

Coleção e Arquivo: memória e tradição

Organização:

Claudia Maia

Neide Hissae Nagae



Coleção e Arquivo: memória e tradição

Organização

Claudia Maia
Neide Hissae Nagae



São Paulo, 2021

DOI: 10.11606/9786587621555

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-Diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Prof. Dr. Mamede Mustafá Jarouche

Vice-Chefe: Prof. Dr. Antonio Bezerra de Menezes Jr.

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – sala 25
CEP 05508-010 - São Paulo - SP

Organização

Claudia Maia
Neide Hissae Nagae

Revisão

Claudia Maia
Neide Hissae Nagae

Diagramação e Capa

Priscila Gerolde Gava

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

C691 Coleção e arquivo [recurso eletrônico] : memória e tradição /
Organização: Claudia Maia, Neide Hissae Nagae. -- São Paulo :
FFLCH/USP, 2021.
2.975 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87621-55-5
DOI 10.11606/9786587621555

1. Acervos (coleções). 2. Arquivos. 3. Bibliotecas. 4. Memória
cultural. I. Maia, Claudia. II. Nagae, Neide Hissae.

CDD 025.8

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade de cada autor, mesmo passando pela avaliação por pares e revisão geral.

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.



Sumário

Apresentação	7
O arquivo e suas turbulentas memórias: John dos Passos, Gore Vidal, Don DeLillo e Sandra Cisneros Giséle Manganelli Fernandes	10
Um bestário poético em <i>Mil sóis</i> , de Primo Levi Filipe Amaral Rocha de Menezes	31
A biblioteca dispersa de Stefan Zweig em <i>O mundo que eu vi: minhas memórias</i> Kenia Maria de Almeida Pereira.....	50
Casas velhas: coleções de ruínas em Edgar Allan Poe André de Souza Pinto	60
Uma coleção apócrifa: a reescrita bíblica de Deana Barroqueiro Késia Oliveira	78
As coleções fantásticas de Nathaniel Hawthorne e Joyce Carol Oates Mail Marques de Azevedo	93
Crime e coleção em <i>Os anagramas de Varsóvia</i> , de Richard Zimler Lyslei Nascimento.....	115
As desaventuras do herói no conto "In The Gloaming" de Alice Elliott Dark Sigrid Renaux.....	130
Fotografias na obra de Ronit Matalon: o que a elas subjaz Nancy Rozenchan.....	139
Fragmentos do infinito: coleção e vertigem em <i>As Cidades Invisíveis</i> , de Italo Calvino Claudia Maia	158
Kenzaburō Ōe e Kogito Chōkō em Estilo Tardio: coleção de superações em meio às catástrofes Neide Hissae Nagae	172

A memória enquanto arquivo: a presença do passado em Walter Benjamin Georg Otte	197
A metaficção no arquivo literário de Wilhelm Wustrow: entre fatos e <i>fake news</i> Celeste Ribeiro de Sousa	213
Poesia e denúncia a partir das coleções e arquivos de Katerina Gógou: a Grécia de 1960 a 1990 na visão literária de uma anarquista Nicolas Pelicioni de Oliveira	231
Vozes dispersas, olhares atentos: arquivos da memória em <i>The Atlantic Sound</i> , de Caryl Phillips Gracia Regina Gonçalves.....	250
Perfil dos autores	281

Apresentação

Claudia Maia e Neide Hissae Nagae

A presente coletânea é fruto de um trabalho de dois anos junto ao GT de Literaturas Estrangeiras da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística – ANPOLL. Os pesquisadores traçaram o seu projeto de pesquisa individual sob o tema escolhido em conjunto: **Coleção e arquivo: memória e tradição.**

Dentro desse escopo direcionado, mas ao mesmo tempo amplo, os pesquisadores se dedicaram a duas apresentações intermediárias de seus trabalhos em encontros realizados pelo grupo com vistas a um encontro presencial programado para o início de julho de 2020, sob a organização da Diretoria do biênio 2018-2020 junto à Universidade Estadual de Londrina, em conagração com docentes e pesquisadores de todas as regiões do Brasil nas terras do norte paranaense. Isso não foi possível diante da situação caótica que o mundo enfrentava com a pandemia da Covid 19.

