-industrial society.*
- **KEYWORDS:** *Contemporary novel. French literature. Autobiography. Olivier Rolin.*

Referências

DURAS, M. **L’Amant**. Paris: Hatier, 2007.

MAO TSE TUNG. **O imperialismo americano é um tigre de papel**. 14/07/1956. Disponível em: <<http://www.primeiralinha.org/textosmarxistas/bibliomarxgz.htm>>. Acesso: 23 jun. 2012. Não paginado.

²⁹ “[...] escrever um romance, impõe-se, de início, como o meio de refletir a experiência da radicalidade política, tanto quanto havia, no próprio seio desta experiência, forças – a inquietude secreta, o desejo ‘épico’- que podia se reconverter, se ousar dizer, no campo literário” (ROLIN, 2002b, tradução nossa).

- ROLIN, O. **Phénomène futur**. Paris: Seuil, 1983.
- _____. **Bar des flots noirs**. Paris: Seuil, 1987.
- _____. **L'Invention du monde**. Paris: Seuil, 1993.
- _____. **Port-Soudan**. Paris: Seuil, 1994.
- _____. **Méroé**. Paris: Seuil, 1998.
- _____. **Tigre en papier**. Paris: Seuil, 2002a.
- _____. **Olivier Rolin: Tauromachie avec les mots**” entretiens avec Yves Charnet. 30 janvier 2002b. Disponível em: <<http://remue.net/spip.php?rubrique79>>. Acesso em: 22 ago. 2012. Não paginado
- _____. Olivier Rolin: entrevista a propósito de Tigre de papel. **Porta-Livros**. 2003a. Disponível em: <<http://portallivros.wordpress.com/2009/02/20/olivier-rolin-entrevista-a-proposito-de-tigre-de-papel/>>. Acesso: 22 ago. 2012. Não paginado.
- _____. L'ironie de tantare. Entretien avec Olivier Rolin. Propos recueillis par M. Clément, J.-L. Bertini, L. Roux, S. Omont. **La Femelle du Requin**, Paris, n.20, 2003b. Disponível em: <<http://www.olivier-rolin.fr/pagerequin.html>>. Acesso em: 22 ago. 2012. Não paginado.
- _____. **Comment agir en écrivain?** Entretiens entre Matthew Escobar e Olivier Rolin. New Jersey, 2003c. Disponível em: <<http://www.olivier-rolin.fr>>. Acesso em: 10 jun. 2012. Não paginado.
- _____. **Suite à l'hôtel Crystal**. Paris: Seuil, 2004.
- _____. **Tigre de papel**. Tradução de José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. **Un chasseur de lions**. Paris: Seuil, 2008.
- _____. **Bakou, derniers jours**. Paris: Seuil, 2010.
- _____. **Circus 1**. Paris: Seuil, 2011.
- SARRAUTE, N. **Enfance**. Paris: Gallimard, 1983.
- SIMON, C. **L'Acacia**. Paris: Éd. Minuit, 2004.

SOLLERS, P. **Paradis**. Paris: Le Seuil, 1981.

VIART, D. Entretiens avec Dominique Viart. **Pretexte**, Paris, n.21/22, 1999. Disponível em: http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-viart.htm. Acesso em: 14 set. 2005. Não paginado.

_____. **Portrait du sujet, fin de 20ème siècle**. 2003. Disponível em: <<http://www.remue.net/cont/Viart01sujet.html>>. Acesso em: 14 set. 2005. Não paginado.

A AUTOFICÇÃO BIOGRÁFICA NA OBRA DE PHILIP ROTH

Paulo PANIAGO*

- **RESUMO:** Análise de parte da obra do escritor norte-americano Philip Roth, na mudança ao abandonar temporariamente o uso de alter ego e ao adotar a história pessoal numa série de romances autobiográficos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura norte-americana. Autobiografia. Ficção.

Uma reclamação constante de escritores é serem obrigados a responder às perguntas a respeito do que há de pessoal na construção de certos personagens. Num ensaio publicado no livro *Como ficar sozinho*, intitulado *Sobre ficção autobiográfica*, Jonathan Franzen (2012) menciona quatro questões que são permanentemente dispostas para escritores. A quarta é exatamente: “Sua ficção é autobiográfica?”.

A pergunta é hostil, ele prossegue, porque implica uma série de pressupostos. Se o relato literário é a vida mal disfarçada, o material autobiográfico vai se encerrar em breve e nenhum livro bom virá na sequência, presume o autor da pergunta. Ou ainda, o que torna a vida do escritor mais curiosa do que a do presidente norte-americano? Em outras palavras, haveria muita arrogância do escritor em achar que a própria vida rende um relato interessante. O outro pressuposto é de que, se era para usar material verídico, por que disfarçar o livro de ficção? “Ouço todas essas outras perguntas dentro da pergunta, e já faz tempo que acho indecente a palavra ‘autobiográfico’”, conclui (FRANZEN, 2012, p.277, grifo do autor), de maneira corrosiva.

Inquieto com os limites da criação e o uso de um alter ego, embora tenha lançado mão de dois modelos distintos, ainda que tradicionais, um deles de maneira mais extensa, em nove romances, o escritor Philip Roth partiu para um projeto mais radical: ficcionalizar detalhes da própria vida, o que aconteceu em cinco livros, *The Facts* (ROTH, 1988)¹, *Mentiras* (ROTH, 1991a), *Patrimônio* (ROTH 1991b), *Operação Shylock* (ROTH 1994) e *Complô contra a América* (ROTH, 2005). Essas etapas do processo precisam, no entanto, serem compreendidas analiticamente, então é melhor começar pelo uso do alter ego.

* UnB – Universidade de Brasília – Faculdade de Comunicação – Departamento de Jornalismo. Brasília, DF – Brasil. 70910-900 – paulopaniago@gmail.com.

¹ Quando o título vier em inglês é porque ainda não existe tradução do livro para o português.

Em 1973, Roth (1974) lançou *O seio*, um romance no qual aparece pela primeira vez David Kepesh, um alter ego que é professor de literatura, tal como Roth foi durante um período. Kepesh voltou em dois outros livros, *O professor de desejo* (ROTH, 1977a) e *O animal agonizante* de 2001 (ROTH, 2006b). Serve bastante bem para que o escritor discuta uma vertente importante da obra, a sexualidade exacerbada, que veio a primeiro plano quando ele lançou o romance *O complexo de Portnoy* em 1969 (ROTH, 2004).

O alter ego mais bem sucedido, no entanto, é Nathan Zuckerman, também escritor, usado como personagem ou narrador em nove romances. O primeiro deles, *O escritor fantasma*, de 1979 (ROTH, 2011a). O último, *Fantasma sai de cena*, de 2007 (ROTH, 2008c). Zuckerman cumpre bem o posicionamento de deixar o campo aberto para que Roth possa discutir algumas questões que lhe são caras, sobretudo e exatamente a da construção da identidade. Num dos romances da série Zuckerman, intitulado *A marca humana*, de 2000 (ROTH, 2002), o narrador escuta e depois reproduz o relato de um professor universitário, Coleman Silk, e aos poucos uma história incrível de forja da personalidade transparece.

Ao se inscrever no exército e ter a raça solicitada no formulário de inscrição, Silk decide marcar “branco”, mas é negro. A autodeterminação na escolha da raça (afinal, o que define *raça* para além dos parâmetros óbvios de cor de pele?), a liberdade de decidir individualmente e contra a opinião fechada de grupo é o que está em jogo, um tema de força que já havia sido anunciado no primeiro livro publicado por Roth (2006a) e o único de contos, *Adeus, Columbus*, de 1959.

Depois de usar um mesmo narrador em nove romances ao longo de quase trinta anos, Philip Roth (2008d, p.1) declarou numa entrevista a um jornal brasileiro: “Nathan Zuckerman esgotou-se para mim. Os narradores podem ser esgotados, podem não ter mais nada a contar”. No entanto, a declaração mais contundente e provocadora nessa entrevista é para os leitores, especializados ou não: “Quem lê autobiografia nos meus romances simplesmente não sabe ler ficção”.

A vida pode sofrer rearranjos, parecia ser a aposta do alter ego Zuckerman, até certo limite. Em *Lição de anatomia* de 1983 (ROTH, 2011b), ele se mostra um escritor insatisfeito com o fato de que ser escritor é um projeto que não beneficia a humanidade, apenas a si mesmo. Com dor nas costas, usa uma combinação de analgésicos, vodka e maconha para ter alívio, mas isso começa a gerar transtornos mentais que levam-no a acreditar que poderia, aos quarenta e quatro anos de idade, entrar na faculdade de medicina e ajudar um número mais significativo e menos individualista de pessoas. O projeto dá errado, Zuckerman termina internado num hospital de Chicago pelo amigo a quem fora recorrer para conseguir uma carta de recomendação. A questão central, no entanto, persiste: a quem o escritor ajuda, além de a si mesmo? E ajuda de que forma?

Uma das mais inventivas aparições de Zuckerman se dá em *O avesso da vida* de 1986 (ROTH, 2008a), em que o anúncio de eventos da própria vida do escritor poderia ter servido de base para a ficção que produz. O irmão de Zuckerman na narrativa chama-se Henry e é dentista. De fato, Roth tem um irmão mais velho, Sandy. Mas a narrativa dá mostras de ser claramente ficcional quando, no segundo capítulo, o irmão que havia morrido numa cirurgia de coração não apenas está vivo como fugiu para Israel, deixando esposa e três filhos nos Estados Unidos. Zuckerman é encarregado de tentar convencê-lo a voltar ao país e à família, mas não poderia haver embaixador mais inapropriado.

Não é o primeiro indício dessa incursão da própria vida como material para literatura. Em dois romances, um deles do início de carreira, *When She was Good* de 1967 (ROTH, 2007) e *Minha vida de homem* de 1974 (ROTH, 1975), há personagens femininas baseadas na primeira mulher na vida real, Margaret Martinson.

Nathan Zuckerman foi usado como protagonista ou narrador de cinco romances publicados em sequência (*O escritor fantasma*, *Zuckerman libertado*, *Lição de anatomia*, *A orgia de Praga* e *O avesso da vida*)². Parecia preparação para o salto radical que viria em seguida. Em vez de usar o recurso de um alter ego como mecanismo para discutir questões mais pessoais, usar a própria vida como suprimento para material de ficção. Foi assim que apareceu o relato claramente autobiográfico *The Facts: A Novelist's Autobiography*, em 1988. A ficção está presente logo na abertura do livro, que se anuncia como “factual”.

O texto começa com uma carta do autor endereçada ao alter ego, Zuckerman. “Para mim, como para muitos romancistas”, ele esclarece, “cada evento genuíno imaginativo começou lá embaixo, com os fatos, com o específico, e não com o filosófico, o ideológico, o abstrato” (ROTH, 1988, p.3)³. Um pouco mais adiante, ele deixa bem clara a intenção do livro: “Este manuscrito incorpora *meu* avesso da vida, o antídoto e resposta para todas aquelas ficções que culminaram na ficção de criar você. Se de algum modo *O avesso da vida* pode ser lido como ficção a respeito de estrutura, então isto aqui são os ossos nus, a estrutura de uma vida sem a ficção” (ROTH, 1988, p.6). Mas como é possível, se perguntará o leitor, uma vida “ser lida” sem ficção? Se está disposta no papel, por mais que haja a intenção da realidade, alguma ficção persiste. É o dilema parecido com o que enfrenta o escritor de biografias: quanto daquele relato é a própria vida, se afinal se trata de um “relato”. Ele mesmo admite, logo em seguida: “Há algo de ingênuo a respeito de um romancista como eu falar em me apresentar ‘sem disfarce’ e em descrever ‘uma vida sem ficção’” (ROTH, 1988, p.8).

² Respectivamente 1979, 1981, 1983, 1985 e 1986. Essas datas não correspondem aos anos das traduções para o português, como consta nas referências bibliográficas ao final do artigo.

³ As traduções de trechos dos livros em inglês foram feitas pelo autor do artigo. Os destaques dentro das citações são do próprio Roth, a não ser quando indicados.

A carta funciona como um prólogo. O texto propriamente tem início com o pai do escritor, em 1944, prestes a se submeter a uma cirurgia de remoção do apêndice, o que assusta tanto o narrador, “Philip Roth”⁴, quanto o irmão, Sandy.

A complicação é que, ao final de um relato bastante fidedigno de fatos relacionados à própria vida, o livro apresenta um outro texto, mas dessa vez assinado por Zuckerman e endereçado a “Roth”. “Li o manuscrito duas vezes”, ele diz. “Eis a sinceridade que você pediu: Não publique – você faz muito melhor escrevendo a meu respeito do que reportando ‘com precisão’ sobre sua própria vida” (ROTH, 1988, p.161).

É Roth travestido de Zuckerman dirigindo-se à “Roth”. Afinal, pergunta-se o leitor, quem fala aí? Em quem acreditar? Ele chega a algo ainda mais consistente na página seguinte, quando elabora da seguinte forma o discurso de Zuckerman a seu suposto criador: “Seu dom não é personalizar sua experiência, mas personificá-la, incorporá-la na representação de uma pessoa que *não* é você mesmo. Você não é um autobiógrafo, você é um personificador” (ROTH, 1988, p.162)⁵.

A autodefesa de Zuckerman é consistente, sem dúvida, mas quem a redige, Roth ou “Roth”? A quem esse conselho de abandonar a autobiografia se dirige, e quem exatamente está em condições de acatá-lo? Afinal, o texto traz um Zuckerman sugerindo a não-publicação num texto que está publicado. Ou seja, pelo menos Roth não ouviu as queixas do alter ego, embora as tenha explicitado. O julgamento dirigido a um escritor é estético, continua a advertir Zuckerman, mas o que será direcionado ao autobiógrafo é moral, ou seja, o leitor sempre saberá, por meio de critérios avaliativos distintos, fazer diferenciação entre vida real e ficção. “Quão próxima a narração está da verdade?”, inquieta-se Zuckerman:

Estará o autor escondendo os motivos dele ou dela, apresentando as ações e pensamentos dele ou dela para deixar à vista a natureza essencial das condições ou estará tentando esconder algo, contando para *não* contar? Num sentido, sempre contamos para não contar, mas ao historiador pessoal espera-se que resista até o limite ao impulso comum para falsificar, distorcer e negar. É “você” de verdade ou é como você quer ser visto pelos leitores aos cinquenta e cinco anos de idade? (ROTH, 1988, p.163-164).

A questão mais séria que se apresenta – e que seja Zuckerman a apresentá-la, em vez de “Roth”, é interessante, porque ele começa a se enxergar cada vez mais refletido

⁴ Quando a referência for, não ao escritor, mas ao narrador das supostas memórias, a menção a seu nome virá entre aspas.

⁵ A palavra empregada por Roth é *personificator*, um neologismo. A opção foi também usar um neologismo, “personificador”.

nesse espelho ficcional que é o alter ego, mas que parece ter as camadas realmente mais profundas de verdade a apresentar para o escritor, em vez de ser o “próprio” escritor, assinando o texto de “próprio” punho— é a diferença entre o bom menino (na vida real) e o mau menino (na ficção) que sempre marcou a obra de Roth. Enquanto a ficção apresenta personagens desembestados, questionadores, revoltados, o escritor ganhou muitos prêmios literários e respeitabilidade, a ponto de ser considerado um dos mais importantes escritores norte-americanos em atividade.

O problema da autobiografia, aponta Zuckerman, é a ênfase no lado bom menino. Ora, na ficção foi onde Roth mais manifestou a necessidade de independência, a ponto de ser acusado pelos judeus de antissemitismo. A liberdade que se dá ao escritor, ou a que ele conquista, é infinita, quando se trata de literatura. “Suspeito que o que mais se aproxima de ser uma autobiografia *daqueles* impulsos”, diz Zuckerman, referindo-se aos impulsos de independência do escritor em relação à comunidade de onde veio, “foi a fábula, *O complexo de Portnoy*” (ROTH, 1988, p.171). E então apresenta o ponto chave para compreender as dificuldades com as quais o escritor precisará lidar. A autobiografia, diz Zuckerman, sempre apresenta um outro texto, ou, se se quiser, um avesso do texto: “É provavelmente a mais manipulativa de todas as formas literárias” (ROTH, 1988, p.172). O uso da expressão “provavelmente” salva o julgamento, uma vez que é difícil não equiparar a biografia com a autobiografia no que diz respeito ao uso de manipulação de fatos verídicos como sustentáculo para produzir a compreensão da vida e, eventualmente, da obra de certas personalidades.

Ao final das inquietações apresentadas por Nathan Zuckerman a “Philip Roth”, ele se pergunta, não quem ele é, mas quem eles são: “Sua autobiografia não nos conta nada a respeito do que aconteceu, em sua vida, que *nos* retirou para fora de você” (ROTH, 1988, p.194) e é bem difícil saber até que ponto esse “nós” é aquela referência genérica a um nós dois, Zuckerman e “Roth”, ou a um genérico mais restrito que se refira somente a Zuckerman.

O segundo livro a apresentar “Philip Roth” como narrador e personagem foi *Mentiras*, publicado originalmente em 1990 (a tradução em português é de 1991). Trata-se de um exercício imenso de expor as minúcias de uma relação amorosa entre um norte-americano de meia idade que mora em Londres e a amante inglesa. Nunca é demais lembrar que Roth casou-se com uma atriz inglesa, Claire Bloom, no mesmo ano em que o livro foi publicado. O casamento durou quatro anos, mas a questão dos prazos deixa entrever que o tema das conversas estipuladas em *Mentiras* bem pode ter sido cunhado a partir de conversas reais entre Roth e Claire Bloom.

No primeiro dos diálogos, os amantes discutem um certo “questionário do sonho-de-fugir-juntos-dos-amantes”. Estabelecido que farão isso, começam a formular perguntas que ambos deverão responder e a primeira é: “Qual é a primeira coisa

minha que acabaria lhe dando nos nervos?” (ROTH, 1991a, p.8). As questões se sucedem e logo a mulher coloca uma a respeito do tema central do livro, as mentiras que os amantes são obrigados a contar para seus respectivos cônjuges ou um para o outro: “Você conta mentiras? Alguma vez já mentiu para mim? Acha que mentir é normal, ou é contra a mentira?” (ROTH, 1991a, p.8).

Entre a trivialidade das conversas dos amantes, fica claro que existe um substrato de vida pulsante que, nas mãos hábeis de um grande escritor, pode render uma narrativa divertida e curiosa, mas também bastante esclarecedora. A mulher às vezes menciona a amante do marido, a quem chama de “a namorada do meu marido”. O amante lhe pergunta se ela não pensa em dar um ultimato ao marido, em confrontá-lo para que desista da amante, mas ela admite que isso não lhe ocorre: “Acho que ela é realmente uma parte importante da vida dele, e, além de loucura, seria muito egoísmo da minha parte” (ROTH, 1991a, p.14).

O *voyeurismo* do leitor é bastante estimulado com esses diálogos de amantes, por mais triviais que os relatos sejam. Há um momento em que a mulher diz que está abusando do homem ao lhe contar tanta coisa que a inquieta e preocupa. Ela explica, se ele quiser, e ele declara que sim, deseja saber o que se passa com ela, “eu gosto muito da sua cabeça”, ele diz. Então ela conta a sucessão de eventos que para a maioria das pessoas soariam banais, mas que a atormentam naquele momento:

– Minha mãe passou todo o fim de semana comigo. E ele [o marido] simplesmente desapareceu. Fiquei totalmente sozinha com a minha mãe o fim de semana inteiro. E não dormi muito bem as noites. E ando pensando muito em você. E amanhã eu preciso ir almoçar com a minha sogra, o que é uma experiência consideravelmente extenuante: é uma mulher que sabe criticar muito bem. Ela consegue ser tão infernalmente desagradável que as pessoas ficam tentando esconder dela tudo que acontece. E a babá anda muito inquieta. Elas vivem pulando de uma casa para outra, as babás, comparando uma patroa com a outra, e a nossa anda muito inquieta. E você sabe o que é o colo do útero? (ROTH, 1991a, p.17).

Os relatos de trivialidades se sobrepõem, fragmentos da vida progressa da mulher, à procura de emprego, como atriz, e um pouco de prostituição que praticou enquanto galgava as etapas. Outras banalidades, até que aos poucos o narrador começa a se apresentar como escritor, mais especificamente, este escritor que é conhecido, “Philip Roth”.

Quando solicita que a amante feche os olhos, ela supõe que vai ser amarrada para o início de alguma brincadeira sexual, mas o que ele quer é um exercício de descrição do quarto em que se encontram. É o escritório de trabalho dele, ou seja, o cubículo do escritor. Na avaliação dela, “[...] é pequeno demais para servir de cenário para um caso amoroso entre duas pessoas” (ROTH, 1991a, p.35).

Os diálogos se estendem, entre trivialidades e manifestação do que os inquieta, sobretudo do que incomoda a mulher. Há um momento em que ela o “acusa” de não estar dizendo quase nada. Ele responde: “Estou ouvindo. Eu ouço. Eu sou um *écouteur*, um audiófilo. Sou um fetichista da fala” (ROTH, 1991a, p.39). Faz sentido que as conversas entre amantes os ajudem a se situar no mundo. Como está certo compreender que o escritor funcione, nem que seja em tempo parcial, como espécie de analista que pretende ouvir as queixas do interlocutor. Não apenas para melhor compreendê-lo e, quem sabe, ajudá-lo, mas também, nesse caso específico, como fonte para a construção de uma narrativa literária. Num dos diálogos, ele sugere que se morresse e um biógrafo, ao percorrer as anotações de escritor que deixou, encontrasse o nome dela e a procurasse com perguntas a respeito de quão bem ela havia conhecido o escritor, ela falaria com o biógrafo? O curioso, nesse ponto do livro, é que com o uso de aspas a transposição entre a fala do escritor e a impostação de um suposto biógrafo se constrói, de modo que o leitor saiba exatamente quando se trata de um ou outro.

Somente à altura da página 71 torna-se possível confirmar que o escritor em diálogo com a amante é mesmo “Philip Roth”. O relato se torna mais pessoal e os familiares do escritor aparecem. Ele conta a respeito do pai, menciona Connecticut (estado norte-americano onde Roth mora, hoje em dia) e Nova Jersey, o estado natal. Refere-se ao irmão, Sandy, à história pessoal da família, judeus que migraram da Galícia. Mas o curioso é que não é uma menção aleatória, mas parte da construção narrativa. “Roth” explica para a amante qual foi a reação do pai quando soube que um dos netos, filho de Sandy, iria se casar com uma porto-riquenha e como “Roth” argumentou com o pai para acalmá-lo.

No entanto, o ponto alto do relato está num diálogo do escritor com o marido da amante, Ivan. Ele acusa o escritor de fazer o contrário de todos os homens, que escutam as mulheres tendo como objetivo levá-las para a cama. “Roth” as leva para a cama para poder escutá-las. Não é o sexo que o move, acusa Ivan, é a curiosidade infantil, a ingenuidade exagerada, o escritor à procura de uma boa história. “Você prefere quando essas mulheres cheias de alma não são verdadeiramente capazes de contar as histórias delas, mas ainda estão se debatendo para conseguir ter acesso às suas próprias histórias” (ROTH, 1991a, p.83). É a conversa íntima, a história incompleta, a falta de enredo, ou o latente na história, o estimulante para o escritor. Ivan prossegue na acusação: “A vida, antes de ser dominada pela narrativa, é a vida” (ROTH, 1991a, p.83). Então, por fim: “Elas tentam preencher com as palavras o enorme abismo que existe entre o próprio ato e sua transformação em narrativa. Você fica ouvindo, e depois corre para anotar, e depois estraga tudo com a sua ficcionalização de segunda” (ROTH, 1991a, p.83).

Descontada a raiva do homem traído, a acusação é literariamente muito significativa do que é o papel do escritor, a ouvir histórias alheias e transformá-las em

base para narrativas literárias. A vida também é literatura, apenas com a vantagem de ser apresentada com um pouco mais de organização do que o caos cotidiano. Os temas são os dramas humanos, sejam aqueles desenvolvidos entre quatro paredes por dois amantes, sejam os confrontos diretos como no caso da conversa do escritor com o marido traído.

Se um diálogo com o pai, Herman, havia sido rapidamente apresentado em *Mentiras*, no caso de *Patrimônio* o pai assume a frente e torna-se protagonista da narrativa, lado a lado com as análises do narrador.

O livro é de 1991 e no mesmo ano ganhou tradução em português, feita por Beth Vieira⁶. Do quinteto de livros assinados por “Philip Roth”, essa é a história mais difícil de não ler como relato verídico de fatos que envolvem a morte do pai verdadeiro de Philip Roth. É o momento em que a acusação do próprio Roth, de que quem lê autobiografia nos romances não sabe ler ficção, fica abalada. A não ser que se queira entender essa série de livros não como romances. Mas aí seria preciso voltar a discutir os limites da definição de romance, o que não cabe aqui neste artigo⁷. De toda sorte, vou me permitir um pequeno comentário: à exceção de dois livros que tratam claramente de temas de não-ficção (*Reading Myself and Others* e *Entre nós*⁸), todos os outros livros de Roth estão dentro do rótulo relativamente flexível do que pode ser definido como romance, inclusive nessa série autobiográfica. É de se pensar que o escritor, ao fornecer essa declaração a respeito da natureza de uma autobiografia em relação com a literatura a uma repórter de jornal, desejava ser provocado exatamente a respeito dessa série de livros de cunho mais fortemente autobiográfico.

Aos oitenta e seis anos de idade, Herman, o pai de “Philip Roth”, apresenta um problema de saúde, paralisia num dos lados da face. Diagnosticado incorretamente, ele mais tarde se submete a uma ressonância magnética que identifica um tumor e Roth é levado a ver essa fotografia do cérebro paterno. “Eu vira o cérebro de meu pai e o tudo e o nada me foram revelados”, ele comenta (ROTH, 1991b, p.13).

O tumor no cérebro pode ser operado, mas a convalescença, caso ele sobreviva à cirurgia, é de dois a três meses. Apresentados os prognósticos, é preciso tomar uma decisão. Vendedor de apólices de seguro de uma empresa sólida no ramo, Herman levava uma vida modesta, mas tinha algumas economias. “Roth” analisa, ao traçar um retrato do pai, a trajetória da própria família, oriunda da Galícia polonesa, e daquilo que mais bem os caracteriza. Quando a mãe falece, por exemplo, o pai retorna para casa e começa imediatamente a separar as roupas dela para que sejam doadas. “Ele era um realista impiedoso”, comenta Roth (1991b, p.77), “mas eu não era seu filho à toa e podia ser bem realista também”.

⁶ Em 2012 foi lançada uma nova tradução, pela editora Companhia das Letras, feita por Jorio Dauster.

⁷ Remeto, no entanto, os interessados, ao estudo bem estruturado de Marthe Robert (2007), *Romance das origens, origens do romance*.

⁸ Confira Roth (1977b, 2008b).

Saber que se tem um tumor, ainda mais em idade tão avançada, permite que uma série de revisões da própria vida sejam feitas. Herman começa a rever o passado, sem deixar de fora qualquer aspecto que julga significativo, e “Roth” acompanha, por meio do relato, essa autoavaliação paterna, entremeando as visitas aos médicos, principalmente a Meyerson, que fará a cirurgia. O pai retira do bolso uma lista com perguntas, entre elas se terá que reaprender a andar depois da operação.

Mais tarde, um segundo médico é consultado, Vallo Benjamin. A decisão é não fazer a cirurgia, mas um tratamento com radiação. A biópsia é feita, depois uma cirurgia, as sequelas começam a se apresentar. Restabelecendo-se na casa do escritor, em Connecticut, ele tem sucessivas diarreias. Numa delas, admite, antes de cair em lágrimas: “Eu me caguei”. “Roth” ajuda o pai a tomar outro banho e volta ao banheiro para perceber que ficaram resquícios das fezes paternas para todos os lados. Então se põe a limpar. “Como meu pai já fora acudido e era ele que importava, por mim teria fechado a porta a prego e esquecido o banheiro para sempre. ‘É como escrever um livro’, pensei, ‘não tenho ideia de por onde começar’” (ROTH, 1991b, p.146).

A conclusão a que o narrador chega, sem melodrama nem simbolismo embutido (“eu podia ser bem realista também”), é que aquele era o verdadeiro legado. “Então esse era o patrimônio”, avalia. “E não porque limpar aquilo tudo fosse simbólico de alguma outra coisa, e sim porque não era”. Basta a realidade concreta do gesto de limpeza, de fazer algo por um velho pai, nem que seja o gesto mínimo (mas muito poderoso) de tentar restituir-lhe alguma dignidade. E mais adiante, ele conclui: “Ali estava meu patrimônio: não era o dinheiro, não eram os filatérios, não era a caneca de barba, era a merda” (ROTH, 1991b, p.148).

É realmente muito, muito difícil não entender o relato como autobiográfico, quando ao fim do livro “Roth” admite que o pai “estivera aludindo a este livro que, fiel à falta de decoro de minha profissão, eu vinha escrevendo durante todo o tempo em que estivera doente e agonizante” (ROTH, 1991b, p.201). Ou seja, literatura não respeita o que normalmente as pessoas entendem que está na ordem das relações privadas e portanto é assunto de âmbito apenas familiar. Literatura expõe as vísceras das pessoas, despe-as em público para fazer os leitores entenderem o que torna um humano, humano.

O próximo livro da série autobiográfica é *Operação Shylock, uma confissão*. É um livro em que a grande confusão entre o que é factual e o que é inventado se estabelece de maneira incontornável. Logo no prefácio, assinado com as iniciais P. R., está dito: “Por motivos legais, tive de alterar vários fatos neste livro” (ROTH, 1994, p.11). Detalhes de identidade e local, diz ele, logo em seguida, questões que “[...] pouca importância têm para a história como um todo e sua verossimilhança” (ROTH, 1994, p.11).

A palavra que resolve muita coisa é exatamente a última, verossimilhança. Não se trata de ser fidedigno aos fatos, pode-se até alterá-los um pouco, mas de parecer fiel e conseguir, com isso, um efeito de verdade sobre o leitor. E o que provoca mais essa sensação do que a advertência do autor, dizendo que alguns detalhes precisaram ser modificados? É a autoconsciência que aumenta o efeito.

O leitor será levado, gentilmente, a supor que lê um relato verídico disfarçado de narrativa literária. O que havia sido anunciado em *Patrimônio*, acerca de realismo, será levado às raias quase impossíveis da veracidade. Não é raro, durante a leitura, ter a sensação de que se trata de um texto jornalístico (no sentido de verdadeiro, fidedigno tanto quanto possível aos fatos) com pinceladas de literatura, feito por um escritor excelente. Ele alega que o livro foi extraído de diários, o que aumenta a confiabilidade do que vai ser lido, e que afinal concordou em efetuar coleta de informações para o serviço secreto de Israel, o Mossad. Obviamente, a natureza e o conteúdo dessas informações serão mantidas em sigilo, pois trata-se de um serviço que afeta os destinos de uma nação.

A história gira em torno de uma viagem do escritor a Israel e do encontro com um sócia, um outro Philip Roth, que tem aparecido na televisão e concedido entrevistas aos jornais como se fosse o próprio autor. Confrontado pelo “verdadeiro” (“Philip Roth”) escritor, o falsário insiste em manter o comportamento sombrio. A decisão para que ele possa parar de agir passa pela ideia de um comprometimento do trabalho de escritor. Roth é levado a adotar uma postura contra a qual sempre se rebelou, para ter a paz de volta. Ele parece anunciar uma última revolta: “Anunciei que não escolhera ser escritor apenas para outros me dizerem o que era permissível escrever. O escritor redefinia o permissível. *Essa* era a responsabilidade. Nada precisa esconder-se na ficção. E assim por diante” (ROTH, 1994, p.336). Mas a essa altura, ele se vê obrigado a aceitar os termos do acordo que lhe é imposto pelo Mossad para se livrar do sócia. Do contrário, sofrerá a pior perda possível: a da reputação literária. Jogo bruto, *loshon hora*, explica o interlocutor:

A campanha de sussurros que ninguém pode deter, boatos que é impossível sufocar, nódoas das quais você jamais se limpará, histórias caluniosas para amesquinhar suas qualificações literárias, relatos escarninhos de seus logros comerciais e suas perversas aberrações, polêmicas indignadas denunciando suas deficiências morais, contravenções e traços de caráter negativos – sua superficialidade, vulgaridade, covardia, avareza, indecência, falsidade, traição. (ROTH, 1994, p.354).

A lista ainda prossegue por mais elementos de construção de uma possibilidade concreta de destruição de carreira, algo que serviços secretos também fazem, “Philip Roth” é claramente informado. A referência ao nome do personagem de *O mercador de Veneza*, a peça de Shakespeare, deve-se a uma maleta de dinheiro que o Mossad entrega

ao escritor pela missão que afinal cumpriu. Mas, lembre-se, é tudo ficção. E embora nada seja preciso “esconder-se na ficção”, é verdade que também ela possui segredos, não apenas os de cunho interno, mas também esses outros, impostos pela realidade.

Por fim, na sequência de livros em que elementos autobiográficos vão se acirrando paulatinamente, chega-se ao último livro da série que usa “Philip Roth” como narrador. Trata-se de *Complô contra a América* (ROTH, 2005). Alguma dúvida de que os limites tinham sido alcançados? Bem, pois aqui um novo se cria e se ultrapassa.

É como se o escritor, Philip Roth, estivesse interessado em dar uma longa lição nos leitores, levando-os passo a passo ao longo dos livros escritos por “Philip Roth” a acreditarem cada vez mais na existência de relatos em que, sim, a vida, a autobiografia, é de fato palpável, para em seguida dizer: vejam, tudo não passava de invenção, essa matéria mesma de que todas as ficções são feitas. E pensar que vocês caíram direitinho no meu truque.

Num relato tão detalhado quanto possível do passado, da infância durante a Segunda Guerra Mundial, “Philip Roth” explica em detalhes como a infância pode ser coalhada de medo, “um medo perpétuo” (ROTH, 2005, p.9). O motivo? “Me pergunto se eu não teria sido uma criança menos assustada se Lindbergh não tivesse chegado à Presidência ou se eu não fosse filho de judeus” (ROTH, 2005, p.9).

Ora, Charles Lindbergh, o aviador que cruzou sozinho o Atlântico num avião monomotor, sem escalas? Ele mesmo, que jamais se candidatou à presidência dos Estados Unidos. Em *Complô contra a América*, tendo vencido Franklin Roosevelt e com o filho sequestrado pela Alemanha nazista, Lindbergh coloca os interesses da família acima dos interesses do Estado e assina um pacto de não-agressão com Hitler, o que faz crescer o antissemitismo interno do país e inicia um processo de acuumento aos judeus norte-americanos.

Em termos técnicos, o romance é uma distopia. O que teria acontecido se Lindbergh tivesse concorrido às eleições em 1940? O que teria acontecido se tivesse ganhado? O irônico nessa história toda? O fato de o romance de Philip Roth ter ganho um prêmio da Sociedade de Historiadores Americanos, o Prêmio James Fenimore Cooper⁹.