O momento adverso não esmoreceu as pesquisas, e, apesar da apresentação final adiada para 9 a 11 de dezembro de 2020 de forma remota, o

encontro foi um novo marco em nossa história, uma inovação necessária e que beneficiou muitas pessoas.

Este livro é também uma comemoração ao esforço incansável de todos os colegas do GT que, desde a sua criação em 1986, sempre com renovado vigor e entusiasmo, deram continuidade a esse grupo que hoje temos a honra de representar.

É, assim, com imensa satisfação que trazemos a público 15 textos que representam um diálogo entre as literaturas estrangeiras que compõem este livro. Todos eles oferecem reflexões relevantes, provenientes de olhares peculiares, de análises esmeradas e contribuem para apresentar um pouco dessas literaturas de países e povos que formam também as diásporas em nosso território nacional, mas nem todas acessíveis para serem lidas em português. Curiosamente, traçamos, com eles, o mesmo que é proposto no tema de pesquisa: coletamos e arquivamos as memórias dos livros, dos escritores trabalhados e de seus pesquisadores, seguindo a tradição. O livro, porém, vai além, como é possível conferir por meio dos títulos que compõem o seu sumário, assim como todos os textos.

Sem dúvida, é inestimável o valor da forma física, impressa, de um livro, apreciada por muitos, mas, nesta oportunidade, utilizamos o recurso eletrônico, o qual, esperamos, ajude o livro a cumprir com a sua missão de chegar a um maior número possível de pessoas e garantir seu espaço nas nuvens, ou melhor, na memória e no coração de seus autores e leitores.

Abril de 2021

Livros da série **Literaturas Estrangeiras em Diálogo:**

CHIAMPI, Irleamar (org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, 222 p.

MUTRAN, Munira; Chiampi, Irleamar (org.). *A questão da modernidade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993, 111 p.

HEISE, Eloá di Pierro (org.). *Facetas da modernidade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1996, 230 p.

IZARRA, Laura Zuntini de (org.). *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001, 312 p.

IZARRA, Laura Zuntini de (org.). *Literaturas estrangeiras e o Brasil: diálogos*. São Paulo: Humanitas, 2004, 268 p.

SOUSA, Celeste Ribeiro de (org.). *Poéticas da violência*. Da bomba atômica ao 11 de setembro. São Paulo: Humanitas, 2007, 306 p.

SOUSA, Celeste Ribeiro de (org.). *Criação e conflito*. São Paulo, Ateliê, 2010, 255 p.

FERNANDES, Gisèle Manganelli (org.). *Para além dos pós-nacionalismos e pós-colonialismos*. São José do Rio Preto, HN Editora & Publieditorial, 2012, 190 p.

WIMMER, Norma (org.). *Trânsito entre representações discursivas na literatura contemporânea*. 1ª. Ed. São José do Rio Preto, SP: HN Editora & Publieditorial, 2014. 210 p. ISBN 978-85-60521-60-9

OLMOS, Ana Cecília (org.). OLMOS, Ana Cecília (Org.). *Percepções do Real e Representação na Contemporaneidade*. São Paulo: Todas as Musas, 2016. 136 p. ISBN 9788595830257

NASCIMENTO, Lislely; NAGAE, Neide Hissae (org.). *Desafios Críticos: literaturas estrangeiras em pauta*. Belo Horizonte: Quixote-Do Editoras Associadas, 2018. 384 p. ISBN 978-85-66256-23-9

NASCIMENTO, Lislely; NAGAE, Neide Hissae (org.). *Línguas em trânsito na literatura: espaços, memórias, identidades*. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2019. 246 p. ISBN 978-65-5061-013-5

O arquivo e suas turbulentas memórias: John dos Passos, Gore Vidal, Don DeLillo e Sandra Cisneros

Giséle Manganelli Fernandes

O escritor Don DeLillo, em entrevista ao *The Guardian*, publicada em 5 de novembro de 2018, fez a seguinte declaração a respeito dos Estados Unidos: "Right now, I'm not sure the situation is recoverable".¹ Tendo estudado a obra de Don DeLillo há vários anos e analisado sua postura crítica frente ao sistema que consolidou seu país como superpotência, mas também examinando quando o autor manifesta nostalgia em relação a momentos gloriosos vividos pela nação, vimos a importância da discussão desse tópico por meio de textos literários.

Com o objetivo de refletir sobre como os Estados Unidos chegaram à "situação" referida por DeLillo e se realmente ela não é "recoverable", escolhemos procurar a resposta em quatro obras da Literatura Norte-Americana, a saber: *Manhattan Transfer*, de John dos Passos (1925), *Palimpsest: A Memoir* (1995), de Gore Vidal, *Underworld* (1997), de Don DeLillo, e *Caramelo* (2002), de Sandra Cisneros.

¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2018/nov/05/don-delillo-trumps-america-love-lies-bleeding>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Esses textos permitem que observemos momentos determinantes da História estadunidense e apresentam estilos diferentes de escrita para abordar questões relativas à modernidade e à pós-modernidade nos Estados Unidos.

Tomando como ponto de partida as reflexões do pós-modernismo, o texto "The Revenant", de Thomas Byers, no qual o pesquisador aponta três tipos de Pós-Modernismos, a saber, "postmodernisms of play, postmodernisms of resistance, and anti-postmodernisms",² vemos a ênfase promovida por Byers à história e à memória:

(.) the question of history and memory seems an especially important one for U.S. postmodern culture at large, for its politics and, not always in quite the same ways, for the arts. To put it briefly, history has been replaced by the History Channel, just as reality has been replaced by Reality TV. (...) History is not seen as an area of useful or important knowledge, or something from which we have anything much to learn. No doubt general skepticism toward metanarratives (and toward the reliability of sources) is one reason for its disposition.³

Byers prossegue em seu raciocínio definindo suas categorias de pós-modernismo, mencionando Don DeLillo no "postmodernism of play", no grupo em cujos textos há "the tendency for fiction to reflect on and problematize its own status, as well as that of written history",⁴ e Sandra Cisneros é incluída no "postmodernism of resistance", isto é, "work influenced by or compatible with many forms of feminism, post-colonialism, critical race studies, ethnic studies, gender and queer theory, and environmentalism".⁵

2 BYERS, Thomas. *The Revenant*. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 9-27, jul./dez. 2011, p. 17.

3 BYERS, 2011, p. 17. (...) a questão da história e da memória parece especialmente importante para a cultura pós-moderna estadunidense em geral, por sua política e, nem sempre da mesma forma, para as artes. Em suma, a história foi substituída pelo History Channel, assim como a realidade foi substituída pela Reality TV. (...) A história não é vista como uma área de conhecimento útil ou importante, ou algo da qual tenhamos muita coisa a aprender. Não há dúvida de que o ceticismo geral em relação às metanarrativas (e em relação à confiabilidade de suas fontes) é uma razão para sua descartabilidade. (Tradução nossa).

4 BYERS, 2011, p. 19. "a tendência da ficção de refletir sobre e de problematizar sua própria categoria bem como a da história escrita." (Tradução nossa).

5 BYERS, 2011, p. 20. "trabalho influenciado por ou compatível com muitas formas de feminismo, pós-colonialismo, estudos críticos sobre raça, estudos étnicos, teoria de gênero e queer e meio ambiente." (Tradução nossa).

Os textos de John dos Passos e de Gore Vidal apresentam elementos que desafiam os leitores a uma revisão da História por meio da publicidade e de fotos estrategicamente inseridas nas narrativas para colocar em xeque os valores predominantes nos EUA, marcada pelo capitalismo, pelos negócios e pelo atendimento aos interesses de determinados grupos.

As obras de DeLillo e Cisneros, já ligadas ao pós-modernismo, ou melhor, pós-modernismos, colocam em xeque a imagem dos Estados Unidos, em sua hegemonia econômica e cultural, e de modo específico em Cisneros, há o foco nas nuances da imigração.