O livro tem, ao final, um “esclarecimento ao leitor” que começa com a frase nada singela: “*Complô contra a América* é uma obra de ficção” (ROTH, 2005, p.451). Em seguida, referências de obras de história são fornecidas para os interessados.

⁹ Nem tão irônico se for considerado que o prêmio é destinado a obras de ficção que retratem eventos históricos.

Conclusão

Qual seria o critério para separar as obras de Philip Roth em categorias diferentes? Se *The Facts* pode ser considerado não-ficção, o que faz uma carta de “Roth” para Zuckerman e outra do alter ego endereçada a “Roth”, ao final do livro? Isso não estaria exatamente em desacordo com o que se entende como não-ficção? A resposta simples seria dizer que tudo o que sai da boca (ou da pena, modernizada no conjunto computador e impressora) de um escritor deve ser tratado como ficção. Mas é mais complicado do que isso, um pouco mais.

É verdade que muitos dos fatos relacionados em *The Facts* são verídicos, aconteceram realmente na vida de Roth. É verdade que, ao narrá-los, ele os seleciona, avalia, reinterpreta, mas ainda assim *são fatos*. O que dizer do modo como o escritor é ao mesmo tempo extremamente profundo e sensível ao representar os pais e o irmão nos livros? A relação dos irmãos em *A pastoral americana* (ROTH, 1998) ou em *O teatro de Sabbath* (ROTH, 1997) (que não é de um narrador alter ego) em muito relembra o grau de confiança que Roth parece ter com o irmão e que é vasculhado em minúcias em tantos livros da série autobiográfica.

A reconstrução de dados, no entanto, serve como base para que Roth não apenas transpareça afetos familiares, mas para que demonstre para seus milhares de leitores o que existe de profundamente humano – para o bem e para o mal – nas relações entre as pessoas. Em *Minha vida de homem*, em que a esposa da vida real se transforma em personagem, é relatada uma discussão acerba que termina em agressão física e deixa o leitor a pensar o quanto daquelas minúcias tão duras de fato aconteceram.

É sempre o limite entre ficção e realidade que todos os escritores parecem tão interessados em confundir ou separar, mas sempre deixando claro que estão fazendo uma coisa ou outra, que Roth parece disposto a colocar em xeque. Como se pretendesse dizer, não quero simplesmente *confundir* realidade e ficção ou *separar* realidade e ficção, quero que vocês leitores repensem isso e, no processo, descubram quão mais complexa pode ser a vida, principalmente quando digo que sou “tão realista” quanto meu pai foi, ou quando coloco na boca de Zuckerman a acusação de que a autobiografia é a forma mais manipulativa que existe.

Interessante a opção de colocar um diálogo com Nathan Zuckerman para abrir e encerrar *The Facts*, depois de ter escrito cinco livros em sequência tendo Zuckerman como narrador ou protagonista. Era como se estivesse ameaçando encerrar o ciclo Zuckerman. Mas não, o alter ego ainda voltaria outras vezes em romances posteriores.

Em *Mentiras*, Zuckerman é evocado novamente. O tempo todo, a questão gira em torno de qual a voz que enuncia isso, onde fica a autoria? Quando se pensa que *Fantasma sai de cena*, o último livro a ter Zuckerman como protagonista, tem um título que é uma marcação teatral, novamente a noção de autoria está sendo

colocada em discussão. Há um limite, parece dizer Roth, no uso de um alter ego e há um momento em que o que ele (o outro) tem a dizer se esgota. Mas isso é sintoma de que também o escritor, como autor, tem um limite humano do que pode dizer. Embora Roth continue, com regularidade e eficiência impressionantes, a publicar novos romances.

Quando se chega ao terceiro livro da série, *Patrimônio*, Zuckerman desapareceu. Mas todo o tema de relações afetivas e conflitivas que se estabelecem entre pais e filhos não o evoca, ainda que de forma elíptica?

Operação Shylock, com o nome teatral, insiste nesse caminho, embora Zuckerman também aí não esteja invocado senão de maneira distante.

Em *Complô contra a América*, a infância entre inventada e real confunde tudo. É tão realista na descrição das ruas, na percepção das pessoas em volta. No entanto, nada aconteceu como vai narrado: Lindbergh não foi presidente, não houve pacto de não-agressão com a Alemanha, os judeus não se sentiram acudados dentro dos Estados Unidos da forma como o romance mostra. A vida é inventada para virar biografia.

No conjunto dos cinco livros, “Roth” parte de uma conversa conflituosa consigo mesmo (na alteridade forjada na figura de Nathan Zuckerman, em *The Facts*) para uma conversa conflituosa com o outro – a amante de *Mentiras*, o pai de *Patrimônio*, o sócia de *Operação Shylock* – e chega a esse estágio em que o plano do indivíduo – a história da família Roth no período da infância do escritor, em *Complô contra a América* – entra em conflito com as forças dos movimentos históricos que se sobrepõem ao plano individual: no caso, a situação de uma família de judeus que vive sob o clima de antissemitismo desencadeado pela Segunda Guerra Mundial. Sem nunca perder a perspectiva que caracteriza o romance, ou seja, de que se trata de mergulho na aventura do indivíduo – seja em conflito interno, com o outro, com o mundo.

O trabalho do escritor realista é inventar a realidade e quanto mais qualificado ele for para ser fidedigno, não apenas à realidade, mas sobretudo ao que consegue inventar, mais veraz será para o leitor. É isso o que ele deseja, esse contrato de confiabilidade na economia que o texto faz do que é o real. Roth ficcionaliza a autobiografia para apresentá-la ao leitor de forma a deixá-lo ainda mais confuso quanto a melhor forma de separar ou confundir realidade e ficção.

Se a Philip Roth for feita mais uma vez a pergunta que a Jonathan Franzen incomoda tanto responder, ou seja, “sua ficção é autobiográfica?”, é de se supor que uma resposta honesta poderia ser, “e há outra forma que não essa?”. O que ficaria bem, uma vez que transpareceria a ironia do escritor com o lugar-comum de que os judeus têm por hábito sempre responderem a uma pergunta com outra.

PANIAGO, P. Biographic self-fiction in Philip Roth. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.85-99, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *Analysis of part of Philip Roth's work, in which he temporarily abandons the use of alter egos in order to use personal history in a series of autobiographical novels.*
- **KEYWORDS:** *American literature. Autobiography. Fiction.*

Referências

FRANZEN, J. Sobre ficção autobiográfica. In: _____. **Como ficar sozinho:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.270-90.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROTH, P. **O seio.** Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. **Minha vida de homem.** Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. **O professor de desejo.** São Paulo: Círculo do livro, 1977a.

_____. **Reading Myself and others.** New York, Bantam Books, 1977b.

_____. **The facts:** a novelist's autobiography. New York: Vintage International, 1988.

_____. **Mentiras.** São Paulo: Siciliano, 1991a.

_____. **Patrimônio:** uma história real. São Paulo: Siciliano, 1991b.

_____. **Operação Shylock:** uma confissão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O teatro de Sabbath.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **A pastoral americana.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A marca humana.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O complexo de Portnoy.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Complô contra a América.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- _____. **Adeus, Columbus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.
- _____. **O animal agonizante.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.
- _____. **When she was good.** New York: Vintage Books, 2007.
- _____. **O avesso da vida.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- _____. **Entre nós.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- _____. **Fantasma sai de cena.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.
- _____. Entrevista. Entrevistadora: Marília Martins. **O Globo**, Rio de Janeiro, p.1-2, 19 jun. 2008d.
- _____. O escritor fantasma. In: _____. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p.7-129.
- _____. Lição de anatomia. In: _____. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p.287-490.
- _____. A orgia de Praga. In: _____. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011c. p.491-548.
- _____. Zuckerman libertado. In: _____. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011d. p.131-286.

THE INVISIBLE BLACKNESS OF HARRYETTE MULLEN'S POETRY: WRITING, MISCEGENATION, AND WHAT REMAINS TO BE SEEN

Lauro Maia AMORIM*

- **ABSTRACT:** This essay addresses the poetics of Harryette Mullen, an awarded African-American female poet whose work questions the boundaries that shape the expectations for accessible intelligibility in African-American literature. Mullen's poems skirt the edges of intelligibility by going beyond the expectations for a visible/intelligible form of language that would embrace the experience of blackness. I argue that writing in Mullen's poetry works as process of miscegenation by playing on the illegibility of blackness, beyond a visible line of distinction between what is or should be considered part of blackness itself, which engages new forms of reflection on poetry as a politically meaningful tool for rethinking the role of the black (female) poet within the black diaspora.
- **KEYWORDS:** Harryette Mullen. Poetry. Writing. Miscegenation. (In)visibility.

Of Dictionaries and Grammar: Blackness as an Entry

Sleeping with the Dictionary

I beg to dicker with my silver-tongued companion, whose lips are ready to read my shining gloss. A versatile partner, conversant and well-versed in the verbal art, the dictionary is not averse to the solitary habits of the curiously wide-awake reader. In the dark night's insomnia, the book is a stimulating sedative, awakening my tired imagination to the hypnagogic trance of language. Retiring to the canopy of the bedroom, turning on the bedside light, taking the big dictionary to bed, clutching the unabridged bulk, heavy with the weight of all the meanings between these covers, smoothing the thin sheets, thick with accented syllables – all are exercises in the conscious regimen of dreamers, who toss words on their tongues while turning illuminated pages. To go through all

* Unesp – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. São José do Rio Preto, São Paulo – Brasil. 14054-000 – lauromar@ibilce.unesp.br

Artigo recebido em 15/07/12 e aprovado em 31/10/12

these motions and procedures, groping in the dark of an alluring word, is the poet's nocturnal mission. Aroused by myriad possibilities, we try out the most perverse positions in the practice of our nightly act, the penetration of the denotative body of the work. Any exit from the logic of language might be an entry in a symptomatic dictionary. The alphabetical order of this amble block of knowledge might render a dense a lexicon of lucid hallucinations. Beside the bed, a pad lies open to record the meandering of migratory words. In the rapid eye movement of the poet's night vision, this dictum can be decoded, like the secret acrostic of a lover's name. (MULLEN, 2002a, p.67).

It is a truism that dictionaries are fundamental resources for anyone interested in looking up the meanings and spellings of words. What might not be that obvious, though, is that meaning is not simply explained with, but is itself a "composite" of, other words. These words, in turn, refer to different words, whose connections with the "memories" of still more words are endlessly linked. These links are firmly underscored by the authoritative role that is socially ascribed to dictionaries. Every entry in a dictionary is a confirmation of the past, tradition and heritage: even the most updated dictionary, with newly-coined words, inherits linguistic and historical conditions that enable its definitions to be "read," understood and, possibly, questioned or changed in posterior editions.

Dictionaries are generally expected to *catch up with* the changes of a particular language and society. However, they have to do so without losing sight of their authoritative condition in the ongoing production of heritage itself: in the midst of constant social and technical changes, dictionaries construct cultural representations necessarily framed in an inherited grammar that articulates not only the language in which they are written, but its values, discourses and historicity as well. Dictionaries can provide us with the pleasant sense of revamping our own daily, washed-out vocabularies with new possibilities for expression, but only within constraints that make (the feeling of) newness possible. If it is true that a dictionary brings forth "myriad possibilities" of creation and liberation in the most intimate relationship that a poet may develop with it, it is no less true that this relationship entails some form of penetration and entanglement, if not imprisonment.

The poem "Sleeping with the Dictionary," by Harryette Mullen (2002a, p.67), says "[...] aroused by myriad possibilities, we try out the most perverse positions in the practice of our nightly act, the penetration of the denotative body of the work". We could ask ourselves: Who penetrates whom? Does the dictionary penetrate the poet, or vice-versa? Or else, do they penetrate each other in the "denotative body of the work"? The body of the work is the very outcome of the most intimate relationship between the inherited knowns and unknowns of the dictionary and the poet's (unconscious) desire. When sleeping with the *dictionary*, the poet is himself/

herself penetrated by heritage as much as he/she penetrates the body of inherited meanings, values and definitions. The poet, a translator par excellence, translates herself in the body of her work. Her own body is translated by the heritage of this overwhelmingly virtual, if not spectral, paperless, past and present dictionary conceived across her work. How can we define or translate the body of the poet? Is the poet's body instrumental in translating the body of her work? In what ways are both of her "bodies" mutually translated in the ongoing movement of subjugation, surrender, appropriation and resistance within the realm of heritage?

Harryette Mullen's "Sleeping with the Dictionary" is both the title of her book and a poem within the book. She is an African-American female. Which entry would be more appropriate to translate her work or the woman herself: "African-American poetry," "American poetry" or "innovative poet from [a] minority background" (a title that has already been conferred upon her)? What are the boundaries of the blackness that both the female poet and her work share?

The relationships between heritage/tradition, entries, dictionaries, bodies, and works constitute the intricacies that shape the ongoing translation of identity. She is a black female poet, and her poetry draws on how the subjectivities of black women have been constructed in the US, particularly by the media and by popular imagination. Of what entries is "her" dictionary allowed to be composed? As a poet, she might be read as an intimate – but also public – dictionary, including countless, ever-increasing entries, from among which her poem would be one of many. At the same time, her own poetry might be a dictionary in which she herself, as a poet, is an entry. But who or what actually maintains control of the *passage* between these two bodies: from one body to the other, from the poet to the work, and the other way around?

The boundaries of blackness may be conflictingly shared by both the poet and her work. We have to consider the ways in which the boundaries between blackness and its otherness are negotiated when identifying what the poet's work is expected to display; it may unexpectedly showcase its otherness to be as much from *within* as from without. In what ways do the relationships between heritage/tradition, entries, dictionaries, bodies and works constitute the intricacies that shape the ongoing translation of identity? One possible way of addressing these issues would be to begin with an entry itself: "blackness," as it is presented in the *Handbook of African-American Literature*, edited by Hazel Ervin (2004):

blackness – The state, quality, or condition of possessing those physical and cultural aspects associated with people who have been identified and self-identified as black; also the degree to which one is identified or self-identified as having the physical and cultural particulars. In the United States, notions about physical blackness have been influenced by the concept of hypodescent or "the one-drop rule," which asserts that one drop of black blood makes one

racially black. As a result of hypodescent, those who are identified and who self-identify as black, range from Europeans – having skin complexions, eye colors, hair textures, and bone structures typically associated with Europeans – to sub-Saharan Africans – to skin, eye, hair and skeletal features that exist between these two extremes. Equally challenging to define are those cultural particulars that also attempt to define blackness, and in the realm of philosophy, the markers of blackness represent African cultural vestiges present in the black diaspora – what Toni Morrison calls “Africanisms” – that deviate from Western cultural norms and that may include but are not limited to the following: a predilection for orality and the rhythm and music of speech even in writing; an emphasis on a collective identity, on the importance of community over the individual; a seamless fusion of the rational and the irrational, of the natural and the prenatal, and prevailing view of development not as linear but as **circular** and **cylical**. (ERVIN, 2004, p.37, author’s emphasis).

According to Ervin (2004), the “markers of blackness,” as “vestiges of [the] black diaspora,” are deviations from “Western Cultural Norms.” Although deviation is a form of difference in relation to a particular norm or standard, it does not necessarily represent a dichotomy, in which opposite poles remain seemingly irreconcilable. Deviations in relation to particular norms do not necessarily exclude commonalities between what is said to be diverting and what it is deemed to have been diverted from. From a biological standpoint, miscegenation, in principle, has the power to blur the limit between what is seen to be either exclusively black or exclusively white. One of the black cultural particulars that, according to Ervin (2004, p.37), is considered to deviate from “Western Cultural Norms,” is “the predilection for orality, the rhythm and music of speech even in writing”. The representation of Black English Vernacular (BEV) in literary writing is generally acknowledged as an important defining feature of African-American literature, both as a mode of representation inherited from the oral tradition of slave narratives and a form of depicting the daily lives of African-Americans. However, orality and BEV and even other features listed under the entry “blackness,” do not seem to suffice in defining or identifying a particular text as representative of black or African-American literature, let alone in defining “blackness” itself.

A work of fiction or a poem composed of African-American motifs – including the representation of characters overridden by the plight of slavery or discrimination, who speak BEV – may not be considered a truly African-American work of fiction or poetry if the author is not identified or self-identified as a black or African-American writer. It goes without saying that such an author may not phenotypically appear to be black, and might even “pass for” white – but her willingness to be recognized as an African-American is that which would place her work in the category of black fiction or poetry. It is a matter of consciousness, of decision-making by the author herself in

her effort to be *visibly* accepted as such. What can be said about an individual who is both identified and self-identified as an African-American writer/poet but whose mode of writing and style goes beyond or borrows from outside the defining limits of what is expected from an African-American literary work? In other words, what actually grants a literary work access into the rubric of black or African-American literature? What should prevail in the process of identification beyond the assertive act itself? The (body of the) author or the (body of the) work? If both are equally important, what remains complicated is the fact that the *body of writing* itself should be recognized, within the heritage, as conferring visible traits of belonging, but it also causes the proliferation of connections beyond the expected tradition.

Identities of blackness cannot exist prior to a “translation”; they come to be conceived only within a certain defining translation carried out by individuals and institutions, including publishing houses. The poet or writer translates blackness by producing it and making it different in every act of the translation/description/discussion/performance. If it seems more appropriate to say that there is no single black identity, but rather, black identities, then the “translator” (the reader, the writer, the poet, the critic, and the translator himself) must cope with the multiplicity, if not hybridity, that is already in translation within the proliferation of blackness across the diaspora. Does a black poem have to include any markers that point to the racial or ethnic connections between its text, its author and its tradition in order to be recognized as such? If the poem does not include such conventional signs, is it less “black” than it would be if the author in question were an African-American poet? And how should we begin to define the poet?

Harryette Mullen is an African-American female poet and scholar, born in Florence, Alabama, but raised in Fort Worth, Texas. She is currently a Professor of American and African-American Literature at the University of California, Los Angeles. Her emergence as a poet takes place in the early 80’s, with the publication of her first book of poetry, entitled *Tree Tall Woman* (Energy Earth Press, MULLEN, 1981). She would only publish her next book of poetry ten years later, with *Trimblings* (1991, republished in *Recyclopedia*, MULLEN, 2006), followed by *S*PeRM**K*T* (1992, republished in *Recyclopedia*, MULLEN, 2006), *Muse & Drudge* (1995, republished in *Recyclopedia*, MULLEN, 2006), *Blues Baby, Early Poems* (Bucknell University Press, MULLEN, 2002b), and *Sleeping with the Dictionary* (University of California Press, MULLEN, 2002a). The latter was nominated for a National Book Award, a National Book Critics Circle Award, and the *Los Angeles Times* Book Prize. She has received a Gertrude Stein Award for innovative poetry, among other awards. In October 2007, Harryette Mullen, along with Chimamanda Ngozi Adichie, Ernest Hardy and Alberto Ríos, received the 2007 PEN/Beyond Margins Award. On the PEN website it is claimed that “the works of this year’s recipients span an impressive

range, touching upon themes of deconstruction, regeneration, and the recycling of narratives and cultural detritus to create artwork of exceptional power and beauty” (PEN Beyond Margins Award, 2011). According to Elizabeth Frost (2000, p.397),

Crossing the lines between often isolated aesthetic camps, Harryette Mullen has pioneered her own form of bluesy, disjunctive lyric poetry, combining a concern for the political issues raised by identity politics with a poststructuralist emphasis on language. Mullen challenges prevailing assumptions about the canons of contemporary poetry, seeking in particular to draw attention to the neglected traditions of African-American experimentalism from which her writing emerges. Influences on her work range widely, from Gertrude Stein to the Black Arts Movement, from Sappho to Bessie Smith, from Language poetry to rap. Mullen’s allusive, playful texts have gained increasing attention in recent years, perhaps for the very reason that they are often hard to categorize. In her singular approach to poetics, Mullen raises important questions about tradition, innovation, and cultural identity.

In her interview with Cynthia Hogue, Harryette Mullen is inquired about her perspective regarding her first collection of poems, *Tree Tall Woman* (MULLEN, 1981). It is revealing to read her considerations on her earlier views about being part of a black culture and the issues surrounding the representation of orality and Black English Vernacular (BEV) in African-American literature. What is at stake in the interview, though, are the very complexities regarding the general representation of blackness in literature. At the time she wrote *Tree Tall Woman*, Mullen claims that she “was definitely influenced by the Black Arts Movement, [by] the idea that there was a black culture and that you could write from the position of being within a black culture” (HOGUE, 1999). She also emphasizes that “part of what people were doing with the Black Arts Movement was, in a sense, to construct a positive image of black culture, because blackness had signified negation, lack, deprivation, absence of culture. So people took all of the things that had been pejorative and stigmatized, and made them very positive” (HOGUE, 1999). On the other hand, in Mullen’s opinion, “[since] the project [of Black Arts Movement] had created a space for me to write [...] I didn’t have to carry out that project because it had already been done; I didn’t have to say ‘I’m black and black is beautiful.’ Actually, by the time I was writing, that was getting a little repetitive and almost boring” (HOGUE, 1999).

It is clear that Mullen was inevitably writing from a particular tradition that had been inaugurated in the 60’s and the 70’s, but she somehow feels now uncomfortable about the way so-called standard English, as opposed to BEV, has ultimately come to be identified with “white language”. Writing poetry in standard English would mean an approximation with what, in principle, is supposedly universal, not demarcated by the voices that have shaped the margins of English through the experience of

excluded, marginalized blacks and other minorities in the US. In that context, the “universality” of standard English has come to be read as an expression of whiteness or white language. Mullen does not deny the historicity and social values ascribed to BEV, or the significance of its traditional depiction in African American literature. What Mullen might be trying to say, however, is not only that standard English is not “white,” but rather, that the (linguistic) experiences of blackness in literature should not be restricted to BEV. In *Tree Tall Woman*, considered to be one of the least experimental, more traditional works by Mullen, the poet raises questions not only about the representation of blackness, but also about the conditions in which the absence of particular assertions in a poem conventionally associated with blackness should not necessarily preclude the poem itself from being engaged both with blackness and its beyond. In a text entitled “What is African about African American poetry?”, Mullen (1999, p.7) warns that

In our anxiety to embody or represent authentic black identity, we may impoverish our cultural heritage and simplify the complexity of our historical experience. As poets and as people of African descent, we are in danger of only performing blackness, rather than exploring the infinite permutations of our lived experience and creative imaginations as black people.

Mullen’s questioning of the search for an “authentic black identity” has somehow brought out puzzling, if not interesting forms of identification of her own poetry, when it comes to different perceptions of the discursive positions from which she writes and speaks. In “Poetry and Identity,” Harryette Mullen says:

Because my first book (*Tree Tall Woman*) allowed me to be placed rather neatly within the category of “representative blackness” (as well in the categories of “feminist” and “regional” poet), whereas my second and third books (*Trimnings* and *S*PeRM**K*T*) are more frequently described as “formally innovative” poetry rather than as “black poetry,” I have had sometimes the unsettling experience of seeing my work divided into distinct taxonomies. Because I no longer write poems like the ones in *Tree Tall Woman*, some readers perhaps perceived my world as “less black.” [...] Poet and critic Rachel Blau DuPlessis generously includes me in her essay on contemporary women’s poetry in the recent *Oxford Companion to Women’s Writing in the US*. A peculiar effect of the daunting constraints and demands of the encyclopedic essay, perhaps, is that I am not grouped with black women poets (of whom only Ntozake Shange is singled out as an exemplar of “experimental” writing). Instead, I am placed in a subcategory of formally innovative poets who are also women of color. Or rather (because “women of color” seems to occupy a separate category apart from innovative or experimental poets), I become an example of “innovative women poets of minority background,” along

with Mei-mei Berssenbrugge and Myung Mi Kim, as well as Erica Hunt (in fact, at different times I have read on the same program with the latter two). (MULLEN, 2002c, p.28-29).

Mullen's poetry has shown that the limits and the configurations of blackness are much more complex than they are generally expected to be. The boundaries of blackness in African-American literature are produced and displaced in view of ongoing issues regarding the formation of canon and audience, as well as the historical conflicts between what is conventionally called mainstream (white?) "American poetry," "African American or black poetry" and "avant-garde poetry," as it is aptly discussed by the poet and critic Evie Shockley (2005) in her article "All the Above: Multiple Choice and African American Poetry," from the anthology *Rainbow Darkness: an Anthology of African-American Poetry*, edited by Keith Tuma. The general assumption, according to Shockley (2005), is that black poetry, whether or not directly committed to black identity politics, is not allowed to be experimental or "avant-garde", and any possible experimental relationship with language and "form" is generally supposed to be deprived of racial, social and/or political concerns. Contemporary African-American poets, including Mullen, who have defied conventions, stereotypes and expectations from within and outside of African-American literary discourse, have posed questions regarding the network that produces identity, as well as the expectations that it be "visibly" translated and asserted in accordance with demands made by readers, publishers, scholars, poets, and writers alike.

In the above-mentioned anthology, in which Harryette Mullen also contributes her poems, Evie Shockley claims that

...

[This anthology] attests to the fact that there is now (again? more than ever?) a critical mass of African American poets who refuse to recognize a poetic form or experimental approach as "white," if "white" means "off-limits to black poets" – regardless of whether the prohibition is motivated by white racism or black-self defense. *These poets insist on their right to take up specifically racial subjects or themes that have no direct relation to race, to include or not include easily identifiable "blackness" in their poems, as they see fit.* (SHOCKLEY, 2005, p.8-9, my emphasis).

It is particularly interesting how Shockley rightly defends African-American poets who may or may not wish to directly express a relationship with issues of race or an "easily identifiable 'blackness'" in their poems. Precisely because there is a literary, cultural African-American tradition backing up such possibility, Shockley

(2005) argues that African-American poets feel free to engage in more experimental aesthetic approaches. If, on the one hand, the “dictionary” of African-American literary and cultural tradition is constitutive in allowing (supposedly) open-ended, permutable ways of producing meanings and identities, on the other, it also limits the liberating thrust or drive implicated in the search for other ways of performing/translating (one’s) black identity. The institutionalized support provided by the “dictionary,” a depository of tradition – constructed by on-going historical struggles, by the readership, the academic and publishing industries, by the inclusions and exclusions produced through readings from within and outside of African-American communities – seems to integrate, in part, the same discursive space that provides room for “liberation” and “experimentation”.

The fact that Harryette Mullen is classified among “innovative women poets of minority background,” in *The Oxford Companion to Women’s Writing in the US* (DAVIDSON et al., 1995), rather than as a “black female poet,” shows that choosing what is more appropriate to describe the relationship between her African-American heritage, her ethnicity, and the way her texts have been read, classified and “translated” is no easy task. Mullen’s engagement with more experimental poetic forms, including the deliberate construction of an allusive, but also elusive kind of language poetry, is itself a questioning of cultural identity: why not re-think blackness as an already playful, connective, but also as an allusive form of relations with tradition and innovation that reconstructs/stretches its own limits? Yet, this question can only be raised now, in many ways, because the Black Arts Movement (but also the Harlem Renaissance in the 1920s) had to come up with that which, nowadays, would be probably considered a search for a “black essence,” expected to fight the exclusion of blacks, both aesthetically and socially, from the American arena.

Her poetry books, *Trimmings*, *S*PeRM**K*T*, *Muse & Drudge* and *Sleeping with the Dictionary* (MULLEN, 2006, 2002a) are possible long-awaited answers to this type of lingering question. These works draw on issues of cultural identity formation, including blackness, gender, black body commodification, private and public spaces. However, over time, Harryette Mullen has realized that issues of readership have become crucial to understanding the ways in which her own work has been perceived in relation to both “blackness” and “innovation.” In a 1997 interview with Farah Griffin et al., Harryette Mullen states that

One reason I wrote *Muse & Drudge* [1995] is because having written *Tree Tall Woman* [1981], when I went around reading from that book there were a lot of black people in my audience. There would be white people and brown people and maybe other people of color as well. Suddenly, when I went around to do readings of *Trimmings* [1991] and *S*PeRM**K*T* [1992], I would be the one black person in the room, reading my poetry. I mean I’d find myself in a

room that typically had no other people of color in it – which, you know, I could do, and ... it was interesting. But that's not necessarily what I wanted, and I thought, "How am I going to get all these folks to sit down together in the same room?" *Muse & Drudge* was my first attempt to create that audience. I wanted the different audiences for my various works to come together. I was very happy to see those people who were interested in the formal innovation that I ... that emerged when I was writing *Trimmings* and *S*PeRM**K*T*, partly because I was responding, in those books, to the work of Gertrude Stein, while dealing with my own concerns around race, gender, and culture. [...] And then I thought, okay, well, I'm going to need to do something to integrate this audience, because I felt uncomfortable to be the only black person in the room reading my work to this audience. I mean, it was something that I could do up to a certain point with pure gratitude that an audience existed for my new work. I felt, "Well, this is interesting. This tells me something about the way that I'm writing now," although I didn't think I was any less black in those two books or any more black in *Tree Tall Woman*. But I think that the way that these things get defined in the public domain is that, yeah, people saw *S*PeRM**K*T* as being not a black book but an innovative book. And this idea that you can be black or innovative, you know, is what I was really trying to struggle against. And *Muse & Drudge* was my attempt to show that I can do both at the same time (GRIFFIN et al., 1997, ellipses in original).

As expected, she does not think that *Tree Tall Woman* was necessarily "any more black" than the other two books, although she recognizes its affiliation with what is today considered to be a more "conservative" approach to blackness, represented by the Black Arts Movement. If during the Black Arts Movement, many African-American poets felt pushed towards a necessarily well-defined, clear-cut conception of blackness expressed in poetry with a straightforward, political language, in contrast, Harryette Mullen, especially from the 1990s onward, has "defined" blackness in her work, not in regard to any essentialist identity condition, but rather, in relation to what blackness has historically become, that is to say, tradition or heritage is not only implied in the process, but it is transformed by what can be referred to as the process of *becoming*.

Of Spirit Writing: Playing on the Illegibility of Blackness

Harryette Mullen could be said to engage in what is perceived to be a discourse on blackness, inherited from the "dictionary" represented by tradition (with its "naturalized sense of African American literary identity"), but she also engages in a playful, if not disturbing destabilization of the black subject. She emphasizes hybridity and non-purity as already playing a constitutive role in American culture. Identity

is an outcome of an on-going process involving decision-making, heritage, power differentials, and also exchange, “borrowings.”

If dictionaries are primarily made to be accessible, in *Sleeping with the Dictionary* Mullen (2002a) invites us to think about dictionaries as being more than simply an offering of “accessibility” – as a metaphor, they are brought to bear on how subjectivity and identity are formed/forged out of the cross-roads of public and private spaces of language, in which “what I think I am,” “what I am perceived to be,” and “what I am allowed or not to become” are socially constructed in conflicting manners. If we are defined by dictionaries, framed by an all-encompassing, structuring grammar, might there be a space we struggle to fill with our significant (alternative) stories and vocabularies. If the dictionary, structured in a grammar, is a way in which identity can be formed, we could perhaps “pronounce,” rewrite or introduce a word by displacing the symbolic, but no less realistic realm it occupies.

It might be fruitful though to rethink “grammar” beyond the expected *visibility* of its constraints and gaps that are passively “waiting” to be fulfilled by acceptable newness and foreseeable forms of resistance. If being beyond the constraints of a grammar is an impossible condition, it would be interesting to envision writing itself as an alternative mode of grammar that surpasses the classical opposition between the so-called living speech and the *techné* represented by writing in its traditionally conceived role of a faulty, material representation of speech. Mullen (2000) warns in her essay “African Signs and Spirit Writing” on the perils of excluding a history of writing within African-American heritage itself. By questioning issues of “authenticity” or “authentic blackness” as they relate to the often-expected orality in African-American arts – in detriment to forms of experimental writing (which could possibly be seen as a fake white artistry) – Mullen’s poetry has somehow underscored the *syncretic*, diasporic phenomenon of black, hybrid writing that includes, for example, the historical *Spirit Writing* or visionary arts practiced by former, *illiterate* slaves and free blacks throughout the history of African-American folk tradition. Harryette Mullen demonstrates the ways in which *Spirit Writing* or *Visionary Writing* was already at play in the construction of African-American oral traditions, as well as in the process of acquisition of literacy itself among slaves and free born blacks.

This form of writing anticipates the very experimental, disjunctive condition of Mullen’s complex poetical arrangements. Mullen’s critical praise of miscegenation in the US has an intimate relationship with her own disjunctive mode of writing, in which punning and allusion represent, among other things, the conflicts of the *in-betweenness* that bears upon miscegenation and blackness.

Mullen’s essay “African Signs and Spirit Writing” is an attempt to explore the connections between these two traditions that, according to the author, are more contextually drawn upon within visual arts and art history. Mullen’s central question in regard to Spirit Writing is the following:

How has the Western view of writing as a rational technology historically been received and transformed by African-Americans whose primary means of cultural transmission have been oral and visual rather than written, and for whom graphic systems have been associated not with instrumental human communication, but with techniques of spiritual power and spirit possession? In other words: How, historically, have African-Americans' attitude towards literacy as well as their own efforts to acquire, use, and interiorize the technologies of literacy been shaped by what art historian Robert Farris Thompson calls "the flash of the spirit of a certain people armed with improvisatory drive and brilliance"? (MULLEN, 2000, p.624-625).

Mullen points out that the printed text, in African-American folk culture, may have provided ritual protection, and writing may have been used to enclose and confine evil presences, as in the spirit-script of visionary artist J. B. Murray. Mullen claims that

[...] if such spirit-script looks like illiterate scribbling or a handwriting exercise, Murray's non-communicative spirit writing or 'textual glossolalia' is, according to Thompson, an African-American manifestation of surviving elements of Kongo prophetic practices: unique illegible scripts are produced in a trance-like state, functioning as a form of graphic representation of spirit possession, or the "visual equivalent to speaking in tongues." (MULLEN, 2000, p.625).

Mullen raises another fundamental question in that regard. "Writing in tongues" could have been a condition to comprehensibility and legibility; literacy might have been acquired through the cryptographic uniqueness of such script:

In order to construct a cultural and material history of African America's embrace and transmutation of writing technologies, one might ask how writing and text functioned in a folk milieu that valued a script for its cryptographic incomprehensibility and uniqueness, rather than its legibility or reproducibility. How was the uniformity of print received by a folk culture in which perfect symmetry and straight, unbroken lines were avoided, and aesthetic preference for irregularity and variation that folklorist Gladys-Marie Fry attributes to the "folk belief of plantation slaves that evil spirits follow straight lines" (67)? (MULLEN, 2000, p.625).

I am particularly interested in the "cryptographic incomprehensibility" of Spirit Writing that might somehow echo African diasporic forms of oral expression, "[...] from the field holler of the slave and blues wail to the gospel hum, from the bebopping scat of the jazz singer to the nonsense riffs erupting in the performance of the rap, dub, or reggae artist" (MULLEN, 2000, p.625). It is as if the voice

could be “unshackled” from meaningful words or from the pragmatic function of language. In that sense, Mullen argues that the written text, as spirit-script, was similarly “[...] unshackled from any phonetic representation of human speech or graphic representation of language” (MULLEN, 2000, p.625).