As obras de Gore Vidal e de Don DeLillo são textos que partem de arquivos e de memórias. Gore Vidal, em *Palimpsest: A Memoir*, declara:

A memoir is how one remembers one's own life, while an autobiography is history, requiring research, dates, facts double-checked. I've taken the memoir route on the ground that even an idling memory is apt to get right what matters most. I used to say, proudly, that I would never write a memoir, since "I am not my own subject." Now I am not so sure. After all, one's recollected life is just about all that's left at the end of the day when the work is done and gone, property now of others.⁶

As memórias de Vidal, autor que tinha ligações com políticos importantes e tentou uma vaga no Senado em 1960, trazem os bastidores da política. Em *Palimpsest: A Memoir*, Vidal traz para o debate eventos da história de seu país por meio da participação de sua família na política, desde o seu avô, o senador Thomas Pryor Gore. Com o casamento de Newt Steers com sua meio-irmã Nina que, por sua vez, era meio-irmã de Jackie Kennedy, Vidal aproximou-se dos Kennedys. Essa proximidade marca um senso muito crítico em relação ao governo de seu país. Nesse sentido, podemos citar o romance *Lincoln* (1984), no qual o

⁶ VIDAL, Gore. *Palimpsest: A Memoir*. New York: Random House, 1995, p. 5-6. Um livro de memórias é como uma pessoa se lembra da sua própria vida, enquanto uma autobiografia é história, e requer pesquisa, datas e dupla conferência dos fatos. Escolhi o caminho das memórias com base em que até mesmo uma memória ociosa está apta a acertar aquilo que mais importa. Costumava dizer, orgulhosamente, que nunca escreveria um livro de memórias, pois "Não sou meu próprio assunto". Agora não tenho tanta certeza. Afinal, a lembrança da vida de uma pessoa é somente a respeito de tudo o que sobrou ao final do dia, quando o trabalho foi feito e esvaiu-se, sendo propriedade dos outros agora. (Tradução nossa).

autor mostra como Lincoln havia “fabricado” sua imagem de democrata, de libertador dos escravos e o herói da nação, mesmo tendo usado a *Emancipation Proclamation* para libertar os escravos dos Estados que estavam fora da União e suspenso o *habeas corpus*, algo nunca feito antes, mas utilizado pelo Presidente como uma “necessidade militar”.

Em *Palimpsest*, Vidal narra assuntos da política americana mesclando-os com sua atuação literária. O texto revela sua convivência com escritores como Tennessee Williams, Truman Capote e os escritores da Geração Beat, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs e examina um país permeado pela paranoia que o tem caracterizado há muito tempo. Nos anos 1950, em plena Guerra Fria, Vidal tece a seguinte relação entre a chamada *Red Scare* e a *Geração Beat*:

But, as far as I can tell now, only a small group at the heart of the National Security State knew just how weak the Soviet economy was and how far behind us they were in modern weaponry. Meanwhile, charges of Communism at home were beginning to ruin the careers not only of those few who had actually been Communists, but of many others who held unpopular views on politics or sex or race or religion. Truman introduced the loyalty oath for federal employees; this, in turn, made it possible for the likes of Senator Joseph McCarthy-our Titus Oates-to flourish. Who was loyal? Who was disloyal? American or un-American? (...) Allen Ginsberg thinks of those years of liberating time. I don't. I remember only conformity and fear and silence. The Beats thought that they had made a great gesture by opting out and going on the road to Morocco, not to mention to pot, but they were never in anything to begin with. They were marginal people who would have gone unnoticed had it not been for Allen's genius as a publicist. But then, once they had finally made it to a degree of television fame, they led themselves to be patronized by *lumpen-imperialist* of the far right like Buckley, Jr.⁷

7 VIDAL, 1995, p. 237-238. Mas, pelo que posso dizer agora, somente um grupo no centro do Estado de Segurança Nacional sabia quão fraca era a economia Soviética e quão longe de nós eles estavam no âmbito do armamento moderno. Enquanto isso, as acusações de Comunismo em casa estavam começando a arruinar as carreiras de não apenas aqueles poucos que eram verdadeiramente Comunistas, mas dos muitos outros que tinham opiniões impopulares a respeito de política ou sexo ou raça ou religião. Truman introduziu o juramento de lealdade para os funcionários públicos federais; isso, por sua vez, permitiu que pessoas como o Senador Joseph McCarthy florescessem. Quem foi leal? Quem foi desleal? Americano ou não americano? (...) Allen Ginsberg pensa naqueles anos de libertação. Eu não. Lembro-me apenas da conformidade, do medo e do silêncio. Os Beats achavam que tinham feito um grande gesto ao desistirem e pegarem a estrada para o Marrocos, sem mencionarem a maconha, mas, para começar, eles nunca estiveram em nada. Eles eram