I would like to suggest that such “cryptographic incomprehensibility,” although connected with purposeful religious practices, including that of spirit possession or speaking in tongues, is in line with the very experimental, open-ended connections with which Mullen’s poetry is capable of engaging. Mullen’s poetry is a form of “writing in tongues,” even though English is still primarily the operative language of these connections. Her poetry is a synthetic assembling of allusions and punning that may sound nonsensical, despite being historically and socially grounded; as such, it may turn out to be quite meaningful or meaningless for some readers. Said condition partially explains what remains to be understood without any actual, definitive appropriation on behalf of the reader. Allusions are generally expected to be grasped between the lines, yet there is an incalculable manifestation of the unexpected readings or interpretations altering the outcome of punning and allusions in unexpected ways. While the search for intelligibility is certainly an important characteristic in the process of reading or understanding a poem, there is also a “cryptographic” condition that translates poetry into what might not be explainable or calculable, even though, paradoxically, explanations can always be provided (either by the author herself or her readers).

The fact that not everyone will read Mullen’s allusion or punning in the same way as she does is what turns the understanding of her poetry into an experience that goes beyond intelligibility itself, as the opacity of written marks constructs the experience of dealing with potentially invisible connections between words and phrases. Mullen’s experience with blackness in poetry is a play on expectations as much as on frustrations. The syncretic possibility of Spirit Writing is a combination of reading between the lines and a reading “despite the lines”: it is the experience of illiteracy in spite of the reader’s literacy.

More than simply making her poetry less accessible than expected, Mullen’s experience with such cryptographic reading/writing is an alternative way of bringing social and racial matters to light, but, more importantly, it is also a challenging questioning into the expected visibility with which readers might hope to find the very essence of blackness. Her playfulness with identity formation and miscegenation through punning, allusions and fragmentation sheds light on the fragmentary, diasporic condition upon which blackness is constructed. None of her poems is presented as a truthful, authentic version of blackness – even though they are constructed through memories and images that demand from readers interpretations of what blackness is expected to be, but vis-a-vis the “unexpected kinship” to which said blackness necessarily refers.

Mullen's poetry is constructed on fragmented narratives and displaced subjectivities, in which one stanza or line might be only partially related to another within a single four-quatrain poem. This could be exemplified in "O rosy so drowsy in," from *Muse & Drudge*:

O rosy so drowsy in
my flower bed your pink
pajamas ziz-zag into
fluent dreams of living ink

carve out your niche
reconfigure the hybrid
back in the kitchen
live alone, buy bread

your backbone slip
sliding silk hiped
to the discography
of archival sarcophagi

pregnant pause conceived
by doorknob insinuation
and onset animal

laminates no DNA (MULLEN, 1995, p.60).

The first stanza focuses on the sensuality of the awakening of a feminine body ("rosy") in "fluent dreams of living ink." The second stanza brings out a voice demanding a political repositioning ("carve out your niche") of hybrid conditions back into the traditional backstage of blackness ("back in the kitchen") and calls for isolation and simplicity ("live alone, buy bread"). The third stanza brings our attention to a disco setting where someone "slides silk hiped" to the archives of a discography now possibly "dead" or out-of-date ("of archival sarcophagi"). But it is the promise of life and meaning ("pregnant pause conceived") that is introduced to us in the third stanza. Interestingly, it is the "pause" that is pregnant and conceived by "doorknob insinuation." The pause is pregnant because it is filled with meaning that has not been expressed. And who is about to open the door? Doorknob, as a slang term, represents a person "who is sexually promiscuous and indiscriminate about whom they engage in sexual relations with" (Urban Dictionary.com). The last two lines represent a palindrome: "and onset animal" can be read backwards as

“laminates no DNA.” Life and diversity are brought to the fore as DNA represents their presence through inheritance. This passage reminds us that the diversity of blackness also begins with DNA. The poem says “and onset animal,” that is, the very first animal “laminates no DNA.” There is no given, prominent origin in the process of the DNA “script.” There is no onset animal, no “Adam” whose biological script could authoritatively laminate the first, pure DNA without some previous miscegenation. Ultimately the opposition between black and white, based on the supposed purity of whiteness, is put into question. The four stanzas communicate possibilities of understanding the opacity of words and connections used to express blackness as a game of memory, intimacy, and critique.

Blackness stretches its own possibilities through dotted lines, so to speak, which are ultimately made “invisible;” their connections are not given, even though the reader is forced to connect seemingly disconnected materials. There are always voices and echoes demanding interpretation through distorted paths that lead to more than one answer. This is partially achieved through the double, simultaneous reading made possible with punning, which reminds us again of the double consciousness to which blackness is always made to refer. Being black is predicated on knowing one is not white, and knowing oneself to be black is fraught with the burden of seeing oneself through the eyes of whiteness. But it is the framework of pure visibility or pure intelligibility – to be black in white – that is put into question when miscegenation and hybridity are brought to the fore in order to envision the less visible meanders that make the opposition between black and white possible.

In some poems from *Muse & Drudge*, miscegenation often appears in heteroglossic forms, in lines such as “ghetto-bound pretos” (the Portuguese word “pretos” means “blacks”) or the four lines of Spanish in “mulatos en el mole/me gusta mi posole/hijita del pueblo moreno/ya baila la conquista/chant frantic demands/ in the language/bring generic offerings to/a virgin of origins” (MULLEN, 1995, p.67). According to Mitchum Huehls (2003, p.43), “[...] this heteroglossic display in the form of puns performs a “linguistic miscegenation” in order to reveal the often hidden or suppressed contributions of the African diaspora to the cultural mainstream”. Miscegenation is implicit in Mullen’s understanding of blackness and American culture; it is a miscegenation that, more often than not, has been concealed by a notion of America that tends to be “naturally” associated with whiteness. Mullen raises awareness about the cultural mingling that has been kept hidden so that whiteness, in its opposition to blackness, might emerge as the predominant color, or rather, as the colorless background of America. But miscegenation also grants an opportunity for some, especially those white African-Americans who seek to pass as whites by purposefully forgetting or concealing their African heritage. Despite their concealed blackness, their whiteness is predicated on its supposedly neutral

visibility. Some of Mullen's poems represent an effort to evoke, through wordplay, the very complex condition of the "double consciousness," where African-American individuals are split between being black and being self-perceived through the eyes of a colonial whiteness where being American does not naturally or normally include the possibility of being black.

On the other hand, Mullen also brings to light the white appropriation of black figures in the media, where, in different contexts, including, for example, a Pepsi advertisement, white actors are shown lip-synching songs by acclaimed African-American singers whose image is absent from the setting. In one of her poems from *Muse & Drudge*, the relationship between the one who is being represented and the stand-in is that of a "mongrel cyborg": "spin the mix fast forward/mutant taint of blood/mongrel cyborg/mute and dubbed" (MULLEN, 1995, p.42).

Mullen brings to the fore the different faces of miscegenation within American culture. Her critical praise of miscegenation recognizes its central role in the reading/writing process through which both blackness and whiteness are mutually constituted. But, more importantly, Mullen's experimentation with punning, double entendres, intertextuality and heteroglossy, or, in other words, her engagement with writing and "writerly texts" (with orality punningly transferred to the ambiguities of writing) is another way of stressing the linguistic, synthetic miscegenation from which blackness itself is an outcome.

As such, Mullen's blackness is thought to be beyond any expectation, yet underscored by the effects of expectations themselves. Mullen does not simply claim visibility for blackness in her poetry with respect to the concealed American miscegenation, but she explores the ways in which blackness goes beyond the framework of visibility itself, expanding that which makes blackness an experience of irreducible invisibility. The fragmented discourses in *Muse & Drudge*, along with the juxtaposition of different, sometimes disparate voices in a single line, combine with memories of seemingly disconnected settings – such as in "blue gum pine barrens/loose booty muddy bossom" (MULLEN, 1995, p.6) – to demand a disjointed logic in which the readers are required to make sense of the poems in unpredictable ways, within an overarching framework set by the poems' expectations of clarity and visibility. Mullen's poems are conceived through experiments with language that are brought to bear upon that which cannot be easily seen or understood in legible, visible lines. We are invited to think of blackness as a complex cultural experience that necessarily includes the visibility of peoples of African-descent, but interestingly stretches beyond that which is expected to be visible in cultural terms.

Final Considerations: Skirting the Edges of Visibility or the Invisible Blackness

Although Harryette Mullen is a black female poet, this fact per se has not been a motive sufficient for the classification of her poems as black poetry in some anthologies, possibly because of her often highly disjunctive and experimental language. Mullen's poems reveal diversity and heterogeneity as the author constructs each poem under different rules and voices. Blackness is constructed through permutations with different references and by the production of unexpected associations and forms of kinship. As such, her poems defy the usual discourse on the authenticity of black poetry, given that she experiments with language and subjects without necessarily producing "white poetry." Her experimentations with language and culture, especially in her last four books, chronicle time in the sense that they allow her to talk in ways not visibly or traditionally associated with blackness in a way that might be expected from a poet influenced by the Black Arts Movement in the 60's and the 70's. However, as a poet, she recognizes the importance of the poetic assertion of blackness in those decades and its aesthetical and political consequences, as well as the Black Arts Movement's influence on her first work, *Tree Tall Woman* (MULLEN, 1981).

Contextually, the freedom with which she explores the limits of her poetry has been somehow backed up by the past poetic achievements of the Black Arts Movement. In other words, she does not have to assert blackness *now*, although her poetry tends to be associated exclusively with "avant-garde poetry," as if black poetry itself could not be experimental. Despite of that, some of her poetry from *Muse & Drudge* is featured in the acclaimed *Norton Anthology of African American Literature* by Henry Louis Gates Jr. and Nellie Y. McKay, where it is argued that in her five volumes of poetry,

[Mullen] explores the meanings of race and gender identity, the pervasiveness and the politics of commodity culture, and the varied textures of American language. A lyric poet, she weaves her words from black folklore and Western poetic tradition, from pop culture and the literary avant-garde, from critical theory and colloquial speech. (GATES JR; MCKAY, 2004, p.2635).

Her poetry certainly belongs to "African American Literature," as it is formally defined by the anthology, but, at the same time, Mullen's poetry is difficult to classify because its experience with blackness goes beyond the limits of visibility itself. According to the anthology, she has been criticized because her poems are said to "skirt the edge of meaning" (GATES JR; MCKAY, 2004, p.2635). It has been my hypothesis that Mullen's poems skirt the edges of the visibility of blackness by going

beyond the expectations of visibility itself, or, in other words, beyond the visible form of language that would embrace the experience of blackness in order to make it intelligible. In spite of her critics, Mullen has pointed out that it is her intention “to allow, or suggest, or open up, or insinuate possible meanings, even in those places where the poem drifts between intentional utterance and improvisational wordplay, between comprehensible statements and the pleasures of sound itself” (GATES Jr; McKAY, 2004, p.2635).

At the same time, the cryptographic condition of Spirit Writing has influenced Mullen’s own form of composition, in which the insinuation of meanings and the experimentation with sounds bring out the fragmentation of the subject in possibly conflicting voices. She plays on the illegibility of blackness, beyond a visible line of distinction between what is or should be considered part of blackness itself. It is another way of asserting how complex blackness is.

Her writing on miscegenation is an attempt to shed light on the racial complexities in the US beyond the simplistic “one drop rule” and the pervasive opposition between black and white. Her critical stance demonstrates that, as she says, “we are all are mongrels” (BEDIENT, 1996, p.653), but also that miscegenation remains concealed behind the opposition between “pure whites” and “pure blacks.” Her own form of poetical writing with a focus on the mixture, on the relationship between apparently disparate voices and on the patchwork construction of memory, represents a miscegenated form of writing calling attention to the racial diversity among American people, and, even more so, to how miscegenation has integrated blackness.

Mullen’s poems represent a critical repositioning of what blackness can be. In that regard, all her exploration of the meanings of race and gender identity, as well as “[...] her words from black folklore and Western poetic tradition, from pop culture and the literary avant-garde” (GATES Jr; McKAY, 2004, p.2635), stretch the possibilities of understanding blackness beyond its traditional search for visibility or accessible intelligibility. She weaves through invisible black “I”s that constitute what remains to be seen, to be read, to be legible in blackness.

AMORIM, L. M. A negritude invisível da poesia de Harryette Mullen: escrita, miscigenação e o que resta ser visto. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.101-120, jan./jun. 2012.

- **RESUMO:** *Este ensaio aborda a poética de Harryette Mullen, poetisa afro-americana cuja obra questiona os limites que moldam as expectativas pela inteligibilidade acessível na literatura afro-americana. Os poemas de Mullen exploram as bordas da inteligibilidade, avançando para além das expectativas por uma forma visível/*

inteligível de linguagem que abarcaria a experiência da negritude. Argumenta-se que a escrita na poesia de Mullen funciona como um processo de miscigenação ao jogar com a ilegibilidade da negritude, para além de uma linha visível de distinção entre o que é ou que deveria ser considerado como parte apropriada da negritude, o que possibilita novas formas de reflexão sobre a poesia como um instrumento politicamente significativo para se repensar o papel da poetisa e do poeta negros no espaço da diáspora negra.

- **PALAVRAS CHAVE:** Harryette Mullen. *Poesia. Escrita. Miscigenação.* (In) visibilidade.

Works Cited

BEDIENT, C. The solo misterioso blues: an interview with Harryette Mullen. **Callaloo**, Baltimore, v.19, n.3, p.651-69, 1996.

DAVIDSON, C. et al. **The Oxford Companion to women's writing in the US.** Oxford: Oxford University Press, 1995.

ERVIN, H. A. **The handbook of African American literature.** Florida: University Press of Florida, 2004.

FROST, E. An interview with Harryette Mullen. **Contemporary Literature**, Madison, v.41, n.3, p.397-421, 2000.

GATES Jr., H. L.; McKAY, N. Y. (Ed.). **The norton anthology of African American literature.** 2nd ed. New York: Norton & Company, 2004.

GRIFFIN, F. et al. **Conversation with Harryette Mullen.** 1997. Available at: <<http://epc.buffalo.edu/authors/mullen/interview-new.html>>. Accessed on: 3 July 2009. Unpaged.

HOGUE, C. Interview with Harryette Mullen. **Postmodern Culture**, Baltimore, v.9, n.2, 1999. Available at: <<http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/pmc/v009/9.2hogue.html>> Accessed on: 3 July 2009. Unpaged.

HUEHLS, M. Spun puns (and anagrams): exchange economies, subjectivity, and history in Harryette Mullen's *Muse & Drudge*. **Contemporary Literature**, Madison, v.44, n.1, p.19-46, 2003.

MULLEN, H. **Tree tall woman.** Galveston: Energy Earth Press, 1981.

- _____. **Muse & drudge**. Philadelphia: Singing Horse Press, 1995.
- _____. What is African about African-American poetry. **Fence**, Albany, v.2, n.1, p.7-13, 1999. Available at: <http://www.fenceportal.org/?page_id=633>. Accessed on: 20 Oct. 2010.
- _____. African signs and spirit writing. In: NAPIER, W. (Ed.). **African American literary theory: a reader**. New York: NYP, 2000. p.623-642.
- _____. **Sleeping with the dictionary**. Los Angeles: University of California Press, 2002a.
- _____. **Blues baby, early poems**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002b.
- _____. Poetry and identity. In: WALLACE, M; MARKS, S. (Ed.). **Telling it Slant: avant-garde poetics of the 1990s**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002c. p.27-31.
- _____. **Recyclopedia: trimmings, S*PeRM**K*T and Muse & drudge**. Saint Paul: Graywolf Press, 2006.
- PEN – Beyond Margins Award Celebration 2007. Available at: <<http://www.flickr.com/photos/penamericancenter/sets/72157630640074838/>>. Accessed on: 26 Oct. 2011.
- SHOCKLEY, E. All the above: multiple choice and African American poetry. In: TUMA, K. (Ed.). **Rainbow darkness: an anthology of African-American poetry**. Oxford: Miami University Press, 2005. p.1-12.

FAZES-ME FALTA: UM ESTUDO DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS

Sandra Beatriz RECKZIEGEL*

- **RESUMO:** O romance *Fazes-me falta*, da autora portuguesa Inês Pedrosa, trabalha vários temas, abrindo espaço para uma análise interdisciplinar. No entanto, em se tratando de uma obra publicada em 2002, o objetivo nesse artigo é o de abordar o romance português contemporâneo a partir da constituição do pós-modernismo. Serão abordados os aspectos gerais do romance português pós-modernista, a partir de autores como Ana Paula Arnaut (2002), Miguel Real (2001), Álvaro Cardoso Gomes (1993) e Cremilda de Araújo Medina (1983), que buscam configurar a estética pós-modernista a partir de algumas obras de escritores do século XX, como: Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Pedro Tâmen e Vergílio Ferreira. Portanto, estabelecidas as definições do romance português contemporâneo, observar dentro da obra se estas estão presentes ou ausentes no romance de Pedrosa, no intuito de defini-lo como tal.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pós-modernismo. Romance português. *Fazes-me Falta*.

Introdução

O romance contemporâneo português *Fazes-me falta*, da escritora Inês Pedrosa, nascida em Coimbra em 1962, que trabalhou nos principais jornais e revistas portuguesas, foi lançado em Portugal em 2002 e, publicado no Brasil em 2003, eleito como *corpus* na pesquisa de Mestrado intitulada: *Afetos e crenças no romance Fazes-me falta, de Inês Pedrosa*, tem como objetivo nesse artigo abordar a constituição do romance contemporâneo português a partir da configuração da estética pós-modernista, e assim compreender as características que definem esse período para analisá-las dentro da obra de Pedrosa.

* UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Dourados, Mato Grosso do Sul – Brasil. 79825-900 – sandrareckziegel@gmail.com.

Artigo recebido em 31/07/12 e aprovado em 10/11/12.

Fazes-me falta é dividido em cinquenta blocos de fala para cada uma das vozes narrativas: a feminina, que inicia a narrativa, e a masculina, que dá sequência ao diálogo. O romance trata da relação entre uma mulher jovem e um homem mais velho, que se conhecem na universidade, onde ela é professora no curso de História e leciona a disciplina “História das Mentalidades”. Ela é uma mulher marcada por uma dor de amor não curada e por diversas relações interrompidas. Ao falecer repentinamente, ela condena o companheiro a uma sensação de incompletude projetada na ausência de filhos e a uma estranha viuvez. Ele, um retornado da guerra colonial em África, que resolve ingressar no curso de História e torna-se seu aluno. Ela, uma professora apaixonada pelas questões humanas, tentando melhorar as relações entre homens e mulheres, resolve entrar na política, acreditando que essa seria a melhor forma de conseguir efetivamente ajudar o próximo: “Tu terás pensado que era o poder ou o estatuto o que me entusiasmava. Nunca foi. Bem, nunca foi essencialmente isso. Mas também não era só o amor ao próximo – ou antes, era muito essa variante maior do amor ao próximo que consiste no desamor de nós” (PEDROSA, 2003, p.112). Ele trabalha em um banco e, por prazer ou por benevolência, leciona voluntariamente numa prisão a disciplina “Introdução ao Feudalismo”. Ela, crente em Deus, no qual encontra apoio para todas as suas dificuldades, perdas e frustrações, falece aos 37 anos, por circunstância de uma gravidez ectópica. Uma relação intensa com a duração de uma eternidade, que acaba muito cedo, com a morte dela. Ele, um descrente convicto, que não crê em absolutamente nada, em nenhum Deus, em nenhum tipo de religiosidade ou misticismo, um homem absolutamente a-religioso. Na ausência definitiva dela, não quer se conformar e faz de tudo para guardar vivas as imagens e as lembranças que são cuidadosamente arquivadas em sua memória de tal modo a não as perder.

O romance chama a atenção pela composição estética que envolve o leitor de modo a querer compreender as relações estabelecidas dentro da narrativa de uma maneira mais profunda. Permite reflexões amplas sobre a crença religiosa, sobre a formação do homem moderno dentro de uma religiosidade ocidental e pela constituição dos afetos que compõem um vínculo que se mantém no pós-morte. Pedrosa elabora uma narrativa que se desenvolve num diálogo espectral¹, capaz de manter os vínculos afetivos entre uma mulher morta e um homem a velar seu corpo na tentativa de compreender a ausência definitiva. A partir dessa ausência se desenrolam todas as problemáticas dentro do romance: uma ausência de corpo; uma ausência religiosa; uma ausência de afetos representados pelas pequenas historietas que ajudam a compor a narrativa; uma ausência que se resume na personagem feminina e que faz questionar o passado, a partir desse lugar insólito no qual ela se encontra. Nessa profusão de sentidos entrelaçados que se observa a composição desse romance contemporâneo português.

¹ Definição dada por Eduardo Prado Coelho (2002).

O romance português pós-moderno

O termo “romance português contemporâneo” já se encontra instaurado antes da inquietação sobre a definição do pós-modernismo, mas não teve uma absorção tão imediata. Nessa perspectiva, é preciso abordar, primeiramente, o que vem a ser o romance do período pós-moderno, ou seja, a literatura pós-modernista, que se insere nesse período historicamente entendido como pós-moderno. Para Ana Paula Arnaut (2002, p.355), apesar de esses dois períodos estarem bem juntos, são distintas suas definições: “[...] a post-modernidade, relativa a um mais amplo domínio sócio-político-cultural e outra, o post-modernismo, atinente ao mais restrito domínio da literatura que, como não podia deixar de acontecer, se encontra inserido no primeiro”.

O termo pós-modernismo busca firmar sua definição, no entanto, essa definição pontual não será dada, uma vez que se trata de um período que continua em movimento. O que interessa é saber em que consiste essa designação, ou seja, quais as características pertinentes ao, assim nomeado, pós-modernismo. Mas, em primeira instância, seria necessário chegar a um consenso em definir se se trata de uma continuidade do modernismo ou se é uma ruptura com o passado, para posteriormente apontar suas características.

Muitas e profícuas foram as discussões sobre a possível definição do termo e o que se nota é que, após a virada do século XIX para o XX, muitas são as mudanças no cenário mundial, que influenciaram também a literatura. Para Jean-François Lyotard (2009, p.XV) a condição pós-moderna designa-se como “[...] o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX”. Após a Segunda Guerra Mundial, que foi um marco histórico para a humanidade, pôs-se em xeque a literatura existente até aquele momento. No pós-modernismo, a literatura pretende apresentar o próprio processo de construção da obra de maneira mais evidente, contudo, a metaliteratura não é um fenômeno restrito da literatura pós-modernista visto que produções desse tipo são encontradas desde o século XVIII. O modernismo, movimento instaurado e discutido por alguns escritores, mesmo antes de 1945, em sua terceira fase, já era entendido como obsoleto e não atendia à demanda da época. Isso fez com que alguns escritores tomassem a iniciativa de fazer surgir um novo movimento, que causou furor entre muitos, mas esse embate foi positivo, revelando-se um novo período cheio de inovações.

Assim, descartando o Fundamentalismo por estar fora de moda e o Modernismo por parecer já não ser moderno, I. Bell propõe que os novos ventos sejam cunhados de Post-modernismo – conceito ao qual, apesar de tudo (e mais uma vez antecipando futuros cenários em contextos outros) se reconhece a impossibilidade de uma cabal e sistemática definição (ARNAUT, 2002, p.30).

Portanto, o que se observa é que o modernismo não sofreu uma ruptura abrupta com o advento do pós-modernismo, pois se deu uma mudança gradativa e contínua no que já estava exposto de modo a incorporar o novo, aquilo que se pensava ser uma novidade para a época, como bem fala Ana Paula Arnaut (2002, p.74):

Esta nova corrente literária post-modernista desenvolve-se simultaneamente numa linha de ruptura e de continuação, *non nova, sed nove*², da estética modernista cujo início, de modo relativamente consensual, com ligeiras oscilações de um para outro autor, remonta a 1915, ou à geração de Orpheu.

A reinvenção da forma de narrar é uma das características do pós-modernismo, visto que “[...] o que parece desafiar-se é a função mimética da literatura, o modo tradicional de os modernistas (de os cultores de um certo Modernismo, leia-se) apreenderem, descreverem e representarem a realidade social e física” (ARNAUT, 2002, p.37), uma vez que o homem passou a ser o centro do objeto literário, ou seja, a linearidade da narrativa não mais bastava para esse novo tempo, onde o narrador deixou de ser o centro da narrativa romanesca, passando o personagem a ser o foco. Ele passou a ter voz, a representar sua própria situação, através da linguagem pertinente a ele, uma vez que

[...] **o perspectivismo do narrador se encontra confundido ou mesmo quase identificado com o perspectivismo da personagem**, que ambos nada dominam do ponto de vista do saber [...], a categoria do tempo é superior ou dominante face ao espaço, o que significa que as qualidades dos objetos [...], são narrativamente mais sólidas do que a substância do próprio objeto fixo [...]; que o narrador e o personagem parecem perdidos num labirinto de passos em volta de que desconhecem a saída” (REAL, 2001, p.45, grifo do autor).

Também o romance linear que narra o mundo elitizado da burguesia, com uma linguagem rebuscada, de difícil compreensão, deixou de ser objeto de busca dos leitores, os quais queriam uma literatura com a qual pudessem identificar-se cada vez mais.

Deste modo, consideramos necessária a manutenção da idéia de que a literatura post-moderna conserva, apesar de tudo, capacidade de representação. [...] Esta nova literatura não pode [...], fechar-se no formalismo estético, mesmo tratando-se daquela que nada mais parece apresentar do que um jogo exponencial de palavras. Tentamos sempre ordenar o caos, ligar o aparente *nonsense* ao real, ao de todos nós ou ao interior do autor; fizemo-lo no Simbolismo ou no Surrealismo por que não fazê-lo no Post-Modernismo? (ARNAUT, 2002, p.243).

² Tradução: nada de novo, mas com um novo olhar, uma nova perspectiva. Esse é o sentido dado para o pós-modernismo por Adolfo Casais Monteiro (apud ARNAUT, 2002, p.74).

Críticos como Charles Russel, Richard Todd e Hans Bertens trazem outras características sobre o pós-modernismo. Para Russel, a literatura contemporânea (Pós-Modernista) segue duas direções: uma epistemológica, que trata da relação do indivíduo com o meio, mas de uma forma onde o indivíduo aborda o mundo pelo fluxo de consciência, como uma análise consciente desse mundo e não na forma descritiva desse espaço físico no qual se encontra; e a outra autorreflexiva, que aborda a estrutura e a forma própria da língua. Na análise de Todd, o pós-modernismo pode ser dividido também em dois outros grupos: que seriam o do texto não mimético, autorreferencial e o do texto que se afasta do individualismo, do registro puro e simples da história. Bertens levanta uma terceira possibilidade característica da literatura pós-modernista, que seriam as formas híbridas, que combinariam as duas formas literárias mencionadas anteriormente: uma junção dos pressupostos de Russel e Todd. As obras modernistas são mais complexas, onde o social e o político se misturam ao literário e ao cultural, conforme destaca Arnaut (2002).

O que se observa é uma não convencionalização entre os críticos e os escritores sobre os conteúdos e os objetos de suas produções, pois cada um enfoca o que lhe parece ser mais conveniente: os subgêneros, aqueles considerados marginalizados no século XIX e os tipos considerados não literários, como o drama e a poesia. Há, portanto, uma porosidade nas fronteiras instauradas em outros períodos, mesmo que estas apareçam apenas como referências a serem transgredidas e/ou desconstruídas. “Uma das grandes características da estética do Post-modernismo; referimo-nos, é claro, ao esbatimento das fronteiras, já não entre narrador e leitor, mas à fluidez com que se encara o próprio gênero romance” (ARNAUT, 2002, p.133), que foi amplamente reestruturado, tanto em se tratando de conteúdo quanto de forma.

O romance contemporâneo, em Portugal, ganha força durante o neo-realismo e vem à tona após o 25 de abril de 1974, com a Revolução. Até esse período a literatura portuguesa se concentrava mais na poesia do que na prosa, no entanto, com as questões sociopolíticas o foco se volta para as causas das massas, reduzindo o indivíduo, o herói individual, às características do grupo ao qual pertence. Esse movimento parece privilegiar naturalmente mais a prosa do que a poesia sendo que:

Dentro desse propósito cabe a abertura para um futuro de redenção dos oprimidos. O romance se torna assim um instrumento de transformação do mundo, na medida em que o escritor passe a crer que seja possível uma revolução social através da ação da obra literária (GOMES, 1993, p.22).

Para Miguel Real (2001, p.27), “[...] à entrada no século XX, com a morte de Eça, Portugal abunda de romancistas, mas raramente se edita um romance marcante, daqueles cujo enredo literário, ambiente social e ideológico e/ou composição estilística

marca toda uma época”. Essa é uma das características do romance pós-moderno, não seguir uma linha já existente e principalmente a não descrição social, ideológica de uma sociedade como se o romance fosse um manual de instruções de usos e costumes a serem seguidos, portanto, passa a existir um estilo diferente de escrita, sem uma pré-instrumentalização, é onde se inicia um novo movimento literário e cultural, o pós-modernismo em Portugal.

Na década de 1960, as publicações se concentraram mais nos autores do neo-realismo e no modernismo isolado de Virgílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís. Na década de 1970, após a Revolução, a produção literária diminuiu, uma vez que o foco das atenções se voltou para o gênero jornalístico, o pedagógico, o político, o administrativo, e o objetivo da população era o consumo mais imediato. Na década de 1980, surgiu uma nova geração de escritores, com um perfil próprio da escrita portuguesa, sem muitas influências externas. O que fica claro é que, desde o modernismo até a Revolução dos Cravos, a literatura mantém um estilo bastante linear, oscilando entre duas linhas: “[...] a ficção artística, voltada para a concepção universal do homem, e a ficção comprometida com uma ideologia, voltada para o homem inserido em seu tempo” (GOMES, 1993, p.30), dessa forma, a literatura portuguesa só inicia um novo momento com a entrada de Virgílio e Agustina, ambos realizam um trabalho diferenciado com a linguagem e com a forma de narrar que influenciará fortemente as gerações de 70 e 80. Segundo Ana Paula Arnaut (2002, p.71), Agustina, com o romance *A Sibila*, de 1954, coloca fim ao neo-realismo, constatação essa de “Álvaro Manuel Machado que, em 1977, se refere a *A Sibila* como a obra que inaugura ‘um universo totalmente novo, não só em Portugal mas também no romance europeu contemporâneo’”.

O romance contemporâneo português tem particularidades bem distintas do modernismo pelo fato de os autores não se filiarem a nenhuma escola ou movimento literário, participando por vezes de grupos políticos. O crescimento do ceticismo e o pessimismo de Eça de Queirós, no final do século XIX, foram também observados em José Saramago, no final do século XX. Também para Saramago as décadas de 1970 e 1980 foram de literatura militante, mas, depois da metade da década de 80, a luta entre capitalismo e comunismo deixa de ser o foco, passando a História a ser a questão chave pela própria crença otimista e vanguardista por se repetirem em diferentes épocas independentemente dos espaços sociais e grupos econômico-políticos, como observa Real (2001). Isso acaba marcando a ficção portuguesa contemporânea pela consciência político-social de tom defensivo. Dessa forma, esse tipo de romance irá centrar-se em dois focos: de um modo mais amplo, trabalhará com a crítica da realidade em seu contexto político-social e de outro, mais restrito, abordará o universo do romance, os mecanismos da ficção e o compromisso do escritor com a realidade.

Percebe-se na literatura portuguesa contemporânea uma necessidade de trabalhar com a realidade que sofreu grandes transformações a partir de 1974, no entanto, não se trata de descrever o real de forma histórica, mas em uma dimensão ficcional em que o sujeito é afetado pelas mudanças político-sociais e econômicas desse período. O papel ao qual se propunha essa nova literatura não podia ser o de descrever simples e puramente a realidade, pois isso é função dos jornais e revistas que são datados, enquanto a literatura, com o trabalho da linguagem, é uma escrita que pretende ser lida e interpretada em diferentes períodos históricos. A literatura não pretende ser fixada em um determinado contexto, o que a tornaria, de certo modo, finita e sem sentido literário, de acordo com Gomes (1993). Nessa perspectiva, Gomes (1993, p.85) elenca um conjunto de oito problemas que aparecem no romance português contemporâneo: “1. a opressão ditatorial; 2. o peso da tradição; 3. a descaracterização de um povo; 4. as gerações sem causa; 5. as castas e hierarquias do Sistema; 6. a condição feminina; 7. a guerra colonial e a tragédia dos retornados; 8. a Revolução dos Cravos”. A diferença de castas, por exemplo, passa a existir, primeiramente, pelas diferenças sociais existentes dentro de uma sociedade e pelas relações de trabalho, que é uma invenção dos tempos modernos e que se acentua pelos “[...] modos de opressão e exploração do homem pelo homem” (GOMES, 1993, p.91).

Em Portugal, o surgimento de um novo período literário não foi tão intensamente discutido como nos Estados Unidos, no entanto, nos anos sessenta, podem ser observados alguns ensaios sobre o pós-modernismo, nos quais se problematizam e propõem inovações frente a uma tradição literária do século XIX. Constata-se, na literatura portuguesa contemporânea, uma ruptura que não ocorre em seu estado absoluto e instantâneo, mas que instaura uma nova forma de fazer literário. O romance pós-modernista, por suas facetas inovadoras na estrutura, no que concerne à diluição das fronteiras entre diferentes gêneros, incorpora, na narrativa, uma nova linguagem até então excluída ou marginalizada, que incluem críticas sócio-político-culturais ao sistema ditatorial. Há, nele, a inclusão do indivíduo que absorve todos os problemas da sociedade na qual está inserido e isso exige do leitor uma forma diferenciada de leitura, que dê conta da ausência de linearidade da narrativa. Torna-se obrigatória, portanto, uma percepção ativa do leitor, e não mais passiva, na forma de perceber a narrativa, como bem aponta Arnaut (2002).

Real (2001, p.56) apresenta algumas dessas características que compõem esse novo período literário, no que concerne a linguagem e estrutura do romance contemporâneo português:

1. Autonomia semântica e sintática do texto face à realidade exterior.
2. Incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito – memória, imaginação, sentimentos diversos do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta, no texto, a adaptar-se.
3. O texto é dominado por um tempo

interior – cruzamento das três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos. 4. O estatuto da realidade é o de ser inspirador do texto, mas não domina este. 5. A estrutura sintáctica do texto reflecte o pensamento anticategorial de Nietzsche: – não existe um eu fixo e permanente; – não existe um objecto fixo e permanente senão ilusoriamente.

O romance português desse período precisa estabelecer um diálogo harmônico entre o autor, sua escrita e o leitor. A linguagem usada, até então, era um tanto quanto erudita, o que dificultava a leitura nas classes mais populares, porém, mantinha uma linearidade narrativa que facilitava a compreensão. A partir dessa nova proposta do pós-modernismo, que defendia uma literatura cujo foco seriam as massas, os problemas sociais e a inclusão do indivíduo marginalizado, observou-se que a estrutura e a linguagem seriam também formas de criticar o sistema instaurado pelas correntes literárias anteriores. Nesse sentido, o romance passa a usar uma escrita mais prosaica, menos elaborada, mais acessível ao povo, sem que isso signifique perda da qualidade estética e da capacidade de engendrar a reflexão. Por outro lado, a quebra da linearidade fez com que o leitor comum não se familiarizasse facilmente com o novo tipo de narrativa, mas nem por isso ela deixou de ter sucesso comercial e acadêmico, seguindo tendências destacadas nos estudos de Arnaut (2002) e Gomes (1993, p.120).

A transformação do romance em espécie de *puzzle* alterará fundamentalmente a relação entre autor-leitor. Este, em vez de se comportar como mero observador dos fatos, obriga-se a se tornar um co-partícipe, uma espécie de co-autor, na medida em que, além de interpretar os fatos, também ativa a imaginação, ao organizar os dados que lhe são fornecidos aparentemente de modo aleatório, segundo a sua óptica.

O romance português, no final do século XX, provoca uma revolução na forma narrativa romanesca, passando a usar em sua narrativa a alienação completa dos indivíduos pelo sistema e o vazio que esse provoca em seu entorno social, político e cultural. Outro fator relevante é que o romance se nega a seguir uma determinada ideologia e isso é perceptível na não instrumentalização da linguagem, pelo fato de não mais seguir um movimento ou escola específicos, ou ter de obedecer a uma ditadura, e acaba por incorporar esses conteúdos para fazer crítica literária dentro do gênero: “Em realidade, o romance contemporâneo tornará mais aguda a dinâmica da estrutura interna do romance, que repousa na luta de um ser possuído pelo demoníaco contra uma estrutura fechada, que tenta lhe negar autonomia” (GOMES, 1993, p.122). Nesse sentido, usa uma linguagem e estrutura próprias para afirmar sua independência literária em relação aos modelos oficiais existentes até aquele momento, onde o narrador usa a voz que lhe é dada dentro do romance para confirmar essa independência.

Ao eu narrativo sucederam-se os eus narrativos, à visão única e sapiente da narração sucederam-se os perspectivismos cépticos e relativistas, e à substância fixa e exterior ao eu narrativo sucederam-se os múltiplos modos de abordagem da realidade, consoante as inclinações ideológico-mentais do narrador (REAL, 2001, p.44).

Também isso, pode-se observar “na fusão da narração, descrição, do discurso indireto e direto” (GOMES, 1993, p.113), ou ainda, no fato do narrador perder o *status* de poder, que lhe era conferido nos romances de narrativas tradicionais, passando para a personagem o uso de coloquialismos, tratando do que é rotineiro, o cotidiano das pessoas, para afirmar essa independência através da linguagem e estrutura desse novo fazer literário.

O pós-modernismo, em Portugal, deve ser entendido como algo que de fato se instaurou com veemência a partir da década de 1970, apesar de em algumas obras ainda existirem influências de outros períodos e movimentos, mas que, com maestria literária, “[...] consegue travesti-las de novas tonalidades técnicas e semânticas, de modo a consubstanciá-las em pontos estatutários de um novo período literário” (ARNAUT, 2002, p.364).

Fazes-me falta no âmbito do romance contemporâneo português

A proposta inicial de Álvaro Cardoso Gomes (1993), em *A voz itinerante*, sobre a literatura contemporânea portuguesa se inicia por um problema, pois critica o não incentivo à leitura e ao estudo de obras portuguesas em Portugal e no Brasil. A intenção é questionar essa discriminação, ou seja,

Brasil e Portugal parecem esquecer-se dos mútuos laços culturais que sempre os uniram, e isso se deve a vários fatores, dentre eles, o preconceito cultural (culturalmente, nossas elites preferem continuar reforçando os laços com a França) e um complexo de Édipo maldigerido (GOMES, 1993, p.15).

Cremilda de Araújo Medina (1983), em *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, igualmente questiona o fato de a literatura portuguesa e a brasileira serem estudadas somente na academia, em cursos de graduação e pós-graduação. Fora desse espaço, essas literaturas quase não são conhecidas. Em Portugal, ocorre o mesmo processo por razões desconhecidas. Mas o que os críticos questionam, em geral, é que, em Portugal, a própria literatura é pouco lida e estudada e, de acordo com Medina, isso é mais observável após o ano de 1945. No romance de Pedrosa, aqui estudado, observa-se uma passagem do personagem masculino questionando justamente essa ausência de conhecimento da população portuguesa de sua própria literatura:

Há dias uma rapariga enxuta ganhou cinquenta mil contos por ter acertado, embora ao acaso e com uma simpática ajuda do apresentador, no nome de Agustina Bessa-Luís como autora de *A Sibila*. Levou três revistas a pedir desculpas à escritora e prometeu que iria comprar de seguida esse livro fundamental. Até porque gosta de ler, repete: neste momento, está a adorar o *best-seller Cinco Quecas e Meia*, de Rosarinho Clero de Sá (PEDROSA, 2003, p.61).

Pouco mais adiante, o personagem masculino faz uma observação sobre as leituras literárias da personagem feminina, sua amiga:

Vejo-te ler. Devoravas os livros, com as mãos, com os olhos, com todo o teu corpo. Adormecias em cima deles, na praia, na cama, no sofá, sublinhava-los, acrescentavas frases, exclamações, interrogações. Lias tudo, dizias, mas não era verdade; nunca te vi ler nada de semelhante às *Seis Quecas e Meia* (ou eram Sete?). Tinhas pressa de recuperar o Tolstoi, o Cervantes e o Proust que não te haviam dado a ler na juventude. Misturavas muito, isso sim. Deleuze e Ruth Rendell. Camilo e Duras e os contos de Tchekov e os ensaios de Montaigne. Até – suprema heresia! – Shakespeare e Berthe Bernage (PEDROSA, 2003, p.61).

As características do romance contemporâneo português, recorrentes em *Fazes-me falta*, serão analisadas e comparadas através de algumas obras de escritores da literatura portuguesa. Por exemplo, a divisão de castas, apontada por Gomes (1993) como característica do romance contemporâneo, distingue o olhar de um indivíduo sobre o outro, incluindo, nessa divisão, os gêneros: masculino e feminino. Gomes apresenta, a respeito do tema, o exemplo da obra do escritor Almeida Faria que,

[...] em *A Paixão*, explora essa temática através mesmo da estrutura do romance. Ao dividir a narrativa em blocos, ou fragmentos, cada um deles pertinente a uma personagem, parece acentuar essa idéia de confinamento do homem, ora em sua individualidade, ora em sua classe (GOMES, 1993, p.92).

Com essa consideração de Gomes, observa-se que *Fazes-me falta* tem uma estrutura parecida com aquela usada por Faria, visto que este é dividido em dois blocos de fala: um correspondente à personagem feminina e o outro à personagem masculina, em que cada uma dessas vozes tece considerações correspondentes à religião, à política, à história, à amizade, ao amor, à eternidade e sobre os problemas sociais, como a violência contra a mulher, entre outros. A personagem feminina fala sobre a sua entrada na política justificando-se com o cansaço que sentia por observar tudo como uma telespectadora silenciosa que tenta, efetivamente, sair desse marasmo apático:

Fartara-me da poesia estática da revolução de café – precisava de agir. Humilhei-me na disciplina e no silêncio, adquiri habilidades negociais escansas de que me orgulhava. Aprendia, o que era outra forma de ensinar. Um novo exercício de paixão – os dias passavam sem que desse por eles; o tempo, que na História se me afigurava muitas vezes preguiçoso – embora nunca circular, como tu pretendias, – surgiu-me agora despedaçado, um *puzzle* que poderíamos refazer com as nossas pequenas mãos. Demasiados estudos históricos conduzem à passividade – pelo menos contigo era assim. As figuras repetem-se, as decepções recorrem, a acção humana não significa mais do que um lago de fontes espectaculares em que a água não muda. Analisei leis, comparei sistemas, escrevi resmas de projectos muito concretos, consolada com o bem estar que o meu esforço ia levar ao mundo (PEDROSA, 2003, p.112).

Pode-se ainda elencar outra passagem do romance para firmar o confinamento do homem, a sua individualidade e até mesmo a sua classe social. Na fala do personagem masculino observa-se um dos problemas que traduzem o individualismo na modernidade:

Uma vez quase te expulsaram. Um bebé de nove meses morreu de fome e sede porque a mãe foi procurar droga e nunca mais se lembrou dele. O bebé esteve quinze dias a morrer, gatinhou da cama para a porta e chorou atrás da porta, num prédio de cinco andares. Os moradores só chamaram a polícia quando se sentiram incomodados pelo cheiro daquilo que se viria a verificar ser um corpo de bebé em decomposição (PEDROSA, 2003, p.57).

A presença da guerra, os soldados, os retornados e toda uma gama de tipos humanos que esteve sob o conflito, também marcam as narrativas desse período em *Fazes-me falta*. O personagem masculino, que serviu na guerra em África, retorna a Portugal, resolvendo entrar na faculdade de História para cursar a disciplina “História das Mentalidades”, onde encontra uma jovem professora de vinte e oito anos, com a qual estabelece uma forte amizade, que é a protagonista dessa trama, ou a mentalização de uma protagonista:

Tu rias-te: “Pobrezinho. Deixa lá, podia ser pior. Podiam ter-te mandado para a guerra de África, sei lá”. E eu ria-me, mas não te contava as histórias da guerra em África que tu querias ouvir. Tinha-as atirado para um caixão de silêncio e enterrado longe da minha vida, muito antes de renascer ao teu lado (PEDROSA, 2003, p.62).

O romance de Inês Pedrosa apresenta, também, a característica desse aparente caos da tessitura narrativa. Esse efeito é proporcionado pelas vozes das personagens que se misturam entre discursos diretos e indiretos, de onde se pergunta se as vozes

que dão expressão aos afetos configurariam um diálogo ou um monólogo. Cada bloco de fala é uma voz correspondente a uma das personagens, à feminina ou à masculina, como destacado anteriormente. Por exemplo, na passagem da personagem masculina:

Um dia, pedi-te que recebesse em tua casa uma amiga francesa que precisava de fugir de Paris para curar um desgosto de amor. Ou para, pelo menos, mudar de cenário. O amor acaba sempre e sobretudo em cenário de papel de lustro que recortamos à nossa medida. Disseste:

- Agora não me dá jeito nenhum.

E eu ouvi um vidro partir-se. Num sítio qualquer do meu corpo. Com um vagar novecentista.

- Agora não me dá jeito nenhum, sabes, tenho que preparar a moção para o congresso

As lágrimas da Chantal, trocada por uma mulher mais jovem ao fim de vinte anos

- e eu nem conheço essa tua amiga, que disparate. Já não temos vinte anos.

Quando tínhamos vinte anos, os amigos dos nossos amigos eram nossos também. Mas agora era o tempo de ouvir os vidros partirem-se, como lágrimas, pelas rugas interiores do corpo.

- E porque é que tu não desmarcas tu essa tua viagem melômana e consolas a tua amiga? Ora essa.

Fiquei em silêncio, deves ter ouvido o som do último vidro a estalar algures na linha telefônica, e então disseste *que se fosse um ou dois dias estava bem*. (PEDROSA, 2003, p.123-124, grifo nosso).

Na citação acima o discurso direto é representado por um recurso gráfico, o travessão, e o discurso indireto é introduzido pela integrante “que”, no último parágrafo da citação: “que’ se fosse um ou dois dias estava bem”. Esse aparente caos propositalmente criado pela autora é uma marca do romance de Pedrosa, presente do início ao fim da obra.

O que acontece na literatura contemporânea portuguesa, como de modo geral acontece em todas as literaturas, é uma mudança gradual de um período para outro. *O Delfim*, de José Cardoso Pires de 1968, por exemplo, é, segundo Arnaut (2002, p.85), uma dessas literaturas que “prolonga a vertente ideológica do empenhamento dos neo-realistas, tendo como pano de fundo a vida da população da Gafeira³, fá-lo, também, de modo implícito e não explícito”. Usar a Gafeira dentro da literatura era

³ “A aldeia simboliza um mundo em deterioração; uma comunidade que assiste pacificamente ao seu fim. O termo usado pelo autor para designá-la assume uma condição (icônica) / **simbólica**, pois *gafeira*, denotativamente, significa a (sarna; uma espécie de doença da pele do tipo da lepra) / **lepra**. O signo [...] não designa a comunidade pelo fato desta estar acometida desse mal, mas referencializada uma condição social – uma

uma forma de declarar a condição na qual se encontravam os portugueses antes da Revolução dos Cravos, uma forma que os escritores encontraram para fazer crítica ao sistema político, econômico, social e cultural de um modo tácito, velado, sem causar grande furor e, mesmo assim, denunciar a realidade existente.

Outra vertente do romance português é a histórica, que teve sua consolidação no período do romantismo. Esse gênero muitas vezes tinha como objetivo a moralização dos homens, pois os costumes do passado eram recriados de uma forma a convencer os leitores, no presente, da necessidade de se instaurar novamente essa moral. De um modo geral, os românticos tinham por pretensão resgatar do passado ideias, ideologias, costumes, ética e moral que, de alguma forma, estavam ausentes. “Em realidade, o passado cola-se ao presente, é seu espelho, sua metáfora, sua alegoria” (GOMES, 1993, p.102), pois o estudo do passado nos permite compreender melhor o presente e não comprometer o futuro.

José Saramago, escritor de vários gêneros literários, mas que depois da década de 1960 se definiu pelo romance, “[...] defende como base da consciência cultural o conhecimento histórico” (MEDINA, 1983, p.263) e propõe um estudo a partir de uma “verdade histórica”⁴ que deve ter seu imaginário sempre alerta, pois ela nem sempre é aquela com a qual a humanidade se depara nos livros históricos. A moderna historiografia concorda com a ideia que também o discurso da História é um produto de um historiador situado no tempo e no espaço e que esses fatores interferem e produzem juízos históricos não imunes ao subjetivismo e que, muitas vezes, essa subjetividade é facilmente verificável. Nesse sentido, tudo o que a história e a literatura registram trazem pontos de convergência, enfim, o que elas narram é uma questão de foco que resulta num trabalho, mais ou menos ficcional ou científico.

Essa aproximação entre a Literatura e a História é um sintoma que pode ser observado em seu livro *Memorial do convento*, de 1982, onde Saramago,

[...] tentou implodir a história, enxertando bocados de imaginação na base dos fatos, de maneira a provocar a ambiguidade naquilo que poderia ser chamado de “fontes históricas”. Contando o “que poderia ser” e não simplesmente “o que foi”, o escritor procura desvelar a realidade, mostrar aquilo que os manuais de história omitiram por fragilidade metodológica ou por intencional postura ideológica (GOMES, 1993, p.41-42).

(“sarna”)/**lepra** social – ou melhor dizendo, uma doença provocada pela miséria econômica.” (CARVALHO apud ARNAUT, 2002, p.86, grifo do autor).

⁴ “[...] o princípio da “verdade histórica” esteve atrelado à ideologia das classes dominantes: os poderosos faziam história, as massas assistiam ao fazer da história. O corte realizado por Saramago no passado, na revisitação da história, compreende a subversão do método histórico em dois níveis: *a.* o propriamente metodológico e, como consequência dele, o *b.* ideológico. Ao nível da metodologia, a subversão subentende a substituição do “verdadeiro” pelo “verossímil”, na abordagem dos fenômenos” (GOMES, 1993, p.102-103).

Para Saramago, é preciso renovar o conceito de romance histórico justamente por incluir fatos históricos, de um modo que o leitor passe a usar a literatura também para conhecimento histórico-cultural de um país ou sociedade, mas ressaltando que a literatura não fará uma reconstituição histórica, uma vez que isso é próprio da história, que muitas vezes também não alcança esse objetivo, se verificado que ao compor a “trama Histórica”, os historiadores usam de imaginação para dar coerência e sentido aos vestígios materiais que o tempo não conseguiu apagar. Portanto, a própria história também está mudando a sua forma de escrita, ao perceber que sempre há lacunas entre fatos historicamente comprovados e que devem/são preenchidos “de substância humana” (MEDINA, 1983, p.264). Nesse sentido, acrescenta-se que não existe uma verdade histórica de fato, o que existe é uma interpretação do que poderia ter acontecido, “[...] e no entanto danças a tua lição, fazes das palavras seres visíveis, em transformação, os alunos seguem-te, livres outra vez, dançam contigo a grande música da História, a tremenda ficção do tempo que lhes permite inventar a realidade” (PEDROSA, 2003, p.68), é o que constata a personagem feminina sobre a disciplina de História.

Em *Memorial do Convento*, Saramago faz uma junção entre história e imaginário literário, quando há

[...] a construção do convento de Maфра, obra monumental levada a cabo por D. João V, serve de *background* à história do maneta Baltasar Sete Sóis e de Blimunda Sete Luas, que envidam esforços para ajudar o P. Bartolomeu de Gusmão a erguer aos céus uma passarola. (GOMES, 1992, p.36).

A construção do convento é um acontecimento histórico, mas quem efetivamente trabalhou na construção foram os operários que aparecem no *Memorial do Convento*, diferentemente dos relatos históricos tidos como “verdade histórica” que não incluem a presença do humano nessa empreitada, registrando apenas o substrato material. Já a construção da “passarola” e o possível vôo dela são características do imaginário literário de Saramago, que passa a ser verdade “no mundo do romance” criado pelo autor.

Segundo Real (2001, p.52), “[...] a representação mimética da realidade torna-se em si desinteressante quando não contaminada por esse fulgor imaginoso da consciência que permite transfigurar a realidade em arte, sucumbindo esta e absolutizando aquela”. O que é interessante no romance é essa possibilidade imaginativa de trazer à tona, através das personagens, figuras que existiram e fizeram a história, mas que nunca apareceram nela, nunca foram retratadas, nem sequer mencionadas. Através do mundo literário elas ganham vez e voz: “Saramago é o que abarca de maneira mais evidente uma arte compromissada, ou ainda, um romancista que acredita que o romance seja um instrumento de resgate das classes desfavorecidas e um instrumento de denúncia dos desmandos dos poderosos” (GOMES, 1993, p.34).

O autor, para Saramago, pode optar por fazer uma literatura que envolva acontecimentos e fatos históricos, desde que não se perca na descrição dos mesmos, ou então, usar esses dados, pura e simplesmente, para fazer literatura:

Duas serão as atitudes do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo mera servidora duma dificuldade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (SARAMAGO apud ARNAUT, 2002, p.320).

Isso pode ser observado em *Fazes-me falta*, que também se pauta no mundo dos acontecimentos, pois há uma passagem na fala da personagem feminina que deixa perfeitamente clara essa possibilidade de se trabalhar o histórico dentro do literário, sem gerar ônus para nenhuma das partes, muito pelo contrário, traz inclusive a possibilidade de realizar um estudo interdisciplinar entre a Literatura e a História:

Nessa carícia a mão de Marc Bloch transparece na tua, a mão com que Marc Bloch acariciou a cabeça de um rapaz que chorava, na iminência da morte, a 16 de Junho de 1944. O dia em que a *Gestapo*, que prendera o historiador e o torturava há mais de três meses, o fez subir para um camião com outros presos, entre os quais o tal jovem de dezassete anos, desfeito em lágrimas. Marc ergueu a mão que lhe restava, acariciou-lhe o cabelo e consolou-o: “Não tenhas medo, não vai doer nada”. Como o rapaz duvidasse da verdade daquela frase, Marc Bloch insistiu: “Sou professor da Sorbonne, não posso mentir”. E o jovem secou as lágrimas para morrer, ao lado de Bloch. As lágrimas que agora, ao lado de Bloch, tu transformas em luz. Tu, o meu discípulo, aquele que mora na noite do meu pensamento destroçado (PEDROSA, 2003, p.64).

Teolinda Gersão, romancista do pós-modernismo, trabalha a partir da revolução de 1974 e publica seu primeiro livro, *O Silêncio*, em 1981, que tem como principais características em sua escrita a realidade histórica de Portugal. A autora esclarece que “[...] a solução do ficcionista é assumir personagens reais com o coletivo de fundo” (GERSÃO apud MEDINA, 1983, p.453), ou seja, que essa realidade ainda não pode ser algo diretamente exposto, mas que deve ser o pano de fundo da narrativa romanesca portuguesa, no intuito de conquistar o devido espaço a essas vozes por muito negado, dentro de uma História que obedecia as normas de uma ditadura, e consequentemente secundarizadas na literatura, tornando-as quase invisíveis.

Segundo Gomes (1993, p.73), Gersão trabalha em seus romances alguns temas recorrentes, como: “[...] o confronto entre o homem e a mulher, o esvaziamento da linguagem, da comunicação, a castração imposta aos seres pelo Sistema”. O mundo existente entre homem e mulher, para a autora, tem sempre uma conotação de confronto. Por exemplo, *Paisagem de Mulher e Mar ao Fundo*, de 1982, de acordo com Gomes, foi seu romance mais político, pois ativava a memória imaginativa do português pelo contraste: mulher e mar. Onde “[...] o mar surge como o símbolo da tradição portuguesa da expansão, do convite à viagem, que reserva ao homem o papel de guerreiro e, à mulher, o papel passivo de Penélope sempre à espera, pacientemente tecendo a sua teia” (GOMES, 1993, p.76). Essa perspectiva feminina, passiva, redutível ao homem, é, e não só em Portugal, uma questão histórica que Teolinda aborda.

O romance de Pedrosa também trabalha com a relação entre o homem e a mulher num tom de superioridade masculina. Isso fica claro no momento em que a personagem feminina entra na política que, segundo sua constatação, é um mundo totalmente machista, onde as mulheres apenas figuram para dar conta de uma fachada da modernidade, a da igualdade de gêneros, mas que, na realidade, não acontece, como bem se percebe na fala da personagem feminina: “Tanto insistias. Que eu não me definisse como feminista em público. Ou pelo menos usasse um vestido justo e um decote grande para o afirmar. Que sorrisse em vez de criticar. Ou pelo menos sorrisse enquanto criticava” (PEDROSA, 2003, p.160).

Segundo Gomes (1993), as narrativas de Gersão têm uma estrutura quase caótica, não-linear, e essa é a estrutura escolhida por ela para denunciar a opressão existente na ditadura e que ainda permeia a sociedade portuguesa. Essa é outra das características observáveis no romance contemporâneo português de Inês Pedrosa, a luta contra a “opressão ditatorial”, presente na lembrança que a personagem masculina tem de seu pai:

O país desgostava-o pela modorra, participara em algumas conspirações mas também disso desistira – “Os ditadores não caem do céu, merecem-se, e, e nós merecemos este, o povo ainda não cansou de lhe agradecer a neutralidade na guerra”, dizia-me. Vivia numa casa grande, luminosa. Lembro-me de as janelas estarem todas abertas, porque eu nunca vi tantas janelas e tão escancaradas. Alertei-o contra as correntes de ar, e ele ria-se: “Neste país não há ar, meu filho, quanto mais correntes. Não te preocupes” (PEDROSA, 2003, p.77).

Gomes (1993), ao analisar *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, publicado em 1980, traz outras características do romance português, no qual prevalece a voz coletiva da comunidade que denuncia a sua miséria, e se considera incapaz de sair dessa situação, esperando o salvador para resgatá-la dessa triste condição de miserabilidade. A comunidade vai morrendo, as relações vão se desfazendo

pelo egoísmo e as pessoas se fecham em sua solidão. A mudança nos objetos da comunidade e a voz que ela reclama, além da denúncia social, aparecem no romance por meio da linguagem das personagens, segundo Gomes um avanço a ser destacado. Outra característica de Jorge, que aparece em seu segundo romance, *O Cais das Merendas*, de 1982, é a incorporação do estrangeirismo na cultura local, o que pode ser perigoso para uma determinada comunidade: “O resultado disso é o surgimento de uma raça híbrida, que abraça o novo de fora para dentro e que, por isso, se aliena, em vista do fato de não ter interioridade alguma” (GOMES, 1993, p.70). Stuart Hall (2006, p.88-89) é um dos pesquisadores que aborda o hibridismo, para ele, híbridas são as pessoas que “[...] carregam os traços das culturas, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas”, são sujeitos fadados à incompletude, uma vez que eles nunca serão unificados, pois eles são produto de várias culturas e histórias que se interconectam indefinidamente, uma tendência da modernidade, outro tema trabalhado por Hall.

Retomando o exposto sobre *O Cais das Merendas*, de 1982, a alienação representada pelos personagens traz a seguinte situação do povo que,

[...] ancorados no passado, esquecem-se as personagens do futuro e negam-no enquanto força que possa modificar-lhe a vida anódina; as personagens, ancoradas no futuro, esquecem-se do passado. Resulta disso a criação de um tempo sem tempo, com a estagnação de populações que ficaram irremediavelmente à margem da história (GOMES, 1993, p.70).

Segundo Gomes (1993), Saramago e Jorge partilham do mesmo objeto de produção literária, que são os marginalizados historicamente durante a ditadura em Portugal. De certa forma, Gersão também faz uso desse objeto, quando trata da “castração imposta aos seres pelo Sistema” (1993, p.73), assim como Agustina Bessa-Luís, que partilha da valorização do povo marginalizado pela ditadura, quando fala através da paráfrase de Medina (1983, p.129):

Esse lado das pequenas gentes tanto me atraem [...]. São essas pequenas gentes que trazem toda a força da genialidade e o romance é o tributo que se paga a toda essa gente que me ajudou a viver, que me deu a noção de que a vida não é mais uma simples maçada. O peso da civilização é amargo. É preciso redescobrir o encanto, o humor, a ingenuidade, a frescura da vida e tudo isto só cabe no romance.

Segundo Medina (1983, p.413), o poeta Pedro Tâmen analisa a literatura portuguesa de um modo bastante realista, avaliando que há “[...] em primeiro lugar, a radical distância entre as elites e o povo; em segundo lugar, a distinção cômoda

entre a cultura erudita e a cultura popular”; isso é perfeitamente compreensível em se tratando de uma época posterior à Revolução de 1974, período bastante castrador da sociedade portuguesa em todos os âmbitos, principalmente cultural e literário. Entretanto, nem por isso deixaram de existir escritores que tentassem uma aproximação dessas duas camadas sociais, utilizando recursos inovadores na forma da escrita literária, na estrutura, na linguagem e também no objeto de produção. Uma característica observável na poesia de Tâmen é o uso da metaliteratura para explicar o fazer literário, assim como em *Fazes-me me falta*. Apesar de a metaliteratura estar presente de forma bem sutil, é de fundamental relevância:

Os escritores recortam estes casos e pensam: vou escrever sobre isto. Palavras como peças de um *puzzle* – no fim entende-se o mundo de novo como na primeira infância, as meninas mortas arrumam-se na estante dos fantasmas e das histórias repetidas. Os escritores barricam-se em histórias para não sofrer. Primeiro sofre-se, escreve-se por vingança. Depois atinge-se o requinte de escrever em vez de sofrer – as personagens que sofrem por eles e, se possível, para lucro deles (PEDROSA, 2003, p.158).

Primeiramente, tem-se uma crítica aberta aos modelos do romance português, essa forma de descrever o mundo dentro de uma moral prescrita para as mulheres, a elas cabe o mesmo lugar das “meninas mortas” que “arrumam-se na estante dos fantasmas e das histórias repetidas”, de modo a não interferir no meio social, ou seja, a literatura descrevia o espaço da mulher e ditava as normas moralizantes. Em segundo lugar, os autores não queriam sofrer as consequências da ditadura, por isso se escondiam atrás de histórias que não contestassem o sistema, ou seja, “os escritores barricam-se em histórias para não sofrer”, tornando-se dessa forma sujeitos alienados, iguais à grande massa. Portanto, esse trecho tirado de *Fazes-me falta* sugere que o escritor, em seu ímpeto primeiro, escreve sim, com euforia, com desejo de denúncia e crítica, mas logo percebe que o momento histórico não lhe permite essa atitude, então ele se aperfeiçoa e aprende a burilar a sua escrita de modo que não seja percebida a sua fúria e indignação, passando para os personagens essa função de contestação, mas de modo muito velado. Alguns, por sua vez, simplesmente optam por realizar uma literatura meramente descritiva e moralizante. A palavra *puzzle*, que aparece como característica dessa literatura, dá o sentido próprio a esse fazer literário. Já em outro momento, Pedrosa usa a mesma palavra, *puzzle*, dando-lhe um sentido totalmente diferente, referindo-se ao tempo histórico, aquele que a disciplina História reconstrói através de acontecimentos, como a montagem de um quebra-cabeça: “[...] o tempo, que na História se me afigurava muitas vezes preguiçoso – embora nunca circular,

como tu pretendias, – surgiu-me agora despedaçado, um *puzzle* que poderíamos refazer com as nossas pequenas mãos” (PEDROSA, 2003, p.112).

Gomes e Arnaut também utilizam o termo *puzzle*, e ambos com a mesma intenção de sentido sobre o termo, respectivamente: “A transformação do romance em espécie de *puzzle* alterará fundamentalmente a relação entre autor-leitor” (GOMES, 1993, p.120), “o Post-Modernismo, que se reveste das potencialidades de um *puzzle* hermenêutico” (ARNAUT, 2002, p.13), ou seja, o pós-modernismo no romance português contemporâneo tem em sua nova estrutura ficcional a elaboração de uma nova literatura, através de uma estética da linguagem mais acessível ao incorporar termos mais comuns ao leitor, e uma estrutura narrativa não linear, ou melhor, uma estrutura em que o leitor participará ativamente, fazendo a montagem desse quebra-cabeça narrativo. Dessa forma, fica compreensível o porquê do uso do termo *puzzle* por Pedrosa dentro do romance, pois, da mesma maneira que os escritores logo após a Revolução dos Cravos desejavam fazer mudanças dentro do gênero romance, Pedrosa também propõe, através desse termo, a necessidade da montagem de um quebra-cabeça no sentido da própria obra literária, acompanhando a proposta dos historiadores da Escola de Annales (1929-1989), em especial às tendências da Nova História de Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Jacques Le Goff e outros. Em consonância com o termo *puzzle*, a metaliteratura e a metaficção, que tratam do fazer literário, são características desse período literário, logo Pedrosa, escritora contemporânea, não podia deixar de ter em seu romance tais elementos.

O romance português contemporâneo tem como característica a hibridizade literária, por conseguir trazer em uma mesma narrativa uma diversidade de gêneros, o que faz da obra uma literatura com uma multiplicidade de sentidos, que vão englobar o discurso da crônica, do conto, da poesia, do romance, entre outros. *Fazes-me falta* também traz essa característica híbrida ao incluir poesia na prosa, ou seja, Pedrosa insere a poesia em sua narrativa, o que se pode observar na seguinte fala do personagem masculino:

Estudaste tanta História, tantas e tão científicas formas de quebrar a roda cega do eterno retorno, e aí estás sob a terra, ausente desta Primavera que ilumina sem ti tudo o que amaste. “Mas ver tudo é não ver nada/ Perder o fio à madrugada/ Com a alma enrolada/ como um isco em mau anzol./ Nas nuvens vejo desfilar/ Castelos feitos para sonhar/ Caixas de amor para guardar/ Tudo o que já não sei de ti./ E o meu coração escuro/ Recita em dó futuro/ Esse poema tão puro/ Que o tempo pôs em ti” (PEDROSA, 2003, p.126).

No panorama das produções literárias contemporâneas, temos ainda a considerar, nesse diálogo sobre fundo e forma com o romance *Fazes-me falta*, o

escritor Vergílio Ferreira, que se apresenta como aquele que introduziu o romance-ensaio em Portugal, preferindo chamá-lo de romance-problema. Para ele, o que tem valor na literatura “envolve reflexão, autoconsciência, suas personagens a-históricas continuam a se mover tanto na busca existencial, quanto na pesquisa da estrutura, da arrumação dos elementos ficcionais na montagem do romance” (MEDINA, 1983, p. 140-141). Portanto, após essa longa análise sobre o pós-modernismo, o romance contemporâneo português e a obra de Inês Pedrosa, observa-se que *Fazes-me falta* deixa claro seu pertencimento pós-moderno contemporâneo pela vasta gama de conteúdos, temas e sentidos aflorados dentro da obra, sugestionando as mais várias leituras num encaminhamento interdisciplinar.

RECKZIEGEL, S. B. *Fazes-me falta: a study of the Portuguese contemporary novel*. *Revista de Letras*, São Paulo, v.52, n.1, p.121-141, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *Portuguese author Inês Pedrosa's novel Fazes-me falta deals with several themes, opening space for an interdisciplinary analysis. However, in the case of a work published in 2002, the objective in this essay is to address the contemporary Portuguese novel from the inception of postmodernism. General aspects of postmodern Portuguese novels will be addressed, by authors such as Ana Paula Arnaut (2002), Miguel Real (2001), Alvaro Cardoso Gomes (1993) and Cremilda de Araújo Medina (1983) who, by their turn, seek to set the postmodernist aesthetics from some works of twentieth-century writers such as Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Pedro Tâmen and Vergílio Ferreira. The definitions of the contemporary Portuguese novel being thus laid down, they will be applied to Fazes-me falta to check whether Pedrosa's novel can be defined as such.*
- **KEYWORDS:** *Postmodernism. Portuguese Novel. Fazes-me Falta.*

Referências

ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne: máscaras de Proteu**. Portugal: Almedina, 2002.

COELHO, E. P. **Os amantes do possível**. Lisboa: Público, 2002.

GOMES, A. C. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 1993.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 11.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

MEDINA, C. de A. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.

PEDROSA, I. **Fazes-me falta**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

REAL, M. **Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2001.

O ENIGMA DA PERSONALIDADE GOETHEANA, SUA APROPRIAÇÃO E MIMETIZAÇÃO NOS ENSAIOS SOBRE GOETHE E NO ROMANCE *CARLOTA EM WEIMAR*, DE THOMAS MANN.

Marco Antônio A. CLÍMACO*

- **RESUMO:** Este artigo propõe-se decifrar as principais causas do intenso interesse e fascínio que a personalidade de Goethe despertava em Thomas Mann; a tese que o sustenta e anima é a de que, dada a natureza mesma deste interesse, a sua realização só poderia alcançar sua mais plena expressão num romance como *Carlota em Weimar*, cujas temáticas e rasgos principais encontram-se já prefigurados e prenunciados (e posteriormente retomados) no sem-número de ensaios e conferências que Mann dedica a Goethe. Através do exame de alguns destes temas e de quaisquer elementos formais do romance, este artigo pretende apontar um caminho para a reabilitação do alcance da razão e do discurso filosófico na compreensão deste “prodígio” – alcance este cujos limites (preconizados por Mann) decidem da gênese mesma da obra *Carlota em Weimar*, determinando não apenas sua extraordinária força e fecundidade, como também as limitações que por ventura a interpretação de Mann acuse.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Thomas Mann. Goethe. Personalidade. Gênio. Inato e Adquirido.