Sua crítica voraz mostra como a Geração *Beat* tinha ligações com o lado conservador dos Estados Unidos. Essa conexão entre posições políticas antagônicas mostra fluxos de influências que determinavam comportamentos aparentemente contra o sistema do qual se beneficiavam.

Gore Vidal constitui seu livro por fotos de diversas épocas de sua vida e de suas amizades, mostrando seus relacionamentos com pessoas influentes, além de reportagens de jornais e textos de diários, como o de Charlton Heston, por exemplo.⁸

Vidal não deixa de mencionar os bastidores da vida de escritor com a rejeição ao contemporâneo e a natureza competitiva dos escritores, a inveja de quem faz sucesso e as questões do cânone para o "*teacher-writer*", que poderia estar liberto para navegar em outros mares fora do "labirinto" possível do "*tenure*".⁹ O autor ainda faz referência a Harold Bloom que, com sua obra *The Western Canon* (1995), tenta dar a última palavra em termos de definição do cânone na literatura ocidental, sendo que há limitações nas escolhas de Bloom. Mais uma vez, Vidal deixa sua crítica cáustica ao modo de os escritores se relacionarem e respeitarem o trabalho uns dos outros e às concepções pré-estabelecidas de literatura. Vejamos um trecho em que essas características são demonstradas:

By and large, except for, perhaps, an inordinate concern with reputation, the conversation of an American writer is no different from that of a realtor-money and the storms of domestic life. What little reading most writers do tends to be a competitive nature. Who has written what, and why it has failed or, worse, succeeded. A contemporary book is seldom praised by contemporaries, while books older than *The Great Gatsby* are simply a blur. (...) Thirty years ago, the shattering of the canon was supposed to free the teacher-writer so that he might explore the terra incognita outside the sacred maze where once resided

peças marginais que teriam passado despercebidos se não fosse pelo gênio de Allen como publicitário. Porém, então, quando eles finalmente alcançaram certo grau de fama na televisão, eles se deixaram ser patrocinados por lumpem-imperialistas de extrema direita como Buckley, Jr. (Tradução nossa)

8 VIDAL, 1995, p. 306.

9 VIDAL, 1995, p. 260.

the devouring Minotaur tenure. Now Harold Bloom tries to... But this is not the place for literary theory or bookish musings. Memoir. The people and places that I remember.¹⁰

Ao longo da obra, o leitor observa uma amizade muito forte entre Gore Vidal e o casal John e Jacqueline Kennedy. Jack e Jackie são parte marcante da vida pessoal e política do autor, com diálogos, almoços, e a participação de seus hábitos e costumes.

Vidal também conviveu com a família Clinton. Narra quando Hillary Clinton foi visitá-lo em Ravello:

Hillary arrived with mother and daughter and a large entourage of Secret Service, local police, embassy walkers (...).
The last presidentessa – the only one, in fact-to visit Ravello was Jackie, in 1963. Italian newspapers report that Hillary is modeling herself on Jackie-God forbid-and so she has come to lunch with me, just as Jackie did thirty-two years ago, only Jackie didn't, as I wasn't in the house then, and in any case, we were no longer on speaking terms.¹¹

Gore Vidal acaba desistindo da vida política, mas em *Palimpsest*, o autor escreve a respeito da publicação de seus romances e como seus textos relativos a fatos da História dos Estados Unidos eram lidos por políticos americanos. Muitas das fotos apresentadas são da coleção do próprio Vidal. Essa coleção de fotos mostra um autor bastante orgulhoso de seus relacionamentos e de fazer