A maior ventura dos filhos da terra

Logo às primeiras páginas de sua *Fantasia sobre Goethe*, Thomas Mann (2002) interrompe um dos muitos panegíricos de que seus ensaios sobre Goethe estão cheios, para deter-se sobre a definição goetheana da “personalidade”: “a maior ventura dos filhos da terra”; não está entre as definições mais elucidativas de Goethe – Mann o admite – e tem mesmo algo de peremptório. Mas é justamente nesse ponto que veremos estar radicada a fonte principal da admiração quase ilimitada – e em todo caso inesgotável – que o escritor alemão devota a este seu conterrâneo e ancestral espiritual.

* Unicamp – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Campinas, SP – Brasil. 13083-970 – marcoantonio.climaco@gmail.com.

Artigo recebido em 31/07/12 e aprovado em 10/11/12

Todo o interesse e a produção de Thomas Mann a respeito de Goethe encontram-se, com efeito, sob o signo do enigma e do mistério de sua personalidade, cujo fenômeno transcende “a esfera do simplesmente espiritual, racional, analisável”, indo refugiar-se naquela do “natural, elementar e demoníaco que ‘admira o mundo’ mas não é passível de maiores elucidações” (MANN, 2002, p.222). Não fora a persistência deste enigma nas repetidas investidas de Mann para se aproximar de Goethe, e não apenas o seu interesse quase obsessivo pelo autor só a custo se distinguiria de uma admiração demasiado pia ou de uma franca idolatria (admitindo-se que não seja este já o caso), como também as características literárias que este interesse reveste teriam, sem dúvida, um feitiço diferente daquele que Thomas Mann lhes deu.

Neste sentido, não é à inclinação literária inerente ao seu ofício (algo assim como um “cacoete profissional”) que se deve atribuir o papel determinante desempenhado pelas *anedotas* que abundam e dão o tom aos ensaios e conferências que Mann dedica ao autor do *Werther*; trata-se, isso sim, de uma exigência do próprio objeto, cujo referido enigma não se deixa muitas vezes apreender de outra forma que não a da narração anedótica e da ilustração factual. A reiteração de um conjunto via de regra limitado de citações e anedotas, dispostas muitas vezes em ordem e encadeamento semelhantes (quando não idênticos) nos diversos textos, testemunha, além disso, um impulso de apropriação plástica e compositiva, com que o romancista parece querer já tirar, da resistência de sua matéria a uma exaustiva compreensão racional, os dividendos que lhe serviriam à construção do romance *Carlota em Weimar*.

São duas as linhas de força principais deste romance, estreitamente associadas e complementares, e não obstante marcadas por uma cisão profunda, de que justamente a vida e a obra de Goethe oferecem um exemplo dificilmente comparável e, por assim dizer, paradigmático: de um lado, a suprema dádiva que o artista e sua obra representam para a humanidade – e assim também a suprema dita e glória que o artista pode auferir daí; de outro, os sentimentos e disposições recíprocas que se desenvolvem entre o artista e a humanidade (ao menos aquela que cai sob sua esfera de atuação) em vista de uma tal dádiva, cujo ônus e “custos humanos” benfeitor e beneficiários não querem nem podem assumir com força e ânimo idênticos. Na vida de Goethe, a superposição destas duas esferas, em detrimento de uma primazia relativamente confortável da primeira, converteu-se, com o passar dos anos, num fenômeno cada vez mais acentuado e representativo de sua fisionomia espiritual.

O fundamento comum a estas duas esferas é o objeto preferencial dos ensaios e conferências, nos quais veremos delinear-se uma espécie de “hermenêutica do gênio”, no afã de dar conta e abarcar as múltiplas facetas, as aporias e paradoxos que semelhante situação necessariamente encerra. Já a tensão irreduzível e a convivência conflituosa destas duas esferas num período dado da vida do artista – não por acaso aquele de sua maturidade espiritual, no qual as contradições internas já conhecem

alguma trégua e o passado experimenta mesmo um reflorescimento tardio – perfaz a trama e o enredo de *Carlota em Weimar* (MANN, 1984).

A esse respeito, o ponto de vista escolhido por Thomas Mann para delinear sua narrativa parece que não poderia ser mais acertado; pois se a partir dele é possível evidenciar o contraste – de conseqüências não raro dramáticas – da atividade e das convicções de Goethe com as tendências políticas e espirituais dominantes em seu tempo – as mesmas todavia para as quais em sua juventude ele serviu de catalisador e arauto – é também no período da vida de Goethe retratado no romance que esta sua juventude (de cuja orientação moral e estética Goethe viria a se tornar o principal e mais intransigente inimigo) se vê como que repetida, renovada espiritualmente e “*elevada a esferas mais altas*” (MANN, 1984, p.269) na velhice.

Sabe-se que a primeira tentativa feita por Thomas Mann para escrever um romance sobre Goethe data de muitos anos antes de ter escrito *Carlota em Weimar*, e que o episódio biográfico que então escolhera para material de seu romance foi o da última das paixões avassaladoras que Goethe nutriu já em idade provectora, por uma menina 54 anos mais nova. Depois de pronto, o livro já não continha mais nada que lembrasse Goethe e o episódio amoroso que lhe servira de mote, senão de forma muito indireta e atenuada: trata-se de *Morte em Veneza*; mas é difícil não pensar que esse desvio de rota não tenha sido obra de um instinto secreto que é o penhor e o melhor testemunho do gênio literário na escolha de seus temas, e que reservou, para a realização tão acalentada e adiada de um romance sobre Goethe, um outro episódio, também ele factual, mas que trazia em seu bojo conseqüências e desdobramentos bem mais profundos e decisivos para o delineamento do retrato abrangente da personalidade e da missão e influência culturais de Goethe que Thomas Mann intentara fazer.

Por muito temerária que soe esta afirmação, ela se ampara num fato cuja eloquência e alcance não dão muita margem a contestação: a personagem que está no centro dos acontecimentos de *Carlota em Weimar* é a mesma heroína do *Werther*, ao passo que a personagem que protagonizaria o primeiro e abandonado projeto do livro – Ulrike von Levetzow – não passava de uma ilustre desconhecida (ainda que a paixão e o pedido de casamento de Goethe tenham bastado para torná-la de fato ilustre, embora nem por isso muito mais que uma desconhecida)¹. E se esta substituição de heroínas deve ter custado ao romance uma atenuação (em absoluto a eliminação) do motivo da permanência e ressurgimento da paixão juvenil na velhice, privada agora de um objeto de carne e osso, abriu para ele em contrapartida a possibilidade de incluir em seu escopo o problema tão candente – em si mesmo e

¹ À guisa de confirmação e título de curiosidade: uma pesquisa no Google reporta 38.100 resultados para a busca de Ulrike von Levetzow, contra 16.300.000 para a de Charlotte Buff.

para Goethe em especial – do próprio estatuto da arte, das relações entre a arte e a realidade, e também entre o artista e seu público, formado este na esteira e à sombra (no caso de Goethe) de um sucesso tão estrondoso quanto controvertido como foi o de *Werther*.

Tal como Thomas Mann a concebe e recria, a visita de Carlota Kestner a Weimar reveste-se de dois significados bem precisos e distintos (embora sempre, como já foi observado antes, intimamente relacionados): para o velho Goethe, chegado a uma quadra de sua vida em que o amor sensível e o espiritual como que contraem núpcias, selando o apogeu de uma existência marcada por intensas lutas interiores, trata-se antes de mais nada de uma erupção inoportuna do passado, trazendo súbita e inopinadamente para primeiro plano o sinal visível dos sucessos e aventuras que sua obra e o trabalho de sua vida cuidaram meticulosamente de amortecer, transformar e perspectivar em vista dos resultados bem distintos alcançados por esta obra em seu conjunto.

Já para a população, à qual coube em sorte testemunhar a evolução espiritual de Goethe e sua progressiva conversão em monumento vivo – cuja obra se vê cada vez mais cifrada numa refinadíssima concepção simbólica e por mediações inacessíveis à sensibilidade imediata – a aparição da heroína de *Werther* no âmbito de sua pequena e provinciana cidade, dominada pela presença e influência algo despótica de Goethe, tem um efeito semelhante àquele que tem sobre o poeta, mas com os sinais trocados: à revelia desta influência e daquele “papel educativo” que Thomas Mann tanto enaltece em Goethe, Carlota Kestner torna-se incontinenti objeto de um interesse e de uma veneração que timbram em confundir a pessoa, Conselheira de Legação Carlota Kestner, com a heroína do *Werther* (num movimento que nos faz lembrar, tal como poderia ter-se afigurado a Goethe, aquele do povo hebreu ao recair na adoração do bezerro de ouro, cujo culto Moisés lhe havia proibido).

Conquanto se tratasse de uma heroína do livro de Goethe, é antes como um patrimônio coletivo, uma personagem-chave na história da formação da sensibilidade e identidade nacionais, que o povo de Weimar lhe presta culto, fazendo valer sobre ela os direitos do público contra os pressupostos e prerrogativas de seu criador, sem poder ao mesmo tempo impedir que vibrem em surdina por sob a sua comoção insubmissa os sentimentos contraditórios da desforra, da injúria por uma promessa fementida (aquela do jovem poeta romântico convertido ao classicismo), como também da gratidão e da ânsia de reconciliação com o poeta em sua face mais humana.

Mas Thomas Mann não se contenta com que esta confusão entre a personagem e seu modelo (e por extensão entre a arte e a realidade) se limite à gente do povo – e mesmo a esta não deixa de conceder um representante enternecedor, na figura obsequiosa e algo cabotina, mas nem por isso isenta de certa honradez e candura do camareiro Mager; a legitimidade, ainda que relativa, que Mann empresta a uma tal confusão (e aqui a mudança de contexto social torna preferível que se fale em

“identificação”) não tarda a se fazer notar, no papel com que pessoas da sociedade, pertencentes ao círculo goetheano, não hesitaram em investir a recém-chegada, e ao qual esta tampouco se faz de rogada em aceitar – qual seja, o de confidente e confessoria.

Que um tal papel lhe tenha assentado tão bem na tessitura do romance, ocupando uma proporção tão substantiva do seu desenvolvimento, se deve sem dúvida em grande medida à presumida (por parte dos seus interlocutores) expectativa da visitante em ouvir notícias e impressões frescas, colhidas por fontes diretas, do seu amigo de juventude, como que antecipando e preparando o reencontro pessoal que poria fim a tantos anos de afastamento; mas só isso não é ainda suficiente para explicar a confiança quase sem limites, a total ausência de prevenção com que os confidentes abrem seus corações a Carlota, sem prejuízo da verossimilhança da narrativa, participando-lhe sua intimidade, seus dilemas e anseios mais profundos.

Esse expediente não teria alcançado a sua melhor performance na realização do romance se os confidentes não emprestassem, sumariamente, à pessoa que tem diante de si – fazendo-os migrar diretamente e sem outra mediação das páginas do *Werther* – os traços com que Goethe a pintara em seu “livrinho”: aquela benévola ascendência moral e sentimental que tinha sobre o jovem poeta, sob cujo império ele pôde desfrutar, a um só tempo, da mais perfeita liberdade do seu gênio audacioso e espontâneo, autêntico e irrequieto, bem como dos efeitos inibidores e limitadores com que uma legítima aliança de noivado e uma autêntica amizade lhe obrigavam a observar a mais estrita honestidade e decoro (acatadas, é bem verdade, nem sempre com a mesma diligência e presteza, como é sabido).

Aqui uma pequena digressão sobre o *Werther* faz-se necessária; pois o paradoxo do gênio romântico, cativo da simplicidade e candura daquelas criaturas que, como Carlota, cumprem seus afazeres com zelo e moderação perfeitamente proporcionados à sua natureza, mas incapaz de refrear e moderar no mesmo sentido os seus próprios sentimentos e afetos, ameaçando arrastar com eles à perdição aquela pureza que justamente os cativou – esse paradoxo jamais encontrou, como nas páginas desse livro, expressão tão cabal e exemplar.

Precisamente aquela dentre as situações da vida humana em que o instinto natural e os mais nobres imperativos culturais parecem entretecer-se e reforçar-se da maneira mais estreita – qual seja, a maternidade –, Carlota a desempenha com tanto mais desvelo e mérito quanto não está ela própria investida das prerrogativas do seu desempenho (ou seja, por não ser ela a mãe natural das crianças de cuja criação se acha encarregada, senão sua irmã mais velha). É justamente esta situação intermediária – entre mãe e irmã – aquilo que confere aos dotes de Carlota o seu cunho particular e mais atrativo, conservando algo de natural em sua abnegação, e emprestando de outra parte algo de abnegado à sua condição natural de irmã.

Formadas e cultivadas, outrossim, no estreito círculo das necessidades mais imediatas e das obrigações mais indeclináveis, a nobreza de caráter e a pureza de coração revelam-se aqui em sua face mais graciosa e encantadora, e que mais império faz sobre o coração do poeta – aquela da “espontaneidade” simples e comedida, por cujo dom ele bem sabe-se abandonado, e a cujo espetáculo “poetas e sábios acorriam com prazer”, atraídos “[...] à escola desta mocinha para admirar, encantados, essa virtude inata, e essa bondade e graça inatas”(MANN, 1984, p.91).

Se, aos olhos de Goethe, os afetos sinceros e verdadeiros (e a seu gosto algo prosaicos) que favorecem da maneira mais propícia o florescimento e manutenção destas qualidades, emprestam algo de *sagrado* ao compromisso social que os vem consagrar – a saber, o noivado de Charlotte Buff e Johann Kestner – a autenticidade de seus próprios sentimentos, a grandeza pura e augusta da paixão que os inspira contém de sua parte algo de “divino”, e seu direito à existência não pode ser menor que os daqueles afetos, por muito mais condizentes e conformes que estes sejam às qualidades que formam o objeto mesmo de sua paixão.

Embora não seja esta a primeira das paixões a inaugurar a longa série de renúncias que se tornariam uma das marcas distintivas da vida de Goethe, nela se achavam, incrivelmente bem arranjos, todos os elementos de que o poeta necessitava para compenetrar-se do desatino inerente à sua pretensão de encontrar numa dada realidade – por mais singela e doce que neste caso ela se apresentasse – um sucedâneo e derivativo da sua extraordinária volúpia poética, condenada a não satisfazer-se senão com uma realidade que pudesse também ser “criada”, e à qual se tenha desse modo elevado à esfera supra-real da arte.

As peculiaridades e os desdobramentos que a vida de Goethe vai reservar a uma tal ambivalência – em que somente à força da mais severa renúncia, do sacrifício dos desejos mais puros e dos mais caros anelos, o poeta chega a credenciar-se à criação da autêntica obra de arte – converte-se numa das pedras-de-toque da interpretação da personalidade goetheana oferecida por Thomas Mann. Na boca do velho Goethe, e em consonância com o tom que predomina no monólogo interior que ocupa o capítulo central de *Carlota em Weimar*, essa ambivalência ganha o acento afirmativo que deve ser o do próprio poeta ocupado em fazer o balanço de sua vida e seus amores: “Bem-feito, rapazote talentoso, que já sabia de arte tanto como de amor e que secretamente apontava para aquela quando cultivava este – jovem como um pardal e já inteiramente preparado para trair o amor, a vida e a humanidade pela arte” (MANN, 1984, p.268).

Mas a par deste momento de autossatisfação proporcionado pelas primeiras horas da manhã, dispensadora de uma concentração e intensidade interiores ainda intocadas (ou tocadas apenas de leve) pela iminência dos compromissos mundanos, Thomas Mann esquadrinha várias outras facetas menos sedutoras e estimulantes

da referida traição, quer para o próprio Goethe, quer para aqueles que direta ou indiretamente privam com ele e sofrem o influxo de sua existência. A Mann interessa sobretudo fazer a autópsia desta personalidade e sua psique, cujo aterrador ceticismo lhe confere algo de inumano – mescla de *semideus e monstro* – e ao mesmo tempo sacar daí as consequências pertinentes ao ideal artístico e cultural de cariz afirmativo que Goethe pôde destilar no cadinho deste mesmo ceticismo, bem como à presença de semelhante indivíduo em sociedade, com as posturas e estratégias que lhe impõe a construção e manutenção de sua figura pública, e as reações e impressões que deve provocar nos diversos caracteres que se lhe acercam.

Amizade ameaçada com a vida

Sob a égide de uma “amizade ameaçada com a vida” (MANN, 1984, p.195), Thomas Mann construirá o estupendo monólogo interior de Goethe, a fim de melhor proceder a uma tal autópsia. No que concerne ao seu autor, o monólogo foi já amiúde reconhecido e decantado como uma proeza literária ímpar, e talvez faltasse apenas sublinhar o aspecto não propriamente artesanal desta empresa, senão que aquele da coragem e da intrepidez de encarnar e dar voz ao mais admirado e venerado de seus autores ao longo de 75 densíssimas páginas, retratando-o precisamente em seu ângulo mais problemático e controvertido, aquele que justamente mais interessou e mais longamente ocupou o autor do monólogo.

Antes de proceder a uma tentativa de elucidar as motivações que poderiam ter levado à escolha do referido ângulo, registre-se que Thomas Mann beneficia-se aqui, sem dúvida, da concepção que o próprio Goethe sempre professou com tanta ênfase a respeito da originalidade. É um aspecto por demais explorado pela fortuna crítica goetheana para precisar ser retomado aqui; mas Thomas Mann nem por isso se furtou a, de certa forma, preparar o terreno para sua empresa, emprestando-lhe uma justificativa preliminar nas palavras que fez dizer ao secretário Riemer, no capítulo em que este conversa com Carlota:

A verdade é que durante longos anos tenho feito grande parte de sua correspondência, não só através do ditado, como também com inteira independência em relação a ele, isto é, como se ele próprio a tivesse feito – em seu lugar, com seu espírito e seu nome. [...] suas cartas que provêm de minha mão acabam sendo mais goethianas que as outras que ele próprio dita. E como minha atividade é muito conhecida na sociedade, domina frequentemente a mais crucial dúvida se uma carta é dele ou minha, preocupação tola e vã [...], pois é praticamente a mesma coisa. (MANN, 1984, p.67-68).

Com respeito a essa relativização extrema do privilégio e prerrogativas do autor, poder-se-ia ainda objetar tratar-se neste caso tão somente da produção epistolar, e não ainda da poética e literária; mas que dizer de todas aquelas obras de paternidade duvidosa, quando não posteriormente desmentida, como o fragmento sobre *a Natureza*, aquelas de autoria partilhada, como as *Xênias* escritas em parceria com Schiller – para não falar da sem-cerimônia com que Goethe instava com o mesmo Schiller para que lhe viesse em socorro e interviesse com passagens de sua própria lavra e punho na redação do *Wilhelm Meister*, na correspondência em que debatiam a elaboração desta obra? Ao leitor do monólogo, talvez ter estas coisas em mente ajude a mitigar a perplexidade e o escrúpulo perante essa suprema impudência de se mimetizar uma personalidade complexa como poucas vezes se viu outra igual, e à devassa que dessa forma se procedeu ao núcleo mais íntimo e desabusado da consciência goetheana, tal como só seria possível fazer emprestando vida e voz ao próprio poeta.

Passemos, pois, à tentativa de elucidação da faceta escolhida por Thomas Mann para nos fazer mergulhar na psique de sua personagem central. O momento preciso do dia e da agenda de atividades goetheanas – aquele das primeiras horas da manhã e da “*toilette* íntima” de Goethe – propicia, como já foi dito antes, não apenas um período de concentração e intensidade talvez único na jornada de um alto funcionário de Estado e figura de renome mundial, como o mais agudo contraste com a conduta de Goethe em sociedade, sobre a qual Mann se debruçará no capítulo seguinte. Mas essa concentração e intensidade não perfazem apenas a silhueta do poeta bafejado pelas musas, senão que são intermitentemente pontuadas, e pode-se mesmo dizer sejam o produto de uma disposição de combate, de preparação da interioridade para o enfrentamento (no duplo sentido da palavra) de seus compromissos sociais exteriores, de modo a que estes possam não apenas se acomodar como favorecer o cultivo e a intensificação de seu ser mais íntimo e essencial, o cerne de sua personalidade.

É o tema do “inato e adquirido” tão caro a Goethe, que se irá “dramatizar” e fazer desfilar “em ato” nos movimentos de consciência do poeta que se desenrolam sob os olhos do leitor – tal como este tema aparece em sua última carta, destinada a Wilhelm von Humboldt, a qual Thomas Mann faz constar de um de seus ensaios:

O melhor gênio é aquele que absorve tudo, o que sabe assimilar tudo, sem que isso afete minimamente o fundamento, a isso que chamam caráter, senão que antes o eleva e vigoriza naquilo que é possível... Os órgãos do ser humano através da prática, a experiência, a reflexão, o fracasso, o favorecimento e a resistência, e sempre de novo a reflexão unem, sem consciência disso, em livre associação, o adquirido com o inato, de maneira que produz uma síntese que admira o mundo (GOETHE apud MANN, 2002, p.219).

E num outro ensaio, veremos esta mesma oposição entre o inato e o adquirido deslizar para um terreno moral – aquele que opõe o “sonho e gozo egoísta” à “simpatia e desejo de ser útil” – no qual já se encontram latentes aqueles componentes dramáticos que, mediante uma pequena variação, ditarão os rumos do monólogo de Goethe e presidirão à escolha das primeiras horas da manhã como palco talhado para sediar o confronto entre uma índole de autossatisfação sonhadora toda entregue e consagrada a si mesma, e as obrigações e imperativos sociais e morais que a assediam e que incumbem à pessoa e à posição de Goethe: “Ao egoísmo do sonho e do gozo próprio devem enfrentar-se os impulsos sociais e se se quiser burgueses de simpatia e de desejo de ser útil para que se logre a obra realizada” (MANN, 2004, p.93).

Sem a mediação analítica presente nos ensaios, e resguardado pelas circunstâncias, no plano ficcional, da necessidade de portar a máscara social, a figura que se irá desenhar no monólogo está livre para prodigalizar sua verve mais atrevida, irônica e insolente, a qual não deixa de resvalar aqui e ali na arrogância e na tirania já denunciadas em outras passagens da obra. Também a idade avançada de Goethe vai concorrer para reforçar aquela ideia da “amizade ameaçada com a vida”, colocando destarte em relevo toda a engenharia espiritual mobilizada para fazer frente às ameaças da idade, da posição e da fortuna (se boa ou má, é coisa que não vale muito a pena esmiuçar), de modo a fazer com que a amizade com a vida ainda possa levar de vencida as ameaças:

[...] mas restou bastante loucura em mim como fundo do brilho, e se não tivesse herdado a faculdade de me manter em ordem, a arte de me cuidar com esmero, todo um sistema de dispositivos protetores – onde estaria? Até que ponto odeio a loucura, a genialidade e a meia genialidade louca, e desprezo o *pathos*, os modos excêntricos, a tagarelice; e até que extremo os evito com toda a alma, é coisa que não posso dizer, é inexprimível. Audácia – a melhor coisa e a única indispensável – mas completamente calado, completamente discreto, completamente irônico, cingido pelo convencionalismo – assim quero e sou (MANN, 1984, p.276).

Mas se o êxito do ponto-de-vista e da execução do monólogo repousam justamente nesta dramatização de uma “amizade ameaçada com a vida”, na escolha mais afortunada do momento e das circunstâncias da vida que melhor deixam transparecer a sobre-humana (e a um só tempo monstruosa) engenharia de “dispositivos protetores” e o dinamismo psíquico posto em marcha para sua operação, este êxito talvez fizesse menos justiça a Goethe que ao autor do monólogo (ou faria a glória de Thomas Mann com o prejuízo da de Goethe) se o dito autor não tivesse empregado o mesmo zelo e esbanjado a mesma mestria na exposição das condições e fundamentos ontológicos desta atitude goetheana – os quais preexistem

a circunstâncias dadas de vida e não se acham a elas submetidos, podendo por isso evidenciar a dimensão “positiva” destas atitudes, mais que a sua dimensão protetora e meramente reativa.

São dois os pilares que sustentam este fundamento ontológico, duas as condições a serem preenchidas para que se possa produzir o enigma da personalidade goetheana; de um lado, aquilo que Thomas Mann chamou a “segurança metafísica e a predestinação aristocrática natural”, e que o próprio Goethe gostava de chamar “mérito inato”, expressões que apontam todas elas para a absoluta e inabalável “necessidade” com que se assinala o valor intrínseco da própria personalidade. Thomas Mann chega a falar de uma “afronta consciente à moral, contra todo desejo, luta, empenho, combate, que é sumamente louvável, mas não distinto e que no fundo parece inútil”, uma vez que “há que ser algo, diz Goethe, para fazer algo”, ao que Thomas Mann (2002, p.245) vai acrescentar que “o mérito (e a culpa) está no *esse*, não no *operari*”. Mas como se explicaria, a ser assim, toda aquela disposição combativa, com sua elaboradíssima logística operacional, e toda a força de superação que ocupam o primeiro plano no monólogo interior?

Uma confissão de Goethe, citada por Thomas Mann, já dá bem a medida da insuficiência desta convicção inata do próprio valor, ao indicar a perigosa vizinhança em que ela se encontra da loucura:

Jamais conheci um homem mais presunçoso que eu, e que eu mesmo o diga mostra como é certo. Nunca cri que tivesse que alcançar algo, sempre pensei que já o possuía. Me poderiam ter colocado uma coroa e teria pensado que era natural... Mas que intentasse trabalhar o conseguido para além de minhas forças, que intentasse ganhar-me o obtido para além de meus méritos, por isso me distingui simplesmente de um verdadeiro louco (GOETHE apud MANN, 2002, p.231- 232).

Estas linhas não devem ser interpretadas tão somente de uma perspectiva “fáustica” – aquela da aspiração eterna e jamais satisfeita que impele sempre o indivíduo a ir além de si mesmo; o que se pode extrair dela de mais profundo é como, para Goethe, a consciência dos próprios méritos existe com completa independência daquilo que foi “conseguido” e “obtido”. Na sua qualidade de inatos, esses méritos nada têm que ver com condições de nascimento, nem com qualquer daquelas circunstâncias históricas ou familiares que se combinaram e alinhavaram para dar ensejo à existência do poeta. Invertendo os termos, é possível afirmar que, aos olhos de Goethe, a nenhuma das referidas condições e circunstâncias é possível atribuir rigorosa necessidade, nenhuma que não pudesse suceder de modo diverso, em meio a uma gama de possibilidades virtualmente infinitas.

Esta constatação não encerra em si nada de excepcional, mas é exatamente aqui que vamos encontrar a segunda daquelas condições que perfazem o fundamento ontológico da personalidade goetheana; com efeito, é tão somente por excluir do estatuto de necessidade, de que gozam os méritos inatos, toda a soma de acontecimentos que se sucederam para produzir sua existência, relegando-os ao plano da mais rigorosa contingência, que Goethe pode agora compenetrar-se da conjuração verdadeiramente prodigiosa de circunstâncias que teve de suceder para que uma personalidade como a sua pudesse “vingar” – o lance de “acaso” a que em última instância é forçoso atribuir o sucesso deste empreendimento a que a natureza teria reservado uma chance mínima de êxito, a título de prêmio e recompensa para a superação das mais perigosas disposições com que ela alguma vez dotara um indivíduo. Nas palavras de Thomas Mann, trata-se do gênio como um estritamente “possível”, como contraponto àquele “necessário” com que este vai balizar os seus próprios méritos:

Egocêntrico! Não vá, então, ser egocêntrico alguém que sabe que é meta da natureza, resumo, perfeição e apoteose, um sumo e último resultado para cuja produção a Natureza teve de render os mais complexos esforços! Mas toda essa cultura e proliferação de cidadãos, esse cruzamento e acoplamento dos gêneros durante séculos, [...] esse *quodlibet* de estirpes e sangues tinha de ser tão excepcionalmente feliz, favorável e protegido por Deus? O mundo o acreditará assim, pois conduz até minha pessoa, na qual as mais perigosas disposições foram superadas, utilizadas, espiritualizadas e moralizadas por forças de caráter que procediam de outra parte, dirigidas com força para o bom e o grande. Eu – obra de arte, de equilíbrio dificilmente conseguido, feliz casualidade da natureza por pouco alcançada, dança das espadas de dificuldades e de amor para a facilidade, um “estritamente” possível que é, ao mesmo tempo, o gênio – talvez o gênio seja sempre um possível. (MANN, 1984, p.273-274, grifo do autor).

É claro que toda existência individual está ligada por uma relação causal necessária com o conjunto das circunstâncias que se conjugaram para dar lugar ao seu vir-a-ser – mas isso vale apenas para a sua “existência”; outra coisa bem diferente é que um indivíduo estabeleça, entre o fundamento mesmo de sua personalidade e este conjunto de circunstâncias, uma relação tal que qualquer alteração, por mínima que seja, em alguma destas circunstâncias coloque em risco e ponha a perder o que existe de constitutivo e de mais característico de sua personalidade. Por aí fica evidente que, assim como o “possível” neste caso não se traduz por “existente” – senão por “prodígio” – também o “impossível” deveria nesta chave ser lido, não por “inexistente”, mas antes por “perdição”, “infâmia” ou “ruína”.

O gênio como um “estritamente possível”: que outra coisa isto poderia querer dizer, senão que na sucessão interminável de sucessos e acasos, preferidos pelo

destino a tantos outros igualmente possíveis, nem uma mínima circunstância poderia ter sido alterada – já não para que Goethe existisse (o que afinal não passaria de um truísmo) – mas para que sua personalidade fosse, tal como é, justamente “possível”? Mas então não é também verdade que estas circunstâncias e combinações de eventos inteiramente contingentes recebem, em seu conjunto, outra vez das mãos do poeta o selo da “necessidade”, enquanto “condição de possibilidade” de sua própria existência como gênio?

Por isso pudemos falar de “fundamento ontológico da personalidade”: esta é bem uma manifestação, no âmbito mais originário da autoconsciência e da constituição da personalidade enquanto tal, daquela premissa que mais tarde viria assumir foros de máxima científica na epistemologia goetheana, segundo a qual somente é capaz de pensar o influxo recíproco de matéria e espírito “[...] aquele que tenha separado o bastante para poder reunir logo, e reunido o bastante para poder de novo separar” (GOETHE, 1997, p.242); pois é somente às custas desta distinção implacável entre a necessidade dos méritos inatos, e a contingência das circunstâncias às quais se deve o adquirido, que se pode outra vez revestir estas circunstâncias de necessidade (necessidade ontológica, enquanto condição de possibilidade do gênio), e compenetrar-se de outra parte da insuficiência (ou a contingência, se se quiser) dos méritos inatos, para além dos quais é preciso por isso mesmo “trabalhar-se e ganhar-se o adquirido”, a fim de finalmente produzir “aquela síntese que admira o mundo”.

Também é a essa consciência da estrita dependência do característico e prodigioso de sua personalidade para com um encadeamento de circunstâncias em si mesmo contingente, que se deve atribuir um outro dos traços mais distintivos da índole e convicções goethianas: aquele “fatalismo ditoso e confiante” (NIETZSCHE, 1955, p.1025) que lhe foi imputado por Nietzsche, e que está na base da primazia que Goethe concedia à necessidade em face (embora não “em detrimento”) da liberdade, e do singular sentimento de fiel subordinação e imperturbável veneração que nutria pela Natureza.

Essa primazia, convertida numa “questão de precedência e distinção suprema”, sob cuja égide se opõem os filhos da Natureza (ou de Deus) e os filhos do espírito – Goethe e Tolstoi, de um lado, e Schiller e Dostoiévski de outro – rendeu o mais alentado dos ensaios de Thomas Mann (“*Goethe e Tolstoi*”), e constitui uma de suas preocupações mais pregnantas, sempre retomada nos ensaios posteriores – mas que nesse ensaio em particular chegou a configurar uma espécie de “mitologia”, consoante a dimensão verdadeiramente mítica em que as figuras em questão e os modelos antagônicos de suprema dignidade humana que elas encarnam vão assumir aos olhos do autor:

Que é com efeito a “vulgaridade”? Não outra coisa que a natureza, do ponto de vista do espírito e da liberdade. Pois a liberdade é espírito, rebelião contra

a natureza; ela é humanidade, naquilo que busca nos distanciar das leis da natureza, se nós reconhecemos nesse distanciamento o verdadeiro dever da dignidade humana. Ve-se o quanto a “questão da precedência” se confunde aqui com aquela da dignidade humana. É a liberdade ou a subordinação, a vontade ou a passividade, a moral ou o natural que são os valores mais altos? Se nos recusamos a responder à questão é porque estamos convencidos de que jamais se poderá fazê-lo em definitivo. (MANN, 1947, p.57, grifo do autor).

É provável que a perplexidade e o desafio que esta questão impunha a Thomas Mann jamais tenham conhecido descanso no seu espírito algo atribiliário, e não é tampouco de se descartar a hipótese de que a preferência que parece ter feito pender a balança para o lado de Goethe se deva em parte à sua altivez e seu gosto pela polêmica (na medida em que a figura de Goethe se ia distanciando cada vez mais irremediavelmente dos valores e da sensibilidade esposadas pela contemporaneidade), e em parte por reconhecer-se Thomas Mann a si mesmo muito mais como um representante do “espírito” que um “filho da natureza” – sem poder todavia renunciar ao seu ideal de síntese civilizatória.

Seja como for, esta preferência não impediu que, ao fim e ao cabo, Thomas Mann se abandonasse àquela “rebelião contra a natureza” que consignara ao espírito e à liberdade, evocando o próprio Goethe como arauto de uma utopia cuja aurora preconiza e não hesita em confiar – “no pior dos casos” – a uma “revolução violenta” que produzirá “[...] uma ordem exterior e nacional conforme o grau de maturidade alcançado pelo espírito humano, que permitirá recobrar o direito à vida e a tranquilidade da consciência” (MANN, 2004, p.125).

Numa tal utopia, é difícil imaginar o que teria causado mais espécie ao velho Goethe: se a instauração de uma ordem exterior “à base de uma revolução violenta”, ao homem incrédulo e refratário a quaisquer transformações violentas – ou se o “direito à vida” e, sobretudo, a “tranquilidade de consciência” que ela entronizaria, ao artista que erigiu sua vida e obra em confronto permanente com sua época, e que confessou não ter chegado a quatro semanas a soma de todas as horas ditosas de sua vida². É seguro, em todo caso, que Goethe já não contava precisar tomar parte em semelhante ordem social – tivesse ele ou não contribuído para pavimentar o seu caminho – e que (numa conversa imaginária a que o exemplo do próprio Mann nos autoriza), teria reagido ao “entusiasmo sóbrio” (MANN, 2004, p.113) com que Thomas Mann propugna em seu nome uma tal utopia, como Alexandre Magno reagiu a Parmenion, quando este

² “Tranquiliza-os, eu não fui feliz; se se contam todas as horas ditosas de minha vida, não chegaram a quatro semanas.”(GOETHE apud MANN 2004, p.113).

lhe deu a saber que, em seu lugar, aceitaria as ofertas de Dario: “E eu também, por Júpiter!... no lugar de Parmenion” (PLUTARCO, 1958, p.50).

CLÍMACO, M. A. A. The enigma of Goethean personality, its appropriation and mimicking in the essays on Goethe and in the novel *Lotte in Weimar*, by Thomas Mann. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.143-156, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *This article aims to unravel the main causes of intense interest and fascination that the personality of Goethe awoke in Thomas Mann; the thesis that underlies and inspires it is that, due to the very nature of this interest, its achievement could only reach its fullest expression in a novel like Lotte in Weimar, whose main themes and characteristics are already foreshadowed and prefigured (and later resumed) in many essays and lectures that Mann devoted to Goethe. By examining some of these issues and many formal elements of the novel, the article points out a path for the rehabilitation of the reach of reason and of philosophical discourse in understanding this “prodigy” – reach whose limits (professed by Mann) decides the genesis of the novel itself, which determines not only its extraordinary strength and fertility, but also the limitations that perhaps the interpretation of Mann accuses.*
- **KEYWORDS:** *Thomas Mann. Goethe. Personality. Genius. Innate and Acquired.*

Referências

GOETHE, J. von. Explicación del ensayo aforístico “La naturaleza”. In: _____. **Teoría de la naturaleza**. Madri: Editorial Tecnos, 1997. p.241-243.

MANN, T. **Goethe et Tolstoï**. Paris: Ed. Victor Attinger, 1947.

_____. **Carlota em Weimar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Fantasía sobre Goethe. In: _____. **Ensayos sobre música, teatro y literatura**. Selección y traducción Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2002. p.217-269.

_____. Goethe como representante de la época burguesa. In: _____. **Cervantes, Goethe, Freud**. Traducción Ramón de la Serna Espina y Felipe Jiménez de Asúa. Buenos Aires: Losada, 2004. p.83-126.

NIETZSCHE, F. **Götzen-Dämmerung, oder: Wie man mit dem Hammer philosophirt**. München: Carl Hanser Verlag, 1955.

PLUTARCO. **Vidas de homens ilustres**: Alexandre. São Paulo: Atena, 1958.

NEM SÓ DE BONINAS VIVE O POETA: A QUESTÃO DO DINHEIRO NA POESIA ROMÂNTICA PORTUGUESA

Eduardo da CRUZ*

- **RESUMO:** Ao longo do século XIX, em Portugal, presenciamos a profissionalização do literato, que se vê obrigado a vender suas obras no mercado. No presente ensaio, avaliamos como aparecem as relações entre poesia e valor, dinheiro e pobreza, trabalho e composição poética, e como alguns poetas românticos posicionam-se sobre esses assuntos em seus poemas. Partimos das três figuras principais da primeira geração: Almeida Garrett (1799-1854), António Feliciano de Castilho (1800-1975) e Alexandre Herculano (1810-1877), para depois observar a obra de Gomes de Amorim (1827-1891), conhecido na época como “poeta-operário”, e verificar se sua situação social interfere em sua produção poética.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Dinheiro. Trabalho. Romantismo.

A deusa que adora a sociedade moderna não é Vénus, nem Minerva, mas a deusa da abundância – Cíbele. É necessário que os seios opulentos da imortal diva satisfaçam a avidez que devora esta geração. [...]

O poeta é portanto um hóspede importuno numa sociedade que se entrega à satisfação dos seus desenfreados apetites e onde a pobreza é um crime e uma vergonha. (MENDONÇA, 1982, p.211).

António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) não poderia ter sido mais exato ao descrever o mundo capitalista. Nessa sociedade, o poeta é “um hóspede importuno”. Ninguém quer ouvi-lo. Talvez por isso Camões tenha ficado com a voz enrouquecida n’*Os Lusíadas*. Lopes de Mendonça (1982, p.211) informa mais: “[...] ninguém aspira senão a alcançar uma posição distinta ou uma fortuna opulenta”. E o poeta?! Não aspira fortuna e fama?

O que pretendemos explorar neste ensaio é como os poetas portugueses do século XIX percebem a questão do valor, do dinheiro, do mercado. Cesário Verde tinha isso bem claro: “Nas letras eu conheço um campo de manobras; / Emprega-se

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Niterói, RJ– Brasil. 24210-201- eduardodacruz@gmail.com

Artigo recebido em 01/07/12 e aprovado em 10/11/12

a *réclame*, a intriga, o anúncio, a *blague*./ E esta poesia pede um editor que pague/ Todas as minhas obras [...]” (VERDE, 2003, p.34). O que procuramos é examinar como se dá essa relação entre poesia e dinheiro antes de Cesário, poeta tão caro a Fernando Pessoa que Jorge Fernandes da Silveira (1995, p.72) chega a considerá-lo “[...] pioneiro do modernismo português, quase seu contemporâneo, quero dizer, o privilégio de ser o precursor do modernismo de Pessoa & Cia Poética Ltda”.

Estamos, é claro, preocupados com a poesia do Romantismo português. É Maffei (2009), apoiado nas considerações de Eduardo Lourenço, quem atiza o pensamento:

Aliás, a pobreza camoniana valorizar via avesso, logo em estado de resistência, o vate, é tópico rascunhado por alguns românticos, Herculano inclusive (penso em Afonso Domingues, receptor de uma tença que é, apesar de “avultada” (HERCULANO, s/d, p. 214), índice da injustiça sofrida pelo arquiteto, duplo de Camões, em “A Abóbada”), e consolidado, por poetas como Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Armando Silva Carvalho etc., no século XX. (MAFFEI, 2009, p. 86-87).

Pobreza implica necessariamente dinheiro, ou a falta dele. O fato de Camões ter morrido pobre, apesar da famosa tença que recebera (por seus feitos como soldado, não como poeta), ser tema da literatura romântica portuguesa indica que esses poetas não estavam se esquecendo da problemática do mercado literário. Ou, pelo menos, indica que eles tinham consciência da dificuldade de se ganhar fortuna pela poesia. O que nos propusemos a investigar foi até que ponto isso efetivamente preocupava os poetas portugueses, ou melhor, se essa preocupação era transmitida em sua produção poética.

Para isso, primeiramente examinamos o “triumvirato” romântico, formador e incentivador de novos poetas: Almeida Garrett (1799-1854), António Feliciano de Castilho (1800-1875) e Alexandre Herculano (1810-1877). Não imaginamos que a relação entre seus poemas e valor financeiro seja farta ou explícita, por um motivo muito simples: para relacionar dinheiro como pagamento pelo trabalho poético é preciso pensar a questão da propriedade literária. Só com esse conceito estabelecido é que será possível ao poeta pretender um valor monetário no mercado literário.

Além da famosa polêmica entre Garrett e Herculano sobre propriedade literária, suscitada pela questão do acordo com a França sobre este tema, podemos perceber uma discussão anterior a esta. É o caso, por exemplo, de Castilho, na época em que era redator da *Revista Universal Lisbonense* (janeiro de 1842 a junho de 1845), quando se bate contra os periódicos que copiam os artigos publicados na *Revista*. No número 30 do primeiro volume, de 28 de abril de 1842, num texto dirigido “à imprensa e ao público”, a redação informa que, apesar de ainda não haver lei de propriedade literária, ela é um direito, e informa que todos os artigos impressos nela são de sua propriedade ou da *Revista* e de seu autor. A redação permite reprodução apenas quatro

dias depois de publicado na *Revista Universal* e apenas nos jornais por ela indicados. Para isso, pede a colaboração dos demais redatores contra os “impressores traficantes” e “piratas litterarios”¹ (CASTILHO, 1842, p.353).

A questão entre Garrett e Herculano, de 1851, sobre o acordo com a França, aponta divergências de pensamento. É o momento de resolver as questões que irritavam Castilho. Basicamente, Herculano defendia que o valor recebido pelo autor de um texto seria para pagar o tempo gasto em produzi-lo, da forma como fosse acertado entre o autor e o editor. A partir daí, nada mais deveria caber ao autor, independentemente de quantos livros fossem vendidos (HERCULANO, [19--b]). Novas edições seriam, portanto, mais baratas, pois dependeriam apenas do custo de reprodução. Garrett, por outro lado, defendia a propriedade literária praticamente como nós a vemos hoje. No fundo, a questão era maior. Herculano temia que Portugal fosse invadido por obras francesas de má qualidade, dificultando o trabalho de tradutores e editores portugueses. Além disso, ele sabia que o oposto, a venda de livros portugueses na França, não seria no volume suficiente para criar qualquer embarço à indústria literária francesa. De qualquer forma, essa questão interessava muito mais aos pequenos autores do que aos dois grandes literatos, como Herculano assume numa carta a Garrett, de 29 de dezembro de 1851:

Entre nós podemos pôr de lado certa modestia que assenta bem em publico; eu e V. Ex.^a somos quem vende melhor os seus livros em Portugal e no Brasil: sabemos que elles apparecem nos mercados d’Hespanha, de França, de Allemanha e d’Inglaterra. Não posso senão ganhar com leis e tratados de propriedade litteraria. Como entendo, porém, que a opinião contraria a isso é a verdadeira e legítima, continuarei a sustentá-la emquanto V. Ex.^a me não desiludir. Tenho sacrificado tudo á honesta independencia das minhas opiniões: acho-me, por isso, na mesma condição social em que estava ha 16 annos; e contente, sem invejar ninguem. Sacrificaria tambem a essa independencia alguns cruzados mais, que a propriedade litteraria me possa grangear [...]. (HERCULANO, [19--a], p.21-22).

Herculano não dependia da venda de seus livros, tinha, desde 1838, o cargo de bibliotecário das bibliotecas reais da Ajuda e das Necessidades. Além disso, foi jornalista, tendo redigido o *Panorama* entre 1837 e 1839 e em 1843, e o *Diário de Governo* em 1838. Garrett ocupou diversos cargos públicos, inclusive foi diversas vezes deputado e, mais tarde, Par do Reino. A situação de Castilho é mais temerária. Quando jovem, após fazer uma ode a d. João VI, consegue uma mesa de despacho, mas seu cargo é extinto com a revolução liberal. Foi redator da *Revista Universal Lisbonense*, mas sobrevivia, basicamente, da venda de seus livros. Talvez por isso

¹ Optamos por manter a ortografia original em todas as citações.

a preocupação em lançar edições diferentes de vários deles. Também cobrava do governo algum tipo de pensão, ou tença, para se manter em Portugal. Com inúmeras negativas, foi aos Açores e depois ao Brasil, mas acabou retornando a Lisboa, onde terminou sua vida lutando por seu método de ensino e fazendo traduções. Estariam essas diferentes perspectivas sobre propriedade literária e a necessidade de rendimento presentes nas obras desses autores?

Sabemos que a relação entre literatura e dinheiro está presente em obras canônicas da literatura portuguesa do período. Basta ver a crítica aos “barões” e ao método de se compor romances históricos em *Viagem na Minha Terra*², de Garrett. Em *Eurico, o Presbítero*³, de Alexandre Herculano, a questão da traição de nobres e bispos por riqueza e poder é o que permite a invasão moura na Península Ibérica; e o pai de Hermengarda não permite que ela se case com o gardingo Eurico “[...] porque velho orgulhoso e avaro sabia mais um nome de avós do que eu, e porque nos seus cofres havia mais alguns punhados de oiro do que nos meus” (HERCULANO, [19--c], p.41). Ou no final do romance de Camilo Castelo Branco (1856, p.389), *Onde está a Felicidade?*, “está debaixo d’uma taboa, onde se encontram setenta contos de reis [...]”.

Porém, esses são casos de prosa. Essa temática é tida como marginal à poesia. Por outro lado, o Romantismo é uma revolta contra a modernidade capitalista:

Antes de mais, indiquemos com duas palavras a essência de nossa concepção: para nós, *o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)*. Podemos dizer que, desde sua origem, o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “sol negro da *melancolia*” (Nerval). (LÖWY; SAYRE, 1995, p.34, grifo do autor).

Destarte, imaginamos ser possível encontrar esses dois estados mentais na poesia romântica, que, aliás, andam juntos. A revolta romântica pode aparecer como crítica moderna ao seu próprio tempo pelo viés de uma esperança de melhoria, ao mesmo tempo em que pode surgir como uma saudade do passado. Preferimos utilizar saudade em vez de melancolia por acreditarmos que a palavra portuguesa tem um significado mais justo ao pensamento romântico, pois não é um desejo de retorno ao passado que se apresenta, muito menos causando prostração, mas uma inspiração no passado para projetar um futuro melhor frente ao presente. Como o pensamento romântico é inerentemente contraditório, uma vez que se revolta contra a modernidade ao mesmo

² Teve os seis primeiros capítulos publicados na *Revista Universal Lisbonense* em 1843, depois todos os capítulos foram publicados no mesmo periódico em 1845, tendo saído em volume em 1846.

³ Alguns capítulos foram publicados na *Revista Universal Lisbonense* em 1842 e um pequeno trecho no *Panorama* em 1843. A obra completa saiu em volume em 1844.

tempo em que é um pensamento moderno, deve ser possível encontrar tanto a recusa a tratar de temas ditos prosaicos quanto a crítica ao seu tempo através, justamente, dessa temática.

O poema *Camões*, de Garrett, como a crítica tradicional aponta, introdutor do Romantismo literário em Portugal, não poderia estar de fora de nossa análise. Publicada pela primeira vez em 1825, será a obra que alçará Camões ao pedestal em que os românticos o vêem⁴, além de ter inspirado ou motivado outros poetas.

“A acção do poema é a composição e publicação d’*Os Lusíadas*” (GARRETT, 1963, p.293). O que Garrett nos indica no prólogo da primeira edição desse poema é uma preocupação com a questão da publicação de uma obra literária. O enredo do poema é justamente a questão do prêmio ou da tença que Camões deveria receber por ter escrito tal livro e não recebe. Antes de ir ao paço de Sintra encontrar d. Sebastião, Camões fala:

Acautelar-se é lei. Meu haver único,
Todos os meus tesouros são um livro.
Pouco valor, – nenhum tem porventura;
Mas de longas fadigas, do trabalho
Da vida inteira é fruto. Escrito em partes
Com lágrimas há sido, e bem pudera
Com sangue em muitas. [...] (GARRETT, *Camões*, IV, 2).

Seu livro, ao mesmo tempo que tem “pouco valor”, é “todos os [seus] tesouros”. Essa é a dupla questão que muitos poetas vão levantar, o valor da poesia e o preço que se obtém por ela enquanto mercadoria, pois desta forma não se consegue muito. Vejamos o que nos diz sobre isso a personagem d. Sebastião:

- Sim, quero ouvi-lo,
Quero e desejo: não ignoro o preço
Das boas letras, nem de um raro engenho
A estima desvalio: em prol da Pátria
Uns obram coa espada; cumpre a outros
Coa pena honrá-la. (GARRETT, *Camões*, VII, 9).

⁴ Comenta Lourenço (1999, p.55-57): “À primeira vista, elevar a obra de Camões ao estatuto de mito literário de configuração romântica não deixa de ser surpreendente. É verdade que o interesse parece centrar-se tanto ou mais no destino do poeta guerreiro, na sua vida infeliz e aventureira, do que na sua obra.[...] Durante todo o nosso século XIX há uma espécie de vaivém entre a leitura que fazemos do nosso destino coletivo e a imagem de Camões”.

N' *Os Lusíadas* (VII, 79, v.8), Camões informa ter “numa mão a pena e noutra a espada”. Justamente por ter numa mão a espada que conseguiu a conhecida tença, pois o prêmio por “obrar” com a pena, prometido por d. Sebastião no texto de Garrett, não recebeu. Essa crítica de Garrett mostra que ele estava atento ao seu próprio tempo, em que, talvez, não recebesse o devido valor por suas obras. Sua visão sobre essa questão era divergente da de Herculano.

O historiador parece encarnar o ideal de pureza do poeta que deve ser alheio às riquezas do mundo. Há uma proposta em seus poemas: uma crítica à tirania e plena defesa da liberdade. Ao poeta não cabe receber valor financeiro em troca de seu papel de defensor da liberdade – a pena é a espada. Vejamos um trecho de “A Victoria e a Piedade”:

Eu nunca fiz soar meus pobres cantos
Nos paços dos senhores;
Eu jámais consagrei hymno mentido
Da terra aos oppressores.
Mal haja o trovador que vai sentar-se
Á porta do abastado,
O qual com ouro paga a propria infamia,
Louvor que foi comprado.
Deshonra áquelle, que ao poder e ao ouro
Prostitue o alaúde!
Deus á poesia deu por alvo a patria,
Deu a gloria e a virtude.
Feliz ou infeliz, triste ou contente,
Livre o poeta seja,
E um hymno isento a inspiração transforme
Que na sua alma adeja. (HERCULANO, [19--d], p.85).

O poeta, segundo Herculano, para ser livre, não pode se prostituir, tem que se manter isento sempre. É a mesma defesa de sua visão de propriedade literária em 1851. Como não necessitava do dinheiro da venda de suas obras, não deve ter pensado na dificuldade de ser livre precisando atender ao mercado. Deve o poeta viver de abnegação? Outro poema começa com uma crítica aos prazeres do mundo é “Num Álbum”:

Quando Senhor envia
O trovador ao mundo,

Faz devorar a essa alma
Fel amargoso e immundo;

[...]

E quando bem souberes
Que tudo é sonho vão;
Que é nada a dor e o goso,
Solta o teu hino então. (HERCULANO, [19--d], p.157).

Herculano sabe que não é possível criticar o mundo sem conhecê-lo. O que ele não faz é valorizar seus prazeres, identificando tudo como “sonho vão”, cabendo ao poeta mostrar essa “verdade” à sociedade. O poeta acabará por sofrer.

Dentro do Romantismo e de acordo com o seu temperamento, Herculano adoptou uma concepção do dever do poeta que o levou a excluir certos temas e a privilegiar outros. Nenhuma concessão, por exemplo, à sensualidade, àquelas “afeições materiais” a que se refere, como já vimos, nas *Cenas de um Ano de Minha Vida*. O *Monge de Cister* contém um passo revelador em que Herculano confessa as ambições que o animam; “glória literária”, “o amor da independência”, “o orgulho do proceder honesto”. (COELHO, 1978, p.10, grifo do autor).

Herculano recusa-se a poetizar sobre “afeições materiais”, sua preocupação maior é puramente moral. Entretanto, é um rol de amarguras a vida de poeta que se percebe nos poemas românticos que relacionam o trabalho poético ao dinheiro, desde o *Camões* de Garrett que morre pobre.

Se não se fica rico fazendo poesia, o que levaria António Feliciano de Castilho a imprimir volumes e mais volumes de suas produções? Ele nos dá alguma pista no prólogo à segunda edição de *A Primavera*, em 1837:

Ha pois do titulo d'este livro a dentro, dado se não prometta senão primavera, um como ar de bondade e saude para o animo, de socego e bemaventurança para a vida: e por isso he que, a despeito de todas suas manchas, me parece bem, como ja no Ante-Prologo deixei tocado, atira-lo, como sementinha de erva medicinal, ao baldio safaro e corruto d'esta idade. Bem estou eu antevendo quantos de mim hão de haver lástima, por me assentar no meio de tão ferida e accesa batalha, por cantar entre tantas vozerias de odios. Paciencia! tambem sei que homem sentado não sóbe, nem a trôco de cantigas se comprão riquezas e valimentos: mas cada qual tem sua estrella, e a minha, que outra vez descobrio depois de largo eclipse, esta foi, e esta ha de ser; oxalá que para sempre! (CASTILHO, 1837, p.42-43).

Há nesse livro apenas primavera, diz Castilho. Não é, contudo, um apaziguamento, mas uma batalha, medicinal para ele, diríamos homeopática – talvez inútil –, contra a corrupção do mundo⁵. É a saudade de tempos mais frescos, floridos e poéticos contra o mundo capitalista. Com composições assim, sabe ele que não subirá de posição social nem conseguirá riquezas. Para ele, então, a felicidade está no próprio fazer poético, que deve, com temas primaveris, restaurar o encantamento do mundo:

Emquanto assim vai o presente avesso do preterito pelo que toca á moral e á felicidade, fallo da verdadeira felicidade, d'aquella em que a moral entra como elemento, e não da fizica e corporal, da de fazenda e honras, como hoje se entende; vejamos a que ponto subirão com o *movimento* e *progresso* as nossas letras. (CASTILHO, 1837, p.16, grifo do autor).

Há, portanto, duas felicidades: uma é a moral; a outra, física e corporal, de fazenda e honras. Tal como Herculano, Castilho não acredita em prazeres mundanos para o poeta, apenas no prazer moral. O bardo pode ser elevado moralmente, mas sem “fazenda e honras”. Seu valor fica apenas no apreço. Essa aparente desassociação com a necessidade de vender é desmentida pelo frontispício, onde consta a inscrição “Segunda Edição, Mais correcta, emendada, e copiosíssimamente accrescentada”. Por que anunciar modificações, inclusive com superlativos, se o objetivo não for vender o livro, inclusive para quem já possui a primeira edição e que, portanto, estaria fora do público alvo de uma segunda edição que apenas copiasse a anterior? Não podemos esquecer que o mercado consumidor de literatura em Portugal naquela época era muito pequeno. É preciso motivar os poucos leitores a comprarem duas vezes o mesmo livro para que, mesmo não obtendo riquezas, receba-se qualquer coisa a mais pela venda de sua obra.

É o caso, portanto, de nos perguntarmos pelos intelectuais que viviam exclusivamente do mercado das letras. Aqui, cabe um alerta de Jorge de Sena (1974, p.70):

[...] se o historiador busca a sua caracterização do período apenas nos grandes escritores (e entre eles deveria não esquecer aqueles que, no seu tempo, foram supostos grandes e diminuíram de estatura na medida em que a dos outros se avantajou por um processo em que, na maior parte, o período não tomou parte, mas a posteridade), corre grandemente o risco de caracterizá-lo

⁵ É André Bueno (2002, p.183, grifo do autor) quem esclarece: “Excluído, tornado um ornamento, uma decoração consentida e excêntrica, por certo uma *paixão inútil* em relação ao mundo da mercadoria e das trocas, do dinheiro e da acumulação, o artista romântico tende a exacerbar a perdida condição de ser excepcional, glória única da natureza, elite do espírito, um excesso que se deveria valorizar. Por derivação direta, quer fazer da arte, sobretudo da poesia e da música um lugar de exceção, uma espécie de substituto para a religião no mundo abandonado pelos deuses”.

em termos que não foram suficientemente gerais ou sequer foram comuns às tais maiores figuras. A história literária portuguesa, com a sua habitual concentração exclusiva nas grandes figuras como grandes, tem estado sempre situada neste dilema.

Alertados por Sena, vamos em busca de alguns poetas considerados pela crítica atual “menores”. Fazemos isso não por acharmos que seremos capazes de mostrar em termos gerais a relação entre dinheiro e poesia no Romantismo português, mas por compreender que o movimento romântico é variado por natureza e que atentar à produção de mais alguns poetas pode ajudar a mostrar com mais clareza o que pensavam os literatos daquele período. Dedicamo-nos a um poeta caracterizado por Santos (1985, p.40) como de “[...] situação desfavorecida para qualquer das formas de capital consideradas”: Francisco Gomes de Amorim (1827-1891).

Antes, porém, é preciso falar de outro poeta e de seu tempo, porventura o mesmo das obras de Gomes de Amorim. São produções da Regeneração⁶, período de crescimento dos meios de comunicação e de transportes em Portugal, buscando o progresso. Referimo-nos a António Feliciano de Castilho. Ora, mesmo o leitor menos atento percebeu que este nome já foi alvo de curta análise neste ensaio. Castilho, como já dissemos, a cada edição de uma obra sua, altera-a de modo a criar uma nova. Além disso, ele chega a criar outros de si mesmo. Uma heteronímia *avant la lettre*? Talvez. Um dia, quem sabe, desenvolvamos isso. Por ora, cabe apresentar o novo Castilho, por medo, em parte, de como grande figura que foi, “caracterizá-lo em termos que não foram suficientemente gerais ou sequer foram comuns”, como disse Sena (1974).

O outro Castilho é o autor que se lança no meio editorial com o *Estreias Poético-Musicais para o ano de 1853*. Os poemas desse livro foram compostos em São Miguel, nos Açores, quando António Feliciano lá esteve entre 1847 e 1850. Naquela ilha, ele pôs em prática seu método de alfabetização e trabalhou para a melhoria da vida dos agricultores. Bulhão Pato (1877, p.339) nos informa: “Foi ahi que escreveu a ‘Felicidade pela Agricultura’ e as ‘Estreias poeticas’: poesia social da mais santa, da mais elevada, da mais proficua e profunda!” Depois continua, como que apresentando um Castilho desconhecido. Após toda a polêmica da *Questão Coimbrã*, relacionar o nome do velho poeta cego à “poesia social” parece realmente novidade. O que nos diz Castilho (1907, p.145-147, grifo do autor) sobre essas poesias?

Em testemunho de aceitação e agradecimento, quizera enviar-vos, desde já, coisa que na luzida companhia dos vossos artigos não houvesse de

⁶ Nas palavras de Oliveira Martins (1996, p.240): “Entre o romantismo liberal e a democracia futura está a regeneração (nome português do capitalismo), um período triste, mas indispensável como consequência do antecedente e preparação para o ulterior”.

ficar envergonhada. Mas o poeta, a quem me era forçoso recorrer para tal desempenho, o meu amigo de infância, e com quem vivi inseparável cinquenta annos, enterrei-o eu mesmo por minhas mãos, como já vos disse; e enterrei-o vivo, que foi uma grande lástima! [...].

Já lá vai o tempo, em que a poesia era só um monte de amenidades, povoado de bellas virgens, tocando, cantando e dançando. Hoje a Poesia, quer este seculo laborioso e forte, que seja fecunda, activa, séria, religiosa, agricultora, operária e fraternal.

Esta carta, endereçada a Silva Tulio, então diretor do jornal literário *A Semana*, explica bem a diferença entre suas novas e antigas poesias. Está enterrado o poeta que ele foi quando jovem. Este novo tem outro propósito, temáticas diferentes, porque o século é diferente. O objetivo de *A Primavera* era mostrar algo além do mundo prosaico. Agora é contribuir “para o melhoramento humano, pela poesia”.

O que Pato (1877) chama de “poesia social”, o “Hymno da Caridade”, era Hino que a Sociedade dos Amigos das Letras e Artes de S. Miguel cantava e tocava com o objetivo de angariar fundos para construir uma escola no terreno doado pela rainha d. Maria II. Pedir, exercitar a caridade, ajudar os pobres, pode parecer pouco, mas é a percepção de que o mundo precisava de ajuda mais prática, demonstrando a ética desse poeta. Contudo, as utopias sociais, mesmo as românticas, acabam se tornando uma forma de repressão e tirania. “O que vive na inercia aborrida,/ Não somente é d’irmãos roubador;/ É suicida; e mais vil que o suicida;/ É suicida a quem falta o valor” (CASTILHO, 1907, p.126). Esses versos mais parecem acusar do que unir. Defender o trabalho e atacar o ócio deve ter feito sorrir muitos burgueses. A intenção desse Castilho pode ter sido, acreditamos, atacar a aristocracia e a burguesia que vive da exploração dos trabalhadores. Entretanto, está apenas motivando os pobres a trabalharem mais felizes e a desprezar o ócio. De qualquer forma, cabe ressaltar que há uma percepção das diferenças sociais, uma preocupação com os mais pobres e a visão dos poetas como trabalhadores.

É, portanto, pensando em “Contrariedades”, de Cesário Verde (2003), que transitamos pela poesia romântica portuguesa. O poeta e a tísica engomadeira são dois trabalhadores. Com o poeta e a engomadeira em mente, debruçamo-nos sobre alguns poemas de Francisco Gomes de Amorim. O famoso biógrafo de Garrett é aqui chamado não por sua relação com o poeta de *Camões*, mas por sua própria biografia. Estamos cientes de toda a problemática do uso de dados biográficos para analisar literatura e não é isso que pretendemos. Chama-nos atenção a poesia de Amorim pela forma como ele era conhecido em seu tempo: “poeta-operário”! É com este epíteto que seus poemas são anunciados em 1849 na *Revista Universal Lisbonense*, quando tem sua estreia poética.

Na pequena autobiografia que acompanha seu primeiro volume de poesias, *Cantos Matutinos* (AMORIM, 1858), vemos uma história sofrida e romantizada. Nascido numa pequena aldeia do Minho, aos dez anos acompanha o irmão numa viagem ao Brasil organizada por um aliciador de trabalhadores portugueses. Era prometida riqueza fácil no Novo Mundo. Porém, a situação que encontravam ao chegar era praticamente a escravidão, chegando a serem negociados em praça pública, como antes eram os africanos. “Achava-me quasi só, e sem perceber que estava n’um mercado de escravos brancos, e que era considerado *refugo* pelos entendedores” (AMORIM, 1858, p.viii). História não muito diferente das que a própria *Revista Universal* anunciava desde seu primeiro ano denunciando o tráfico de escravos brancos para o Brasil, nem muito distante da narrada por Ferreira de Castro em *A Selva* de 1930. Assim foi Amorim a Belém do Pará, onde acabou trabalhando como caixeiro e onde, escondido, teve contato com seus primeiros livros: *História de Carlos Magno* e *Os Lusíadas*, que, segundo ele, decorou. Na loja onde trabalhava, não aceitava desaforos nem críticas aos seus patrícios e atirava coisas em quem caluniasse a si ou a Portugal. Após atacar um dos protegidos do presidente da província, fugiu para o sertão amazônico, subindo pelo Xingu e Amazonas. Até que, na vila de Alenquer,

N’essa povoaçãozinha, de que não posso lembrar-me sem uma doce melancolia, encontrei um dia, em casa d’uma família indígena, e dentro de um cesto forrado com folhas de bananeira brava, quatro ou cinco livros velhos. Um destes era o poema *Camões*, de Almeida Garrett, edição do Rio de Janeiro. (AMORIM, 1858, p.xiv-xv).

Após este maravilhoso encontro com a literatura romântica portuguesa, ele resolve escrever a Garrett e voltar a Belém. Algum tempo depois veio a resposta, curta, dizendo que era impossível ajudá-lo estando ele no Brasil. Gomes de Amorim decide então voltar a Portugal para estudar e conhecer pessoalmente Garrett. Sobre Amorim, relata-nos Bulhão Pato:

Era um poeta esse moço. Não se inspirava só no amor da mulher; cantava as amarguras e atribulações do povo a que pertencia, com ardor, verdade, força e inspiração.

Assignava-se “Poeta operario”. Conhecia as rudes provações da vida. Tinha transposto os mares até ao Novo Mundo, deixando o lar e as afeições da infancia. Partira desamparado e peregrino. Fortalecera-lhe o espirito o trabalho (PATO, 1877, p.47).

Concordamos com Bulhão Pato (1877, p.47). Gomes de Amorim “[...] cantava as amarguras e atribulações do povo a que pertencia”. Seus poemas incentivam a

caridade, retratam as dificuldades dos que “pedem”, as diferenças sociais, etc. São os temas que o novo Castilho descobre nos Açores. É uma defesa dos que têm a vida “votada ao duro officio de pedir”, como vemos no poema “A Esmola” (AMORIM, 1866, p.294).

Diferentemente dos poetas burgueses ou pequeno-burgueses, que viam o povo como o outro, Amorim viveu essa vida de amarguras e atribulações e canta também⁷ isso em seus poemas, inclusive alguns com fundo autobiográfico. É o caso de “filho e mãe”, com duas partes bem distintas. A primeira, a despedida dos dois, quando, apesar do desespero e palavras de aviso da mãe no cais do porto, o jovem quer enriquecer com a aventura marinha:

Hei de trazer um thesoiro
Das terras d’além mar...”
- Oh!.. – “De grossas contas de oiro
Te hei de fazer um colar.
Não chores, oh! mãe querida,
Não chores que hei de tornar,”
- Ai! filho da minha vida
Nunca mais te torno a ver!
Filho, não vás, não me deixes
Que te não quero perder. –
[...]
“Vou em busca da riqueza,
Oh! mãe confia no ceu...”
- Não, não, eu quero a pobreza
Ao lado do filho meu.
Não sejas ambicioso,
Filho do meu coração...-
“Mãe, no instante doloroso
Da nossa separação,
Roga por mim ao Senhor [...]. (AMORIM, 1858, p.316-317).

A mãe nega a riqueza duas vezes: “Não, não, eu quero a pobreza”. Ela é a segunda voz que se levanta contra a aventura marinha em busca de “promessas de reinos e de minas/ de ouro” (CAMOES, *Lusíadas*, IV, 97, 5-6). “Não sejas ambicioso”,

⁷ Apesar de alguns poemas sobre pobreza e dificuldades da vida, Gomes de Amorim foi o introdutor da Poesia Marítima em Portugal (CORDEIRO, 1892), cantando a vida no mar, de piratas e marinheiros ingleses, sobretudo.

pede a mãe. O velho do Restelo teve discurso semelhante: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade a quem chamamos Fama!” (CAMOES, *Lusíadas*, IV, 95, 1-2). O venerando velho não foi ouvido. O clamor da mãe também não. Os desastres são agora ainda piores, pois não há novo império, mas escravidão em outras praias. A segunda parte do poema é a constatação do desalento: “Partiu o filho; e dez annos,- Buscando a fortuna em vão,/ Só amargos desenganos/ Encontrou sua ambição” (AMORIM, 1858, p.318). Dez anos durou a guerra de Tróia cantada na *Iliada*, outros dez o retorno de Ulisses. Em dez anos o menino de Amorim não teve um fato heróico, não venceu o mito, não teve aventura nem voltou com glória. Essa vida sofrida contribui para explicar o título do segundo volume de seus versos:

Hesitei por muito tempo sobre se deveria dar a esta collecção um titulo, que significasse a estação da vida em que foram escriptas as peças que nella se contêm; mas quem se viu no vigor da idade valetudinário, e arrastando a existencia como um pezo inutil, não podia com verdade affirmar se estas composições nasceram numa quadra florente, ou se caíram, como as folhas das arvores, com os primeiros sopros do outono.

Se até aos vinte e cinco annos só colhi espinhos no rosal da vida, d’ahi em diante veiu a doença esfolhar-me as rosas, prostrando-me entre os goivos da sepultura. Não tive, pois, a primavera, e acho-me no outono sem ter tido estio. Seria mal cabido, portanto, o nome de qualquer d’essas estações para significar o tempo em que foram escriptos estes versos, e por isso lhes dei o titulo de *Ephemeros*. (AMORIM, 1866, p.8).