10 VIDAL, 1995, p. 259-260. De modo geral, exceto, talvez, por uma preocupação excessiva com a reputação, a conversa de um escritor americano não é diferente da de um corretor de imóveis e as tempestades da vida doméstica. A pouca leitura que a maioria dos escritores faz tende a ser de natureza competitiva. Quem escreveu o quê e por que fracassou ou, pior, teve sucesso. Um livro contemporâneo é raramente elogiado por seus contemporâneos, enquanto livros mais antigos que *O Grande Gatsby* são simplesmente um borrão. (...) Trinta anos atrás, a quebra do cânone deveria libertar o professor-escritor para que ele pudesse explorar a terra incógnita fora do labirinto sacro onde uma vez residiu o Minotauro devorador da efetivação. Agora Harold Bloom tenta ... Mas este não é o lugar para teoria literária ou reflexões livrescas. Memórias. As pessoas e lugares de que lembro. (Tradução nossa).

11 VIDAL, 1995, p. 326. Hillary chegou com mãe e filha e uma grande comitiva do Serviço Secreto, polícia local, pessoas da embaixada. (...) A última *presidentessa* – a única, na verdade – a visitar Ravello foi Jackie, em 1963. Jornais italianos relatam que Hillary está tomando Jackie como modelo – Deus me livre – e, então, ela veio almoçar comigo, assim como Jackie fizera trinta e dois anos atrás; só que Jackie não almoçou, pois eu não estava em casa naquele momento e, de qualquer forma, não estávamos mais nos falando. (Tradução nossa)

parte de um grupo seleta na política de seu país. Vejamos uma de suas observações a respeito de John Kennedy:

Recently, an old friend of all of us remarked that Jack, alone of the Kennedys, had been “civilized” by his stay in England during Joe’s embassy. Jack had been transformed from preppish Boston Irish to Whig nobleman: “He Always knew more about English history and social life than he ever did about America.” This was another connection between him and me. We knew the same English, stayed in the same houses, shared the same gossip.¹²

A partir do texto de Philippe Artières, podemos afirmar que Gore Vidal faz um “arquivamento da própria vida”.¹³ Ao discutir os arquivos do criminoso Nougier, Artières explica como arquivamos nossas vidas de diferentes formas, como nossas intenções se modificam e como o arquivo de Nougier constitui-se em um palimpsesto. Por essa razão, vemos, na obra de Vidal, uma narrativa de histórias a partir de recortes de uma sociedade marcada pela aparência e pelo poder dos relacionamentos, que vão sempre se reescrevendo por cima da mesma base.

Vidal mostra a imagem dos Estados Unidos e apresenta uma crítica severa ao sistema político de seu país. Na ocasião em que estava em Washington para dar uma entrevista à BBC no Capitólio, o autor escreve: “Metal detectors everywhere; stern black guards who, very slowly, examine the BBC’s television equipment; we have made so many enemies around the world that, in the name of terrorism, a quite effective police state has ever so gradually replaced the old republic”.¹⁴ Essa sensação de vigilância constante, de uma super proteção necessária para o país, tem efeitos no cotidiano dos cidadãos e em suas atitudes.

12 VIDAL, 1995, p. 367. Recentemente, um velho amigo de todos nós mencionou que Jack, o único dos Kennedys, tinha sido “civilizado” pelo tempo em que morou na Inglaterra quando Joe foi embaixador. Jack foi transformado de um irlandês prepotente de Boston em um nobre Whig: “Ele sempre soube mais a respeito da história e da vida social Inglesa do que sobre a América”. Essa era outra conexão entre nós. Sabíamos o mesmo Inglês, hospedávamos nas mesmas casas, compartilhávamos as mesmas fofocas. (Tradução nossa).

13 ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Trad. Dora Rocha. *Estudos Históricas* [Escrita de si/escrita da história], Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

14 VIDAL, 1995, p. 221. Detectores de metal por todos os lugares; severos guardas negros que, muito lentamente, examinam o equipamento de televisão da BBC; fizemos tantos inimigos no mundo que, em

Claro que essas “memórias” são narrativas e chegam aos consumidores de forma controlada, obrigando os leitores a reavaliar criteriosamente as histórias.

Para continuar buscando a resposta para aquilo que sentenciou Don DeLillo, partimos para a discussão de *Manhattan Transfer*, John dos Passos. Nesta obra, o autor aborda a construção da cidade de Nova York dentro da dinâmica do capitalismo, da sociedade de consumo, as representações em forma de espetáculo e a revolução tecnológica que marcou esse período de grande expansão e tornou Nova York uma grande metrópole.