Essa dita efemeridade de seus poemas é questionável, uma vez que muitos dos que compunham o primeiro volume foram aproveitados neste segundo, com pouca ou nenhuma alteração. É o caso da sátira “Dinheiro”, no qual quem fala é o próprio tema do poema: “O anjo do mal no inferno/ Por vingança me gerou” (AMORIM, 1866, p.88). Nessa longa poesia, o dinheiro demonstra seu poder sobre impérios, homens, mulheres, religiosos, magistrados, deputados, ministros, etc. Mais uma vez recordamos o velho do Restelo, denunciando que o real motivo da expansão ultramarina era a cobiça, a busca por dinheiro, ideia ratificada nesse poema:

Até novos hemispherios
Vai meu amor descobrir;
E vastissimos imperios
Eu falo erguer ou cair.
Por mim se cortam as vagas;
Por mim a remotas plagas
Se vai a morte affrontar;

[...]
Honestidade e vergonha,
São nomes que fazem dó!
Eu lavo toda a peçonha;
Fama, infamia, dou eu só!
Eu dou virtude e nobreza,
Poder, e gloria, e belleza,
Gozo, prazeres, e amor!
Dinheiro, dinheiro é tudo! (AMORIM, 1866, p.90-91).

Os portugueses “passaram ainda além da Taprobana” (CAMÕES, *Lusíadas*, I, 1, 4), para que eles “se vão da lei da Morte libertando” (CAMÕES, *Lusíadas*, I, 2, 6). Segundo o dinheiro, é por ele que tudo isso é feito, “por mim a remotas plagas/ se vai a morte affrontar”. Apesar de o velho do Restelo reclamar que tudo era vã cobiça, os navegadores de Vasco da Gama tiveram como prêmio a Ilha dos Amores. Quem desmistifica o presente dos deuses aos portugueses é Gomes de Amorim nesse poema. “Eu dou virtude e nobreza,/ Poder, e gloria, e belleza,/ Gozo, prazeres, e amor!”. Aqui, todo o sentimentalismo romântico é posto em causa pela percepção de um “poeta-operário” que “conhecia as rudes provações da vida”. O que seria apreciado é ridicularizado pelo dinheiro, com ainda mais força na primeira versão, nos *Cantos Matutinos*, onde o verso está ligeiramente diferente: “Honestidade ou vergonha,/ – Nomes vão que fazem dó –” (AMORIM, 1858, p.184). O que é vão não é mais a glória de mandar ou a cobiça, mas honestidade e vergonha. No pensamento romântico, que se revolta contra a perda de valores do mundo, vemos a constatação de um desarranjo, mas sem muita esperança de transformação, apenas um aviso, um tanto quanto resignado:

Assim falla o deus erguido
Nas aras da corrupção;
E o seculo convencido
Adora-o com mais paixão:
Outro deus já não conhece;
E se o Deus do ceu se esquece
De taes erros castigar,
Verá um dia o dinheiro,
Rival de Deus verdadeiro,
Tendo a terra por altar. (AMORIM, 1858, p.185).

Talvez Gomes de Amorim tenha achado muito forte e pesada esta imagem, o dinheiro como Deus, e alterou o primeiro verso desta última estrofe trocando “deus” por “oiro”, correndo o risco de perder a métrica de sete para seis sílabas. A possibilidade de troca sem alterar o sentido indica que nosso poeta operário percebeu cedo o poderio do dinheiro. Nos nossos dias, Saramago (2000, p.292) relaciona o Centro de Compras com Deus, subvertendo expressões como “O Centro escreve certo por linhas tortas” em seu romance *A Caverna*. Se vivemos hoje numa sociedade de consumo, sua expansão começa com a acumulação do século XIX e o processo de modernidade industrial. O dinheiro, mais do que corromper, como acusam outros românticos, é adorado como deus, como aponta Amorim.

O poeta-operário, entretanto, não foi o primeiro a publicar uma sátira sobre dinheiro no século XIX em Portugal. Ele utiliza como epígrafe uns versos de Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811): “Dinheiro, invicto dinheiro,/ Só em ti é que eu me fundo:/ Tens o direito da força,/ És o tyranno do mundo.” Tolentino é um interessante espectador de seu mundo:

Por isso ele vai talvez mais longe do que ninguém, não só na descrição satírica das camadas que desde o século XVIII têm dado o tom a Portugal, mas ainda na expressão de um sentimento que (entre outros) se tornou frequentemente português: um certo encolher de ombros resignado e “lúcido” (para utilizar uma expressão de consciente abulia tão cara a Fernando Pessoa) ante certa mediocridade social e moral do meio, quando contra ela apenas se reage com essa mesma “lucidez” irônica. (SARAIVA; LOPES, 2005, p.639).

Apesar dessa “lucidez”, Tolentino não foi um sucesso editorial, mesmo com certa fama ao longo do século XIX. Suas obras só encontraram editor em 1801, sendo publicadas em dois volumes. Camilo Castelo Branco, em carta a Faustino Xavier de Novais, reclama, em 1858, que “ainda se não exauriu a segunda [edição] das poesias de Nicolau Tolentino” (CASTELO BRANCO, 1865, p.133). O motivo parece estar justamente na temática de suas composições, como explica um crítico “anônimo”, C., na biografia de Tolentino publicada na *Revista Universal Lisbonense* em 1847:

Para interessar o público, para grangear os applausos da posteridade, é necessario mais alguma coisa que petições de miseria, e versos que so fallam de *Irmans famintas*, e com os *filhos ao collo*, de *tripodes de pinho*, de *palmatoria*, de *rapazes damnhinhos*, e de peditorios de uma occupação, e outras similhates bagatellas, por muito ingenhoso e engraçado que seja o estylo em que estejam escriptas. (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 1847, p.474).

O crítico da *Revista Universal Lisbonense* considera que essas “bagatelas” não são assuntos para a composição poética, por isso não há público para elas. Ele não estava

sozinho nessa opinião, como o próprio indica, por ter lido o comentário do “erudito, e judicioso crítico Sismondi (apud REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 1847, p.500, grifo do autor)” no livro *Historia da litteratura do Meio-dia da Europa*:

J'ai parcouru les deux volumes de poesies, publiées à Lisbonne par Nicolau Tolentino de Almeida, professeur de rhétorique. Je sais qu'il a de la reputation parmi les portugais, mais je ne puis point decouvrir en lui de sentiment poetique. Il me parait le flateur à gages de grands seigneurs, que me sont inconnus: ses vers n'ont presque objet que de mendier des places, et de l'argent [...].⁸

Pedir, ou mendigar, posições e dinheiro. O “erudito” crítico também não via nesses temas o “sentimento poético”. Felizmente, esses temas aparentemente avessos à poesia romântica encontraram alguns leitores e cultores, como Francisco Gomes de Amorim. Afinal, a relação entre dinheiro e poesia está presente nos poemas torentinianos, como este trecho do “CARTA, Aconselhando a hum Cabelleireiro, que não continuasse a fazer Versos”:

A ocupação de Poeta
He nobre por natureza;
Mas todo o Officio tem ossos,
e os delle são, a pobreza;

Os dentes do bom Camões
Sejão fieis testemunhas;
Muitas vezes esfaimados
Não acharão senão unhas; (TOLENTINO, 1801, tomo II, p.97).

Qual a ocupação do poeta? Luís Maffei, em seu texto já citado, aceita o desafio de Jorge Fernandes da Silveira (1995, p.195): “o leitor esperto poderia propor-se uma pesquisa sobre o *desemprego em Campos* [...]”. Na segunda metade do século XIX o “desemprego” não é muito diferente do de Campos. O épico d’outrora está cercado de exíguas pimenteiras na visão de Cesário. Álvaro de Campos dirá: “Pertencço a um gênero de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho.” (PESSOA, 1999, p.12). Maffei (2009) aponta como um dos traços da poesia moderna do século XX, ou de fins do XIX (com Cesário), a percepção do poeta como um “gênero” de desempregado por excelência.

⁸ “Percorri os dois volumes de poesias, publicados em Lisboa por Nicolau Tolentino de Almeida, professor de retórica. Eu sei que ele possui uma reputação entre os portugueses, mas não consigo descobrir nele o sentimento poético. Ele me parece o lisonjeiro de garantias de senhores, que me são desconhecidos: seus versos não têm outro objeto senão implorar posições, e dinheiro [...]”.

Ora, vimos até agora que não foi Cesário o primeiro a perceber o “campo de manobras” do mundo editorial das Letras. No século XIX vemos que aqueles que não trabalham são os que mais têm dinheiro e os que menos precisam de trabalhar, vivem “na inercia aborrida”, segundo Castilho (1907). No outro extremo, há os que sobrevivem do “duro officio de pedir”, como defende Amorim.

Desde o início do século XIX em Portugal, podemos ver o poeta reclamando tanto da falta de dinheiro quanto da pouca valorização dada a seus cantos. Podemos começar com o *Camões*, de Garrett, ou com algumas críticas de Tolentino. É claro que havia certa idealização do papel da poesia naquela sociedade, como a rigidez de Herculano demonstrou. Entretanto, a percepção de que uma vida de eremita – como muitos chamavam a de Alexandre Herculano na Ajuda – não era para todos, foi tomando conta das mentalidades, sobretudo dos poetas com maiores dificuldades financeiras.

Nenhum deles se considera desempregado, tal como Álvaro de Campos, apesar de presenciarem situações semelhantes. A explicação, se houver, é simples e é-nos dada por Gomes de Amorim, quando comenta o “duro officio de pedir”. Não há poetas desempregados no romantismo português, seu emprego é “pedir”. O crítico das obras de Tolentino já havia percebido isso. O *Camões* de Garrett vai ao paço pedir. O novo Castilho de 1853 pede pelos pobres e pelas crianças. Gomes de Amorim também. Inclusive, pede por si mesmo, a Garrett, na famosa carta cuja resposta fez com que o poeta operário voltasse a Portugal. Apenas Herculano parece estar gritando por um outro valor – “tudo é sonho vão”.

CRUZ, E. da. Poets do not live on daisies: the matter of money on the Portuguese romantic poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.157-176, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *Throughout the nineteenth century, Portugal witnessed the professionalization of the writer, who is forced to sell their works on the market. In this essay we evaluated how the relations between poetry and value, money and poverty, work and poetic composition appear in the poems. Also, we aim to investigate how some romantic poets position themselves on these issues in their poems. We start our analysis on the three main figures of the first generation: Almeida Garrett (1799-1854), Antonio Feliciano de Castilho (1800-1975) and Alexander Herculano (1810-1877), then, we observe the work of Gomes de Amorim (1827-1891), then known as the “poet-worker”, and we verify if his social situation interferes with his poetry.*
- **KEYWORDS:** *Poetry. Money. Work. Romanticism.*

Referências

- AMORIM, F. G. de. **Cantos matutinos**. Lisboa: Typographia Progresso, 1858.
- _____. **Ephemeros**: versos de Francisco Gomes de Amorim. Vol. II. Lisboa: Typographia da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1866.
- BUENO, A. As paixões inúteis: revoltas românticas contra o capitalismo. In: _____. **Formas da crise**: estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002. p.129-152.
- CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Ed., 1978.
- CASTELO BRANCO, C. **Onde está a felicidade?** Porto: Casa de Cruz Coutinho Ed., 1856.
- _____. **Esboços de apreciações litterarias**. Porto: Casa da viúva Moré Ed., 1865.
- CASTILHO, A. F. de. **A primavera**. 2.ed. mais correcta, emendada, e copiosíssimamente accrescentada. Lisboa: Typographia de A. J. S. de Bulhões, 1837.
- _____. A Revista Universal Lisbonense á imprensa e ao publico. **Revista Universal Lisbonense**, Lisboa, n.30, 28 de abril de 1842.
- _____. **Estreias poetico-musicas para o anno 53**. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1907.
- COELHO, J. do P. A propósito dum centenário: Herculano poeta: cambiantes e tensões”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n.41. p.5-18, jan. 1978.
- CORDEIRO, A. X. R. Francisco Gomes d’Amorim. In: NOVO almanach de lembranças luso-brazileiro para o anno de 1893. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892. p.5-13.
- GARRETT, A. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunais, 1846. 2v.
- _____. **Obras de Almeida Garrett**. Porto: Lello & Irmão, 1963. v.2.
- HERCULANO, A. **Cartas de A. Herculano**. 5.ed. Lisboa: Bertrand, [19- – a]. t.2.

_____. Da propriedade litteraria. In: _____. **Opúsculos II**. 6.ed. Lisboa: Bertrand, [19- – b].

_____. **Eurico, o presbítero**. 41.ed. Lisboa: Betrand, [19- – c].

_____. **Poesias**. 14.ed. definitiva conforme com as edições da vida do autor. Dirigida por David Lopes. Lisboa: Bertrand, [19- – d].

LOURENÇO, E. Romantismo, Camões e a saudade. In: _____. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.54-64.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAFFEI, L. O desemprego em Campos: mais certos biscates de Cesário e Sá-Carneiro, Camões às voltas com uns relógios de ponto e Soares cômico de que é preciso dinheiro para viajar à China. **Relâmpago**, Lisboa, n.25, p.75-92, out. 2009.

MARTINS, O. **Portugal contemporâneo**. Lisboa: Guimarães Ed., 1996. v.2

MENDONÇA, A. P. L. de. **Memórias de um doido**. Edição crítica, comparativa das 1ª e 2ª edições: 1849 e 1859: estudos e notas de José Augusto França. Lisboa: INCM, 1982.

PATO, R. A. de B. **Sob os ciprestes**: vida intima de homens illustres. Lisboa: Bertrand, 1877.

REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunaes, t.6, n.40/42, p.471-500, 1847.

PESSOA, F. **Poemas de Álvaro de Campos**. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SANTOS, M. de L. C. L. dos. **Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos**. Lisboa: Presença, 1985.

SARAIVA, A.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 17.ed. Porto: Porto Ed., 2005.

SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENA, J. de. Para uma definição periodológica do romantismo português. In: VV, AA. **Estética do romantismo em Portugal**. Lisboa: Grémio Literário, 1974. p.65-77.

SILVEIRA, J. F. Álvaro de Campos: o desempregado da Campanha das Índias. **LETRA**, Santa Maria, n.69-84, edição especial, p.69-84, jan./jul. 1995.

TOLENTINO, N. **Obras poéticas**. Lisboa: Régia Offic. Typ., 1801. 2t. em 1 v.

VERDE, C. **O livro de Cesário Verde**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

LITERATURA E CINEMA: O ENTREMEIO NA ADAPTAÇÃO DE *O GATTOPARDO* POR LUCHINO VISCONTI

Leonardo Telles MEIMES*

- **RESUMO:** Visconti é um dos primeiros diretores neorrealistas italianos e sua relação com a literatura é o que se pretende analisar aqui, particularmente em sua adaptação para o cinema do romance *O Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (2006). O filme traz algumas características inerentes ao romance que destoam do neorrealismo cinematográfico e, da mesma forma, o diretor trouxe para sua adaptação outras características que não são vistas no romance. Portanto, caracterizar essas diferenças é o objetivo deste artigo, vendo no entremeio entre o romance e a adaptação um momento chave para compreender diferentes facetas de todos os temas envolvidos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação cinematográfica. Neorrealismo. Cinema. *O Gattopardo*. Luchino Visconti. Tomasi di Lampedusa.

Introdução

Visconti é um dos diretores neorrealistas italianos que, com seu filme *Obsessão* (1943) e particularmente com *A Terra Treme* (1948), já traz algumas das características que são vistas nesse “movimento”: o país do pobre, personagens populares e atores desconhecidos. *A Terra Treme* traz muito das reflexões sobre o pós-guerra italiano e sobre a pobreza, com um tom ideológico, que apareceria também em algumas obras de cineastas contemporâneos a ele.

Porém a relação que se pretende ressaltar aqui é entre a literatura e a obra de Visconti, particularmente em sua adaptação para o cinema do romance de Tomasi di Lampedusa (2006), *O Gattopardo*. O filme, assim como o romance, trata, entre outros temas, de uma nobreza em decadência, portanto aqueles personagens populares tão presentes no neorrealismo ficam menos numerosos e há a presença de atores de fama reconhecida, como Burt Lancaster (Príncipe Don Fabrizio Salina), Alain Delon (Tancredi) e Claudia Cardinale (Angelica Sedàra).

* PUCPR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, PR – Brasil. 80215-901 – Leonardomeimes@hotmail.com

Artigo recebido em 01/07/12 e aprovado em 10/11/12

O livro conta de forma pessoal, e não tão histórica como algumas análises supõem, a história de Don Fabrizio e seus questionamentos em relação à mudança que ocorre na Sicília do *Risorgimento*, à morte e à nobreza que está se extinguindo durante o processo. Dessa forma, qualquer caracterização da obra não pode se ater ao simplismo de dizer que se trata apenas de um livro sobre a decadência da aristocracia, pois, conforme cita Saccone (1991, p.159), o risco de “[...] *saying things that are obvious and that should go without saying, of repeating observations and judgments already formulated about the work of the Sicilian writer, is much greater today on account of a vast bibliography*”¹.

Conforme a citação deixa explícito, o livro contém de fato muitas construções que já foram extensivamente estudadas e criticadas na literatura disponível. Tomasi di Lampedusa já foi abordado em algumas dezenas de biografias, portanto garimpar algo novo é uma tarefa árdua. Porém, este artigo encontra na relação entre a adaptação cinematográfica e o romance um campo prolífero para que essas já discutidas estratégias do romance sejam um ponto de partida para compreender o processo de adaptação que os envolve.

Nas estratégias de composição da obra destaca-se a utilização de opostos além, é claro, das alusões sinestésicas ao mundo e da ligação entre o autor e Don Fabrizio, já admitida em cartas por Lampedusa. Essa última ligação, também compartilhada por Visconti por ser de uma família de descendência aristocrata, o coloca juntamente com o autor e o protagonista do romance como agentes duplos em um mundo onde atuam como incitadores de reflexões que vão contra a tradição de que vieram.

O objetivo deste artigo é, antes de tudo, perceber a forma como essas características foram adaptadas para o cinema por Visconti. Para tanto é preciso compreender: o funcionamento da prosa de Lampedusa, a partir de uma análise das estratégias da obra contada; a relação entre a literatura e a obra de Visconti; a recepção da obra mostrada e, por fim, as relações entre esses elementos e o processo adaptativo de Visconti.

***O Gattopardo* contado: uma obra de opostos**

Verifica-se no romance uma estrutura que privilegia interpretações que busquem contrapor as características dos personagens, classes, comportamentos e ideias, o que já foi extensamente analisado na literatura disponível.

¹ “[...] dizer coisas que são óbvias e que não precisam ser ditas, de repetir observações e julgamentos já formulados sobre o trabalho do autor siciliano, é muito maior hoje considerando uma vasta bibliografia” (SACCONE, 1991, p.159, tradução nossa).

Mudança vs. Estagnação

Lampedusa morreu em 1957 sem ver seu romance publicado (1958) e não pôde defender-se das críticas avessas ao conteúdo simpático à aristocracia de que se valia para retratar um tempo, o *Risorgimento*, cujas mudanças botavam aristocratas contra burgueses, o povo e os garibaldinos. Mario Alicata (apud SCHIFANO, 1990, p.339) foi um dos que, estando à esquerda nesse momento, declarou que o livro trata do embate entre garibaldinos e o exército do Rei Vitor Emanuel II como uma “[...] comédia barulhenta, romântica, com algumas minúsculas manchas de sangue sobre sua vestimenta grotesca”.

Lampedusa era fruto da aristocracia italiana, filho do Príncipe de Lampedusa e fora educado de forma exemplar em várias artes, particularmente na literatura. Sendo assim, seu romance pode ser visto como um olhar interno à questão e não uma fria análise impessoal e histórica do momento. Conforme Segurado e Almeida (2009, p.3) colocam, o livro não permite entender:

[...] a complexidade do fenômeno da transformação conservadora, tampouco da unificação italiana através do livro de Lampedusa e do filme de Visconti; mas é possível, através destes, captar certas peculiaridades e dramas do processo que facilmente escapam aos livros de história.

Como o *Risorgimento* se tornou um símbolo da luta popular na Itália, *O Gattopardo* foi como um livro histórico e político; no entanto seu conteúdo não deve ser tido como uma apologia à aristocracia, mas sim como uma análise cuidadosa e pessoal sobre a decadência aristocrata. O próprio autor já deixou claro que a historicidade não é a intenção do livro e, de acordo com Saccone (1991, p.160), Lampedusa diz em uma de suas cartas a Guido Lajolo: “*I would not like to believe that it is an historical novel! [...] The setting is in 1960; the protagonist, Don Fabrizio expresses my ideas exactly*”². Então o livro aparece como uma literatura pessoal que se propõe mostrar, pela ótica do autor, o momento em que a aristocracia se vê ameaçada de extinção.

Essa extinção não se dá pela eliminação violenta da aristocracia, mas sim pelo lento processo de fusão entre a aristocracia e a burguesia, grupos vistos como opostos no romance. Tancredi faz o papel de interlocutor entre garibaldinos, burguesia e aristocracia, buscando se integrar à nova ordem, sendo, assim, o único plenamente consciente do que se passa na Sicília até que, em conversa com seu tio Fabrizio, Tancredi profere as palavras “mágicas”, fazendo o Príncipe Salina compreender o que ocorre. Ambos chegam à conclusão de que o *Risorgimento* não

² “Eu não gostaria de acreditar que esse é um romance histórico! [...] A época é 1960; o protagonista, Dom Fabrizio, expressa minhas ideias exatamente” (LAMPEDUSA apud SACCONI, 1991, p.160, tradução nossa).

passou de uma substituição de classes, conclusão que surge nos pensamentos do Príncipe Salina que comenta, “[...] entendi perfeitamente: vocês não querem nos destruir, nós os vossos ‘pais’; vocês só querem tomar o nosso lugar [...] ‘Para que tudo fique como está’. Como está no fundo: apenas uma lenta substituição de classes” (LAMPEDUSA, 2006, p.64, grifo do autor).

Essa é a opinião que Lampedusa compartilha com seus personagens, de que o *Risorgimento* não passou de um conflito do qual a burguesia siciliana se aproveitou para unificar a Itália e traír Garibaldi em seguida. Isso é uma redução dos eventos históricos dessa época, que compreendem muito mais do que o livro se propõe; no entanto, ecoa o resultado de outras revoluções em que o povo não vê mudança social e apenas vê uma mudança na organização das estruturas “repressoras”. Pois, afinal, como Pirrone diz, “[...] não são os latifúndios e os direitos feudais que fazem o nobre, mas as diferenças” (LAMPEDUSA, 2006, p.221). A busca de Fabrizio não é em nenhum momento a de ajudar Garibaldi a construir uma república, mas sim a de “[...] uma ordem especial: aquela que garante a sobrevivência imediata da aristocracia” (SEGURADO; ALMEIDA, 2009, p.6).

Nesse espírito as declarações do Príncipe são uma espécie de mau agouro, de amostra de como na Sicília nada tende a mudar, os aristocratas se tornarão senadores junto com os burgueses e no fim nem ele e nem Garibaldi tiveram poder para realizar uma transformação verdadeira. Como comentam os autores já citados “[...] frente aos deslocamentos do poder e da transformação social nada pode um príncipe, mesmo que este tenha consciência que, no fundo, nada mudará” (SEGURADO; ALMEIDA, 2009, p.16).

Esse turbilhão de transformações em que Fabrizio se encontra é apenas o estopim para reflexões em relação ao desaparecimento de sua classe, sujeita aos acordos matrimoniais com a burguesia para poder manter-se no poder. Quanto às tradições, já não são elemento importante para parte da aristocracia e Fabrizio se mostra aberto a certas mudanças pela sua preferência por Tancredi. Isso coloca o protagonista como um sujeito dividido entre dois mundos, um que lamenta estar ruindo e outro que ele indiretamente ajuda a se consolidar.

Aristocracia vs. Burguesia

Não se tratando de um livro que se propõe relatar o *Risorgimento*, apenas o ferimento de Tancredi e o corpo do soldado morto são amostras claras de que há combates em curso, *O Gattopardo* volta a mostrar indícios de que é, conforme Evans e Evans (1963, p.298) analisam: “[...] *an analysis of the moral response to*

change on the part of a man, his class, and his country”³. Segundo Saccone (1991), é importante para compreender essa resposta moral por parte de Fabrizio a oposição entre a nobreza aristocrática e a burguesia, sendo a primeira sujeita a desaparecer durante o curso da mudança.

Essa mudança aparece para Fabrizio como uma espécie de morte, porém é a sensação de ser rebaixado à burguesia (representada por Don Calogero Sedàra) que lhe causa mais náusea. De um lado temos Fabrizio consciente de sua mortalidade, reservado até mesmo em relação a sua classe, um exílio em que “sua nobreza” pessoal foi posta; de outro Calogero, símbolo da burguesia que se impõe pelo poder financeiro e pela ganância materialista, o que Nunzio Zago (1987 apud SACCONI, 1991, p.174) vê como “[...] *a metaphor of present-day alienation, lethargy of meaning and values*”⁴.

De acordo com Saccone (1991, p.172), “[...] *nobility would seem set to lose almost all its specifically historical, class connotations, and to dissolve itself, or rather resolve itself into nobility of spirit*”⁵, o que vai ao encontro da personalidade só, racional e da mente aberta de Fabrizio. A partir desse ponto vê-se um embate ainda maior entre a nobreza de espírito e a ganância, presunção, burguesa e Padre Pirrone é talvez o personagem que mais compreende o que está envolvido nesse confronto. Quando está com o Don Pietrino em S. Cono, sua cidade natal, ele diz sobre a nobreza:

[...] possuem uma memória coletiva extremamente sólida e por isso se preocupam e se alegram com coisas que para o senhor e para mim não têm a menor importância, mas que para eles são vitais porque estão relacionadas com esse seu patrimônio de lembranças, de esperanças, de medos de classe [...] E vou lhe dizer mais, Don Pietrino, se, como aconteceu muitas vezes, essa classe tivesse que desaparecer, imediatamente outra equivalente se constituiria, com os mesmos méritos e os mesmos defeitos (LAMPEDUSA, 2006, p.217-221).

A consciência de Pirrone é também a de Fabrizio, o que corrobora com a interpretação de que o romance teria algo de reacionário; veremos mais adiante que não é o caso pelas palavras de Pirrone e pelo exemplo de Angelica. Há uma clara alusão a uma diferença que para Fabrizio não se faz por consequência dos títulos ou da quantidade de dinheiro, porém é relativa aos modos e ao que a palavra “nobreza” tenta conotar como a ausência de características humanas que são ruins. Essas críticas

³ “[...] uma análise da resposta moral à mudança por parte de um homem, sua classe, e seu país”. (EVANS; EVANS, 1963, p.298, tradução nossa).

⁴ “[...] uma metáfora para a alienação de hoje em dia, indiferença de significados e valores” (ZAGO, 1987 apud SACCONI, 1991, p.174, tradução nossa).

⁵ “[...] parece que a nobreza estava na iminência de perder quase todas as suas conotações especificamente históricas e de classe, e de dissolver-se, ou melhor, transformar-se em nobreza de espírito” (SACCONI, 1991, p.172, tradução nossa).

se somam ao desconforto de Fabrizio ao ver como se porta Angelica durante o jantar, quando Tancredi conta a história de sua invasão ao Mosteiro de Origlione em que algumas freiras se juntaram em uma capela com medo de sofrerem qualquer abuso, o que não aconteceu. Ao fim da história Angelica responde, “Que sujeitos incríveis vocês deviam ser! Como eu teria gostado de estar com vocês!”, ao que Tancredi replica, “Se estivesse ali, senhorita, não precisaríamos esperar as noviças” (LAMPEDUSA, 2006, p.109). Após uma risada estridente de Angelica, os outros presentes se levantaram da mesa por terem considerado demasiado inconveniente a conversa dos jovens. Ambos são exemplos de dois movimentos diferentes que foram responsáveis pela derrocada dos bons modos da nobreza e da rendição ao estilo burguês: Tancredi que com o consentimento de Fabrizio se tornou um jovem liberal e às vezes insolente e Angelica vinda de uma classe mais popular e que demorou a ter modos comparáveis a uma aristocrata no romance. A união dos dois sela o pacto de “lenta substituição” ao qual Fabrizio já consentira, com ressalvas.

No entanto, a forma como Angelica logo compreende como são desagradáveis alguns traços de sua personalidade e aprende a portar-se de forma mais elegante, particularmente no baile, é um fato que muda a forma de pensar de Fabrizio. Isso ocorre de diversos modos e sua paixão pelas estrelas e pela matemática, sua ajuda indireta aos revolucionários e sua aceitação gradual da mudança que ocorre mostram que é um racional acima de tudo.

Padre Pirrone percebe algumas qualidades na aristocracia que mostram como sua substituição pela burguesia inculta, gananciosa e corrupta, é uma perda em alguns aspectos, dizendo a Pietrino que os nobres “[...] fazem muito bem, ainda por cima. Se o senhor soubesse, por exemplo, quantas famílias que estariam ao relento eles abrigam em seus palácios. E não pedem nada em troca, nem mesmo a abstenção de pequenos furtos” (LAMPEDUSA, 2006, p.219-220).

Sendo assim, a queixa de Pirrone é também a de Fabrizio e, por consequência, de Lampedusa: a próxima ordem a ser instituída infelizmente será comandada por pessoas que não valorizam as obras de arte, não valorizam os modos e só pensam em dinheiro. Não há, então, apenas uma queixa por estarem sendo substituídos ou por perderem o poder. Fabrizio confirma essa perda antes de morrer:

[...] o último Salina era ele, o gigante esquelético que agora agonizava na varanda de um hotel. Porque o significado de uma linhagem nobre está todo nas tradições, nas lembranças vitais; e ele era o último a possuir recordações incomuns, diferentes daquelas das outras famílias (LAMPEDUSA, 2006, p.270).

Para Fabrizio, que via na eternidade um atributo dos deuses e de suas tão adoradas estrelas, um fim como esse para sua família é como ser enterrado nas

ruínas do Palácio Pontaleone, onde: “No teto, os deuses reclinados sobre altas cadeiras douradas olhavam para baixo sorridentes e inexoráveis como o céu de verão. Acreditavam-se eternos: uma bomba fabricada em Pittsburg, Penn., iria, em 1943, provar-lhes o contrário” (LAMPEDUSA, 2006, p.246). De fato, ao contrário do que a aristocracia pensava, os deuses abrigados em baixo dos tetos de seus palácios não eram imortais.

Erotismo vs. Santidade

A oposição entre o erotismo e a santidade já está presente no início do romance, contrapondo Madalena, Perseu e Andrômeda, Vênus e a descrição do Príncipe como viril, à religiosidade pelas orações. Além disso, há diversas referências artísticas à sensualidade em oposição a Stella (pureza), cujo corpo Fabrizio não lembra mais. Há referência ao erotismo até na forma como a sotaina de Padre Pirrone cobre o casal Perseu e Andrômeda.

A erotização está presente também nas descrições da cidade, escura, com seus conventos de cúpulas arredondadas “como seios esvaziados de leite” e com seu gentio mundano em contraposição à imponência dos grandes conventos opressores e numerosos. Os sentidos assumem uma importante função para esse erotismo. Um exemplo (EERDE, 1976) é a especulação de Tancredi sobre como seria o gosto dos beijos de Angelica, que são comparados a morangos com cremes; o odor de laranja é também um dos elementos que é erotizado pela descrição do livro:

As casas baixas e apertadas umas contra as outras pareciam oprimidas pelo peso dos conventos [...] Agora a estrada atravessava os laranjais em flor e o seu aroma nupcial anulava tudo, como a lua cheia anula a paisagem: o cheiro dos cavalos suados, o cheiro de couro dos estofamentos [...] tudo era apagado por aquele perfume islâmico que evocava huris e sensualidades além-túmulo (LAMPEDUSA, 2006, p.51-52).

Isso enquanto Fabrizio vai visitar a prostituta Marianinha, Pirrone vai ao convento e Stella (encarnação da pureza sexual) está em casa. Todos os personagens assumem papéis nessa contraposição: Fabrizio, o príncipe, viril e amoroso, que vê sua soberania abalada sexualmente pelo jovem Tancredi e pelos limites impostos pelo casamento; Stella que é representante do céu e da pureza em contrapartida à Marianinha que é o mundano; entre elas há Angelica que é um meio-termo entre ambas, sendo pura no nome e suja na ascendência familiar, uma amostra da condição da burguesia (MIRANDA, 1981).

Um dos momentos que mais tornam explícito esse combate é o passeio de Tancredi e Angelica pelo labirinto de salas e corredores: ali no “centro” eles encontram instrumentos de flagelação que julgam sexuais à primeira vista para mais tarde em outro cômodo encontrarem uma imagem de Cristo e um chicote para penitência. O erotismo e a religiosidade são colocados frente a frente e Tancredi beija Angelica retirando-lhe uma gota de sangue de seus lábios. Ela é, assim, o sangue que Tancredi precisa sugar para que a aristocracia sobreviva juntamente à burguesia (MIRANDA, 1981).

Morte vs. Juventude

A morte é mostrada simbolicamente no livro pela perda das posses, das obras de arte, da posição superior ao povo, mas também pela situação precária de algumas propriedades e pela velhice de Fabrizio: sua morte é uma metáfora para a morte da nobreza de espírito. A morte social, para Fabrizio, toma a forma de um casal jovem, Tancredi e Angelica, e a juventude do casal é o motivo desse contraste:

Angelica e Tancredi passavam naquele momento diante deles [...] eles ofereciam o espetáculo mais patético de todos [...] mas ambos eram encantadores e comoventes nesse momento em que suas ambições ingênuas, embora não límpidas, eram obliteradas pelas palavras de alegre ternura que ele lhe murmurava ao ouvido, pelo perfume dos cabelos dela, pelo recíproco apertar-se de seus corpos destinados a morrer (LAMPEDUSA, 2006, p.247).

Há no romance um aspecto individual do medo da morte, tanto física quanto social, pela contraposição entre Tancredi e Fabrizio; Fabrizio que sempre fora visto como um imponente príncipe se torna cada vez mais um figurante diante de Tancredi que assume, em sua juventude e audácia, o “dever” de manter a família dentro dos planos da burguesia. Miranda (1981, p.69) comenta em seu artigo sobre a morte e o erotismo em *O Leopardo*, que “[...] em IL GATTOPARDO, Tancredi pode ser considerado como o duplo do Príncipe, sua (pretensa) imagem especular”.

Logo depois a lembrança do soldado estripado é evocada por Fabrizio ao pensar em Tancredi morto em um bosque. É o primeiro aviso ao Príncipe e seu jardim agora lembra a morte: na destruição de Bencidò, na enclausura de seus muros que o assemelha a um cemitério, nos montinhos dos canaletes de irrigação que pareciam túmulos e nos “perfumes untuosos, carnis e suavemente podres” que se misturavam aos outros muitos perfumes descritos. Os sentidos são frequentemente evocadores das analogias à morte no romance. No exemplo abaixo Fabrizio no baile vê um quadro de Greuze, *Morte do Justo*:

Logo em seguida perguntou a si mesmo se sua própria morte seria semelhante àquela [...] Como sempre considerar a própria morte o tranquilizava tanto quanto o perturbava pensar na morte alheia; talvez porque, no fundo no fundo, a morte dele era, antes de mais nada, a do mundo todo (LAMPEDUSA, 2006, p.249).

Ao que Tancredi lhe diz “Tiozão, o senhor está uma beleza hoje. A casaca vai-lhe às mil maravilhas. Mas o que está olhando? Corteja a morte?” (LAMPEDUSA, 2006, p.251) e ao sair do baile para caminhar sozinho vê uma carroça de animais mortos. Encontra-se nessa recorrência um indício de que o príncipe compreende a situação de morte social e individual que passa, pois “[...] *since the chain of events now occurring necessitates his being constant alerted, Don Fabrizio's preoccupation with imminent change makes his life a fore-taste of death*”⁶ (EVANS; EVANS, 1963, p.302).

Ao fim de sua vida a morte é reconhecida de imediato:

Era ela, a criatura desde sempre desejada, que vinha buscá-lo: estranho, que sendo tão jovem se rendesse a ele; devia estar quase na hora da partida do trem. Chegando com seu rosto perto do dele levantou o véu e assim, pudica, mas pronta a ser possuída, pareceu-lhe ainda mais bela de quando a presentira nos espaços estelares (LAMPEDUSA, 2006, p.275).

O reconhecimento vem com a certeza de que a morte era muito desejada, de que em cada ação de desejo, expiação ou sobrevivência Fabrizio sempre havia cortejado a morte.

O Neorrealismo e a literatura na obra de Visconti

Já em seu princípio o neorrealismo italiano era um movimento complexo e não foi possível caracterizá-lo de forma exata por ter muitas diferenças de diretor para diretor. O objetivo mais imediato, na década de 1940, era se afastar da produção do período fascista, que muitas vezes era uma propaganda do regime. Sendo assim, surgiram diversos diretores com um viés mais social, mas, mesmo assim, como Cardoso (2004, p.20) comenta, “[...] o Neorrealismo italiano não pode ser visto, de forma simplista, como um movimento organizado”. Alguns objetivos comuns podem ser elencados dessas produções, mesmo sendo um período de produção bem variada: retratar a realidade presente; ignorar o espetáculo; usar localidades reais; incluir atores amadores; caracterizar os ambientes sociais.

⁶ “[...] como a cadeia de acontecimentos atuais requer que ele esteja constantemente alerta, a preocupação de Dom Fabrizio com a mudança iminente torna sua vida um gosto antecipado da morte” (EVANS; EVANS, 1963, p.302, tradução nossa).

Esses objetivos em comum podem ser evidenciados em algumas das produções da época que foram responsáveis pela reafirmação do poder social e pela democratização do cinema em diversas partes do mundo – no Brasil, o Cinema Novo foi um dos mais influenciados pelo neorrealismo italiano. No entanto, as forças com as quais os neorrealistas lutavam, políticas e industriais, eram muito difíceis de combater.

Luchino Visconti aparece tanto como pioneiro quanto como desertor, pois se o Neorrealismo Italiano não pode ser considerado um movimento pela sua brevidade e pluralidade, Visconti aparece como um dos exemplos mais avessos à caracterização de um movimento único. Já no início de sua produção Visconti ignorava a importância de uma representação da resistência ao fascismo como matéria cinematográfica. Aristarco (apud FABRIS, 1996, p.41), em sua análise do neorrealismo italiano, comenta que:

Em 1955, Luchino Visconti já não considerava a Resistência como um dos problemas mais importantes de então e excluía a possibilidade de realizar um filme sobre o tema por achar que era muito cedo para elevá-lo à categoria de história e tarde demais para encará-lo como crônica.

Portanto o autor fazia sua crítica através de temáticas que possibilitassem uma compreensão da realidade social e não apenas uma reprodução de um tempo de resistência sem as devidas considerações críticas, como alguns filmes da época acabavam por fazer. O povo sofria com a recessão e a pobreza extrema e Visconti preferiu retratar esses problemas: surge *Obsessão* (1943), uma história baseada em um romance norte-americano de James Cain (*O Carteiro toca sempre duas vezes*) que transporta o clima de recessão americano para a Itália de 1940, contando uma história de obsessões passionais. Portanto Visconti já quebrava de certa forma com qualquer rotulação de sua obra, sendo difícil enquadrá-la como neorrealista, pois, apesar das claras referências às questões sociais, o filme era centrado em uma trama de crime passional. Aqui a literatura já surge como fonte de inspiração.

Em 1948, Visconti trabalhava em um projeto que lhe garantiria um espaço claro entre os Neorrealistas: por suas características *A Terra Treme* (1948) pode ser considerado um dos filmes que melhor exploram as possibilidades de um realismo. A história sobre uma família de pescadores que quer independência da estrutura social opressora explora e aproveita as temáticas trágicas para mostrar como questões sociais e econômicas podem levar uma família à ruína. Os atores não profissionais que atuaram no filme recebiam apenas as direções sobre a situação e eram levados a improvisar até que a cena saísse ao gosto do diretor, a pesca artesanal provia diversas caracterizações de momentos reais e documentais que eram incluídos à trama. Mais uma vez, a literatura faz-se presente como inspiração pela obra *I Malavoglia*, 1881 de Giovanni Verga.

Verga era visto como um projeto indispensável aos neorealistas por ser um dos principais autores do Verismo italiano, no entanto ao realizar *A Terra Trema* (1948), Cardoso (2004, p.23) comenta que em sua adaptação Visconti: “[...] desvaloriza a força do destino e favorece os condicionalismos econômicos, capazes de levar uma família trabalhadora à desagregação moral, numa clara influência de Marx e Gramsci”.

Visconti dá seu toque neorrealista ao romance, ignorando a estrutura patriarcal e colocando os jovens e os pescadores como centro da trama social. Aqui, como em *Obsessão* (1943), o diretor mostra sua forma de adaptar que nunca deixa o objeto incólume, buscando sempre uma significação que apenas sob sua visão pessoal do objeto pôde ser encontrada. Isso coloca Visconti na contramão, pois visões particulares não caracterizam uma visão realista.

No que a literatura trazia a base, Visconti dava o “tempero”, isso chegaria a tal ponto que em *Senso* (1954), outra adaptação literária (da obra de Camilo Boito de mesmo nome), Visconti trazia uma adaptação romantizada. Seguindo com a influência da literatura Visconti chega à realização de sua obra-prima, *O Leopardo* (1963), já em seu auge como diretor e muito distanciado do neorealismo. A escolha do romance de Lampedusa como fonte de material para o cinema é condizente ainda com uma visão neorrealista pelo fato de que, conforme Fabris (1996) cita, “[...] no após-guerra houve, também por parte da esquerda, uma apropriação do Risorgimento, do qual a Resistência seria uma continuidade”. Para Visconti o *Risorgimento* poderia trazer algumas reflexões já amadurecidas sobre os processos de revolução, no caso uma visão muito pessimista.

O romance de Lampedusa se torna um objeto de uma busca pessoal de Visconti que vê na história dos Salina um eco do que são as revoluções em todos os tempos, um eco de sua própria questão individual e uma fonte de grandes reflexões sobre morte, poder e paixão, temáticas muito úteis para o cinema. Dessa forma Visconti deixa de cair na busca ideológica leviana de compreender um momento histórico próximo (Resistência) para analisar a realidade atual com base em um momento histórico já distanciado (*Risorgimento*) e cuja fonte de inspiração lhe dá uma análise muito esclarecedora.

***O Gattopardo* mostrado: a adaptação de Luchino Visconti**

Aqui as temáticas analisadas no romance se reproduzem com o intuito de mostrar como cada uma delas foi adaptada para o filme.

Mudança vs. Estagnação

Visconti recebe a proposta de Goffredo Lombardo, produtor, de fazer uma adaptação do romance *O Leopardo*, de Lampedusa, e logo que o lê percebe o potencial cinematográfico daquela obra, um livro com descrições deslumbrantes, um apelo sensual e um conteúdo político. Ao mesmo tempo o livro traz uma visão particular do momento do *Risorgimento*, bastante pessimista, mas que, conforme Visconti relata:

Compartilho [...] do ponto de vista de Lampedusa e também, digamos o do seu personagem, o príncipe Fabrizio; e o compartilho não só no que concerne à análise dos fatos históricos e das situações psicológicas que deles decorrem, mas ainda mais além: isto é, ali onde a obra se tola com as considerações pessimistas deles sobre os acontecimentos (VISCONTI apud SCHIFANO, 1990, p.339-340).

A questão da mudança necessária para que tudo continue igual se torna o mote do filme após a conversa de Tancredi com Fabrizio no banheiro até a mudança para Donnafugata. No filme a primeira cena, em que os Salina estão rezando, é interrompida abruptamente por dois acontecimentos: o cadáver é encontrado no jardim, o que no livro só é lembrado por ter acontecido um mês antes; e uma carta do Duque de Málvica, que no romance não passa de um comentário de Fabrizio.

Vê-se, por isso, que no filme houve a necessidade de antecipar as questões políticas da revolução para os primeiros momentos, condensando em cerca de 50 minutos do filme toda a primeira parte do livro, que vai de maio de 1860 até agosto. É por meio da carta de Málvica e pelo corpo do revolucionário morto que Fabrizio e sua família encaram pela primeira vez a possibilidade de perderem o poder e as vidas.

No entanto, em ambos (filme e romance) a temática é vista de uma forma pessoal, particularmente no livro em que se sabe das lutas apenas por comentários e notícias recebidas. Padre Pirrone e Fabrizio conversam na carruagem quando vão à Palermo e é comentado que se pode ver as fogueiras nas montanhas, o diálogo é condensado em relação ao livro, mas passa a mesma noção de que a preocupação de Fabrizio está crescente. Após a visita à Palermo ao voltar para Villa Salina, Fabrizio é visto se barbeando e ali, como no livro, a conversa com Tancredi é a semente de toda a tese de Lampedusa, tese que Visconti considera tanto algo aplicável ao seu tempo como uma busca pessoal de compreender o mundo:

“Substancialmente, não fiz outra coisa – continua ele – senão prosseguir na minha pesquisa, iniciada à sombra dos *Molavoglia* de Verga, com *A Terra Trema*, e continuada com *Rocco e seus irmãos*.” E sempre obedecendo a essa necessidade imperiosa de descobrir quais seriam as bases históricas, econômicas e sociais’ do drama meridional (SCHIFANO, 1990, p.341).

Após a conversa têm-se a primeira demonstração de que Fabrizio assumiu sua derrota em relação à mudança que ocorrerá, ele entrega à Tancredi um punhado de moedas, passando assim a ajudar os revolucionários. Durante a conversa no escritório, Pirrone acaba mostrando seu medo em relação à posição da igreja no conflito e aqui os diálogos seguem bem fielmente ao livro e vemos a resposta de Fabrizio confirmando que a tese de Tancredi havia sido aceita e até mesmo estendida em termos de abrangência política.

Já no filme, diferente do livro, Visconti separa um trecho para as lutas e a invasão dos garibaldinos: primeiramente vê-se um exército de garibaldinos invadindo Palermo, alguns são capturados e executados; algumas mulheres enforcam um nobre; em seguida têm-se uma invasão de um convento pelos garibaldinos na busca por abrigo e a luta entre o exército e os revolucionários continua em um cenário destruído e cheio de corpos. São adições que em termos cinematográficos são mais um elemento do espetáculo, algo que normalmente era evitado no neorealismo, mas que Visconti não se exime de explorar.

Sua posição em relação à historicidade da obra aparece para reafirmar o intuito social e político das questões abordadas, intuito que no romance parece ser arrefecido por outras questões pessoais. Mesmo assim, Visconti não aborda a obra como histórica, mas sim como uma obra que possibilitava reflexões sobre qualquer tipo de ordem que deve ou acaba por cair, buscando nisso um caminho para futuras novas ordens. Sobre isso se lê em Schifano (1990, p.340):

“O pessimismo do príncipe Salina o leva a lamentar a queda de uma ordem que, por mais imóvel que tenha sido, era, apesar de tudo, uma ordem”. Mas – acrescenta ele, como fiel discípulo de Togliatti – “nosso pessimismo está carregado de vontade e, em vez de lamentar a ordem feudal e bourboniana, visa a estabelecer uma nova ordem”.

Essa abordagem mais crua ao conflito político poderia ser uma influência neorealista, ao que o resto da obra garante um distanciamento que se opõe a qualquer realismo: “[...] os motivos histórico-políticos não prevalecem sobre os outros: eles correm nas próprias veias dos personagens, como uma parte essencial de sua linfa vital” (VISCANTI apud SCHIFANO, 1990, p.339).

Após esses acontecimentos vemos Fabrizio e sua família se dirigindo para Donnafugata, após uma interrupção por uma barreira, momento em que o poder de Tancredi se mostra, os Salina são alojados em uma pequena estalagem, sem nenhum luxo. Padre Pirrone é visto conversando com os outros hóspedes, no que seria sua visita a sua cidade natal no livro (Capítulo V) que é suprimida da adaptação, mantendo o que de importante continha o discurso do padre e incluindo alguns

trechos de uma oração. Essa cena é adaptada de forma bem diferente ao livro, não acontece na cidade natal de Pirrone, não é tão extensa e não tem a personalidade que tem no livro. Após isso se vê os Salina dormindo sem luxo e sem nenhuma vergonha disso, o que mostra que a decadência daquela família está começando.

Em Donnafugata, após as cerimônias e o jantar que foi servido para o Prefeito Don Calogero, Angelica e outros convidados, Fabrizio descobre o amor de Tancredi e Angelica e sabe, assim, que essa será a maneira de os Salina manterem-se com poder na nova sociedade que surge. Mais tarde no filme essa temática é reiterada, sendo o Baile de casamento entre Tancredi e Angelica Sèdara o ponto-chave para a comunhão entre os nobres e os burgueses. Toda a conversa entre Tancredi e Fabrizio é então compreendida a esse ponto, pois para que não haja uma república e que os nobres tenham espaço na nova Itália unificada, é preciso que tudo mude para continuar o mesmo.

A reiteração de que os Salina tiveram seu lugar garantido chega por meio de Chevalley, um secretário da prefeitura, que oferece à Fabrizio um cargo de Senador. No filme são cortadas diversas partes do livro que poderiam compartilhar mais a forma como Fabrizio prezava a estabilidade como um tributo dos deuses, como, por exemplo, o momento no baile em que os deuses pintados nos afrescos são, também, mostrados como mortais pela destruição causada por uma bomba tempos depois. O filme dá uma impressão diferente de que Fabrizio já, desde a conversa com Tancredi, não mais pensava em manter seu poder e havia desistido, essa parece também ser uma contribuição de Visconti, que comenta: “Não sou nem siciliano, nem príncipe. Não choro sobre um mundo passado que desmorona. Gostaria que o mundo se transformasse mais rapidamente” (VISCANTI apud SCHIFANO, 1990, p.331).

Sendo assim o filme se afasta um pouco daquela carga de apologia à aristocracia da qual o romance foi por muito tempo acusado.

Aristocracia vs. Burguesia

Visconti, que também era de uma família aristocrática, compreendeu bem essa oposição que no livro é construída por alguns comentários ou tiradas de Fabrizio e Tancredi a Don Calogero, principalmente. No filme a náusea que causa o prefeito nos Salina é bem acentuada em expressões faciais e principalmente nos próprios modos de Calogero. Ao receber o Príncipe em Donnafugata Don Calogero não sabe como deve cumprimentá-lo; ao subir as escadas até a sala de jantar dá a mão para cumprimentar o Príncipe que se nega a retribuir; antes disso Tancredi e Paolo riem do fraque frajuto, ao que Fabrizio complementa dizendo que seus sapatos também não

eram adequados. Segurado e Almeida (2009, p.8) perceberam que Visconti “exagera o mal-estar” e a “profunda repugnância por parte do aristocrata e o trato é sempre de indiferença e desdém”.

Calogero durante o plebiscito de unificação recebe o príncipe com muitas cerimônias, oferece a todos uma bebida, trata a criada com desdém e quando Don Onofrio recusa a bebida age de forma desrespeitosa. Ao conversar com Calogero sobre o casamento dos dois jovens, Fabrizio lhe dá dois beijos, um em cada lado do rosto, ao que reage passando as mãos na boca em um gesto de nojo. Os modos de Calogero são exagerados pelo ator Paolo Stoppa, o andar é rude, cambaleante, mesmo nos gracejos, como beijar as mãos das damas, ele acaba sendo bruto, quando é convidado ao baile só consegue ter olhos para o ouro que cobre os detalhes da parede. Acaba sendo um personagem muito caricato, que apesar de ter poder e riqueza suficiente para participar do mundo aristocrático, aos quais se julga “inferior”, não consegue se integrar por barreiras culturais e não econômicas.

A outra figura burguesa que no livro é frequentemente julgada é Angelica. Durante o jantar, em que a personagem é apresentada, são inúmeras as gafes que Angelica comete, conforme o livro, no entanto na adaptação Luchino ampliou a sensação de desconforto de todos. Ao conversar com Tancredi, Angelica tem reações como lambe os lábios o que já causa uma reação de Concetta, no entanto ao rir da piada de mau gosto do rapaz, Angelica causa em cada um na mesa uma expressão de desaprovação. No filme o riso é estendido e muito estridente, Concetta levanta e se retira ao que todos se levantam e fazem o mesmo deixando apenas Tancredi e Angelica que continua a rir descontroladamente. Como Segurado e Almeida (2009, p.14) percebem, esse aspecto já presente no romance se,

[...] amplifica [...] e isso pode ser verificado tanto nos olhares de Don Fabrizio quanto de sua filha que tinha pretensões de se casar com Tancredi e que não podia aceitar haver sido trocada por alguém com uma conduta tão pouco afeita aos padrões aristocráticos.

No entanto essa característica desagradável de Angelica se desfaz aos poucos como no romance e durante o baile ela já consegue se comportar de maneira que os outros convidados, em sua maioria aristocrata, a consideram muito bela e elegante. O baile tem um significado chave nessa oposição entre burguesia e aristocracia, sendo assim, no filme não é diferente. Fabrizio passa toda aquela festa sentindo-se mal, pois ali se consuma como Don Ciccio diria “o fim dos Falconeri e dos Salina também”. Ali os dois lados chegam ao seu ponto de mudança, um deles para o declínio e o outro para a ascensão.

Erotismo vs. Santidade

Essa questão é vista principalmente durante a primeira parte do filme, que começa, como no livro, com a reza de Pirrone, no entanto os afrescos, que no livro tem uma função de contraposição ao momento sacro, não estão presentes. Stella novamente encarna a santidade juntamente com Concetta: a primeira é vista como a típica carola.

A primeira oposição aparente no filme é Mariazinha, que recebe Fabrizio com um gato nos braços e tem uma aparência que lembra muito a de Angelica, apenas um pouco mais baixa e gorda. Ao ir até Palermo, Fabrizio deixa o Pirrone em um convento, não há, no entanto, as descrições das paisagens da cidade sendo oprimida pelos conventos e conseqüentemente não são comentados os estímulos visuais e olfativos que no livro são descritos durante a viagem. Portanto, a oposição entre a santidade de Pirrone e a virilidade e o erotismo de Mariazinha e Fabrizio se torna um pouco menos enfática, pela ausência dos elementos sinestésicos que evocam o erotismo no romance.

Tancredi parece cortejar maliciosamente Concetta durante um lanche, há um toque de mãos mais demorado quando ela vai devolver um lenço. No entanto, é durante a estadia em Donnafugata que essa questão se torna o mote, a atração sexual entre Tancredi e Angelica é percebida já na primeira troca de olhares, em que um *close-up* mostra as reações de Tancredi e Fabrizio à beleza de Angelica. Schifano (1990, p.333) comenta em sua biografia de Visconti que a chegada de Angélica “É a intrusão fulgurante da beleza que mata”, e continua comentando como em Visconti normalmente a beleza e a dor andam em conjunto:

O erotismo, em Visconti, oscila entre o sacro e o profano, entre a exaltação e a desordem: é ao mesmo tempo a manifestação vibrante da vida e a sugestão da morte onipresente; é, em primeiro lugar, crueldade e vertiginoso perigo. E a beleza suscita não só a adoração idólatra, mas também o gesto da profanação mortífera (SCHIFANO, 1990, p.334).

Pensando que o casamento entre ambos significa a morte da aristocracia e dos Leopardos torna essa análise muito denunciadora. Visconti sempre buscava na beleza um material a mais para seus filmes, seja em Alain Delon, ou em Cardinale. Schifano (1990, p.339) comenta que Visconti, “Exalta, enfim, a sensualidade ardente, a voz e o riso roucos de Claudia Cardinale, para perturbar, em O Leopardo, o cerimonial afetado de uma refeição principesca [...] Claudia Cardinale, reconciliava, enfim, o erotismo e a inocência”. Angelica faz um par de encher os olhos com Tancredi, sendo realmente, como no livro, o centro erótico da obra. Isso é uma característica que acaba se afastando do que o neorealismo buscava, porém foi necessária a presença de atores de “grande porte”, como também o era Burt Lancaster, para conseguir a quantidade enorme de recursos financeiros necessários ao filme.

Durante a conversa de Fabrizio e Stella, no quarto, sobre o futuro casamento de Tancredi e Angelica, Stella é vista com um grande terço nas mãos, preparando-se para ir rezar assim que seu marido deita-se. Já Concetta é colocada em todo filme como uma mulher submissa, sempre comportada e serena, durante os cortejos do Conde Cavriaghi nem mesmo as expressões faciais mudam. Há um momento em que Cavriaghi está com ela fora do palácio em Donnafugata, com o livro que presenteou nas mãos e já não sabe mais o que fazer enquanto Concetta está a sua frente, parada e calada olhando para longe.

Durante a estadia de Cavriaghi em Donnafugata, Angelica e Tancredi caminham pelos corredores vazios do palácio em locais não habitados em que seus beijos podem atingir a sensualidade máxima por estarem isolados. Os beijos do casal no filme são sempre ardentes, muito longos e com abraços fortes.

Durante o baile há um momento em que Angelica pede uma dança ao príncipe, esse senta-se ao seu lado, beija-lhe a mão com malícia e diz que aceita o pedido, a moça beija-lhe o canto da boca e morde os próprios lábios em seguida. Tancredi tem uma reação de desconforto, levanta-se e desvia o olhar daquela situação, porém justifica ao comentar que com um tio tão atraente e sedutor como o seu não há como evitar que Angelica queira essa dança. Cláudia Cardinale parece ter sido a escolha certa para o papel de Angelica, pois ao mesmo tempo em que tem uma feição muito inocente, ela busca tirar o máximo de sensualidade nas poucas ações em que o romance lhe permite.

Morte vs. Juventude

Essa oposição tem no filme uma contrapartida social e uma pessoal, conforme o romance, entre Tancredi e Fabrizio, e entre a Burguesia e os Aristocratas. A morte está presente no filme desde o começo e, diferentemente do livro, aparece na forma do soldado morto, que não é mais uma lembrança. Fabrizio percebe que seu tempo de glória está acabando e que o mundo será dos jovens e dos novos-ricos a partir de então.

Quando a família Salina foge para Donnafugata, ao chegarem, há uma festa para receber o Príncipe, durante a missa a família Salina é colocada em assentos particulares e destacados, porém ao passar o coroinha as faces de cada um dos Salina são mostradas: sujas, empoeiradas, em tons pálidos que lembram o tom da pele dos mortos. Aqui uma adição de Visconti que ajuda em muito a compreender a questão da morte social dos aristocratas, que seria logo em seguida evidenciada pelo referendo e pela necessidade de casar Tancredi com Angelica.

No entanto a morte pessoal de Fabrizio se torna um assunto tratado mais sutilmente por Luchino, o primeiro momento em que Fabrizio realmente percebe sua idade avançada é quando Pirrone comenta que Concetta está apaixonada por Tancredi. Isso faz Fabrizio se sentir velho, pois quem tem filhas que já se enamoram para ele já pode ser considerado um velho e as situações de desconforto de Fabrizio só aumentam: em seguida Tancredi e Angelica se tornam o centro da comoção em Donnafugata confirmando para o príncipe que seu tempo estava terminando.

Durante o baile a câmera segue Fabrizio por todo o salão e pelos corredores, mostrando como ele não se encaixa mais naquele mundo de novos-ricos e o fazendo cortejar a morte na forma de um quadro. No livro esse mal-estar não é tão acentuado, porém conforme citam Segurado e Almeida (2009, p.12):

Visconti aprofunda a sensação de mal-estar da personagem, só interrompido durante a valsa com Angélica. No livro e no filme o príncipe erra pelos salões, mas no filme este esmo vem acompanhado de farto suor gélido e aparente desconforto com a comemoração [...] o príncipe se arrepende de ir ao baile.

Ao “cortejar a morte” Fabrizio olha para o quadro de Greuze, vira-se, volta a olhá-lo, coloca os óculos para vê-los melhor, acende um charuto e continua a olhar, sendo interrompido por Angelica e Tancredi, que não conseguem tirá-lo de seu momento de reflexão tão facilmente. É só quando Fabrizio está dançando com Angelica que suas feições melhoram, porém em seguida ele volta ao mesmo estado de desconforto, frequentemente suando e sentando-se como se estivesse cansado. Há no filme uma cena em que Fabrizio, pálido e com uma lágrima caindo de seu olho olha-se no espelho, não mais vê Tancredi como no começo do filme. Ele decide ir embora sozinho caminhando e essa cena assume uma importância maior no filme porque Visconti decidiu terminar o filme ali, sendo que a cena da morte de Fabrizio (Capítulo VII) e a cena final do descarte de Bendicò (Capítulo VIII), simbólica do fim dos Leopardos, não foram adicionadas ao filme.

Assim, a contemplação sombria de Don Fabrizio às incertezas dos novos tempos, retratada na última cena do filme de Visconti, mostra a solidão daqueles que estão imersos no turbilhão das transformações políticas e sociais (SEGURADO; ALMEIDA, 2009, p.16).

O filme termina com Fabrizio caminhando para dentro de uma viela, sozinho, necessitando da ajuda de uma bengala e de um cachecol.

O Entremeio literatura/cinema: o cinema de Visconti e a decadência dos Salina

Percebe-se que em sua maioria as decisões de Luchino Visconti foram acertadas. Primeiramente pela inevitável escolha dos trechos que seriam cortados para que a adaptação fosse possível, mesmo que o filme tenha chegado a quase três horas de duração. Os capítulos V, VII e VIII do livro foram escolhidos para exclusão, de fato na obra esses capítulos servem principalmente para reiterar as ideias e não deixar dúvidas quanto ao destino dos Salina.

No V trata-se da visita de Pirrone a sua terra natal, que no filme foi transposta para uma conversa do padre com o povo na estalagem em que os Salina se hospedam durante a viagem à Donnafugata. Nessa conversa a parte principal do que é dito em S. Cono é transposta e não perde-se muito em relação à temática política, apenas perde-se por não se conhecer as origens de Pirrone.

No capítulo VII a morte de Fabrizio é relatada, e esse trecho do livro se torna um pouco redundante, sendo apenas uma recapitulação das ideias do príncipe e uma afirmação de que no fim os Salina se mantiveram vivos, porém muito menos importantes. Perde-se pela questão da morte da “nobreza de espírito” de Fabrizio, que se vê nesse capítulo como o último de um tempo, de uma tradição e de uma estirpe de homens sábios e elegantes.

O último capítulo, VIII, que é deixado de fora, contaria apenas a vida solitária de Concetta e a derrocada da família na forma de uma apropriação pela igreja dos quadros e artes sacras valiosas que a família possui. Esses trechos que foram deixados fora da adaptação são reiterativos em grande parte e ao retirá-los Visconti pode focar-se nos eventos mais importantes para a trama: a estadia em Donnafugata e o baile. Ao contrário, ao adicionar as lutas em Palermo e dar mais de 50 minutos de duração ao baile, Visconti mostra que sua realização da obra busca o espetáculo, algo avesso ao neorealismo, e juntamente com a utilização de atores famosos é uma prova de que o seu cinema não foge à indústria.

A escolha dos atores foi acertada particularmente em relação a Alain Delon e Angelica que formaram de maneira muito ardente o casal responsável pelo viés sensual da obra; da mesma forma Visconti acerta na escolha de Burt Lancaster, sendo uma das melhores performances desse ator no cinema. O resto do elenco em geral conseguiu fazer com que seus papéis se assemelhassem bastante com o que no livro é característico de cada um.

Com relação às temáticas do romance a adaptação consegue de alguma maneira abarcar todas elas, ficando especialmente prejudicada a sinestesia que no livro é muito presente por uma característica inerente ao cinema. A sensualidade do casal Tancredi

e Angelica e a percepção da morte social e individual de Fabrizio são bem adaptados e exercem uma função importante na construção da temática da adaptação.

Visconti pela sua paixão pelo romance fez de tudo para conseguir os melhores resultados de cada ator e de cada cena, conforme é contado na biografia feita por Schifano (1990), chegando a excessos que colocariam a produção do filme entre algumas lendas do cinema: novas flores eram trazidas todo o dia de manhã para o set do baile, onde havia uma lavanderia para as luvas e uma cozinha que trazia comida verdadeira e ainda quente durante as tomadas do jantar. A fotografia fantástica no uso das cores é também um espetáculo à parte no filme, que conta com ambientes luxuosos, móveis antigos e figurinos muito bem escolhidos.

A escolha de Visconti de utilizar-se da literatura como fonte de inspiração para seus filmes mostra a versatilidade de seu trabalho de direção, pois ler, compreender as estruturas e estratégias de uma obra e adaptá-la a um meio diferente é um trabalho muito difícil que ele conseguiu com êxito. No geral a obra de Luchino é muito afeita à literatura, praticamente todos os seus filmes são adaptações, obras como *Morte em Veneza* de Thomas Mann, *O Inocente* de Gabrielle d'Annunzio, já foram adaptados com sucesso por ele.

MEIMES, L. T. Literature and Cinema: the gap in Luchino Visconti's adaptation of *The Leopard*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.177-197, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *Visconti is one of the first neorealist Italian directors and his relationship with literature is analyzed here, particularly in his adaptation for the cinema of Italian author Tomasi di Lampedusa's novel O Gattopardo. The movie has some characteristics which are inherent to the novel and that clash with cinematographic neorealism and, in the same way, the director brought to his adaptation other characteristics that are not seen in the novel. Aiming to describe these differences, this paper takes into account the gap between the novel and its adaptation as a key moment to comprehend the different facets of all themes involved.*
- **KEYWORDS:** *Cinematographic adaptation. Cinema. O Gattopardo. Luchino Visconti. Tomasi di Lampedusa.*

Referências

CARDOSO, L. M. de O. Diálogos entre a literatura e o cinema no neorrealismo. **Comunicação e Espaço Público**, Brasília, v.7, n.1/2, p.19-34, 2004.

EERDE, J. V. The function of synesthesia in *Il Gattopardo*. **International Fiction Review**, Fredericton, v.3, n.2, p.157-160, 1976.

EVANS, A.; EVANS, C. Salina e Svelto: the symbolism of change on “*Il Gattopardo*”. **Wisconsin Studies on Contemporary Literature**, Washington, v.4, n.3, p.298-304, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/120781>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

FABRIS, M. **O neorealismo cinematográfico italiano**: uma leitura. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

LAMPEDUSA, T. di. **O gattopardo**. Tradução e prefácio de Marina Colassanti, 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

O LEOPARDO. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Versatil Home Video, 1963. 1 DVD (178 min).

MIRANDA, W. M. Erotismo e morte em *IL Gattopardo*. **Caligrama**: revista de estudos românticos, Belo Horizonte, v.1, p.57-74, 1981.

OBSESSÃO. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Versatil Home Video, 1943. 1 DVD (140 min).

SACCONI, E. Nobility and literature. questions on Tomasi di Lampedusa. **MLN**, Baltimore, v.106, n.1, Italian Issue, p.159-178, 1991.

SCHIFANO, L. **Luchino Visconti**: o fogo da paixão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SEGURADO, R.; ALMEIDA, R. E. Os dois leopardos: política, literatura e cinema em Lampedusa e Visconti. **Revista Aurora**, São Paulo, v.5, p.1-16, 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4176/2826>>. Acesso em: 19 mar. 2012.

SENSO: sedução da carne. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Cecchi Gori Home Video, 1954. 1 DVD (115 min).

A TERRA treme. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Cinemax, 1948. 1 DVD (152min).

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- (In)visibilidade, p.101
- Adaptação cinematográfica, p.177
- Autobiografia, p.67 e p.85
- Cinema, p.177
- Derrida, p.23
- Dinheiro, p.157
- Drummond, p.23
- Escrita, p.51 e p.101
- Escritas memorialísticas, p.9
- Experiência, p.9
- Extimidade, p.51
- Fazes-me Falta, p.121
- Ficção, p.9 e p.85
- Gênio, p.143
- Goethe, p.143
- Harryette Mullen, p.101
- Holocausto, p.37
- Inato e Adquirido, p.143
- Literatura de testemunho, p.51
- Literatura francesa, p.67
- Literatura italiana, p.37
- Literatura norte-americana, p.85
- Luchino Visconti, p.177
- Memória, p.23
- Memorialismo do lixo, p.9
- Miscigenação, p.101
- Mito de Ulisses, p.37
- Neorrealismo, p.177
- O Gattopardo*, p.177
- Olivier Rolin, p.67
- Personalidade, p.143
- Poesia, p.101 e p.157
- Pós-modernismo, p.121
- Primo Levi, p.37 e p.51
- Romance contemporâneo, p.9 e p.67
- Romance português, p.121
- Romantismo, p.157
- Thomas Mann, p.143
- Tommasi di Lampedusa, p.177
- Trabalho, p.157
- Trauma, p.51

SUBJECT INDEX

- (In)visibility, p.101
- American literature, p.85
- Autobiography, p.67 and p.85
- Cinema, p.177
- Cinematographic adaptation, p.177
- Contemporary novel, p.9
- Contemporary romance, p.67
- Derrida, p.23
- Drummond, p.23
- Experience, p.9
- Extimacy, p.51
- Fazes-me Falta, p.121
- Fiction, p.9 and p.85
- French literature, p.67
- Genius, p.143
- Goethe, p.143
- Harryette Mullen, p.101
- Holocaust, p.37
- Innate and Acquired, p.143
- Italian literature, p.37
- Literature of testimony, p.51
- Luchino Visconti, p.177
- Memoirs, p.9
- Memory, p.23
- Miscegenation, p.101
- Money, p.157
- Myth of Ulysses, p.37
- O Gattopardo*, p.177
- Olivier Rolin, p.67
- Personality, p.143
- Poetry, p.101 and p.157
- Portuguese Novel, p.121
- Postmodernism, p.121
- Primo Levi, p.37 and p.51
- Romanticism, p.157
- Thomas Mann, p.143
- Tommasi di Lampedusa, p.177
- Trauma, p.51
- “Waste memoirs”, p.9
- Work, p.157
- Writing, p.51 and p.101

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- ALBANO, A. H. O., p.23
AMORIM, L. M., p.101
CLÍMACO, M. A. A., p.143
CRUZ, E., p.157
MACÊDO, L. F., p.51
MAURO, C. F. C., p.37
MEIMES, L. T., p.177
MILANEZE, É., p.67
PANIAGO, P., p.85
RECKZIEGEL, S. B., p.121
SANTOS, D. R., p.9

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