A edificação do novo conceito de cidade, um outro tipo de espetáculo com a modernidade, aparece em diversas passagens e destacamos aqui aquela em que o personagem Ed Thatcher e sua filha Ellen estão na área da Estátua da Liberdade e ele observava o movimento da região, quando sua filha levanta um ponto a respeito de ser rico:

‘Daddy why arent we rich?’

‘There are lots of people poorer than us Ellie. ... You wouldn’t like your daddy any better if he were rich would you?’

‘Oh yes I would daddy.’

Thatcher laughed. ‘Well it might happen someday. ... How would you like the firm of Edward Thatcher and Co., Certified Accountants?’¹⁵

A noção de diferenças sociais torna evidente a ambição de prosperar e Nova York torna-se o local de grande confluência desses sonhos e essa imagem contribui para solidificar os Estados Unidos como a “terra de oportunidades”.

Neste sentido, George Baldwin, um advogado que há três meses procurava um caso para defender, ao ler no jornal a respeito de um acidente na linha de trem, algo também provocado pelo progresso, tem a oportunidade que esperava:

ANOTHER ACCIDENT ON ELEVENTH AVENUE TRACKS. Milkman seriously injured. (...)

nome do terrorismo, um Estado controlador bastante competente substituiu, de forma gradual, a velha República. (Tradução nossa)

15 DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Mariner Books: Boston, New York, 2000, p. 52.

- Papai, por que não somos ricos?/ - Há muitas pessoas mais pobres do que nós, Ellie. Você não gostaria mais do seu pai se ele fosse rico, não é?/ - Ah, gostaria sim. / Thatcher riu. - Bem, isso pode acontecer algum dia... Você gostaria da firma Edward Thatcher & Cia., Contadores Certificados? (Tradução nossa)

Augustus McNeil, 253 W. 4th Street, who drives a milkwagon for the Excelsior Dairy Co. was severely injured early this morning when a freight train backing down the New York Central tracks... He ought to sue the railroad.¹⁶

Como vemos, não se trata do primeiro acidente dessa natureza ("ANOTHER ACCIDENT"). Diante do fato, Baldwin decide conversar com a esposa de McNeil a fim de convencê-la a processar a New York Central Railroad: "Your husband was run down and nearly killed through the culpable or possibly criminal negligence of the employees of the New York central railroad. There is full and ample cause for a suit against the railroad".¹⁷

A esposa de McNeil percebe a sede de negócios que tem o advogado e, ao longo do diálogo, ela pergunta "Say do you always talk like that, or is it just business?".¹⁸ Os negócios estão até em eventos trágicos, na morte, na angústia das pessoas, em suas fragilidades emocionais. Verificamos, aqui, a incondicional ambição do advogado.

Por meio de histórias individuais, Dos Passos traz as modificações presentes na modernização de New York e a admiração que isso causava nas pessoas. Jimmy e sua mãe chegam a New York no dia 4 de julho. A mãe chama a atenção do filho para a Estátua da Liberdade e Jimmy deseja saber o que a estátua tem na mão: "That's a light dear . . . Liberty enlightening the world . . .(..)." (2000, p.57).¹⁹ A ideia de "a liberdade iluminando o mundo" é uma forma de indicar a potência que irradia dos Estados Unidos, a sensações de "greatness" e "freedom" mostram uma sociedade decidida sobre o papel que assume no globo e cria expectativas a esse respeito.

16 DOS PASSOS, 2000, p. 42. OUTRO ACIDENTE NAS PISTAS DA DÉCIMA-PRIMEIRA AVENIDA. Entregador de leite seriamente ferido. (...) Augustus McNeil, 253 W. 4th Street, que dirige um caminhão de leite para a Excelsior Laticínios & Cia., ficou gravemente ferido no começo desta manhã quando um trem de carga recuava nos trilhos da New York Central.

Ele deveria processar a ferrovia. (Tradução nossa)

17 DOS PASSOS, 2000, p. 43. Seu marido foi atropelado e quase morto por negligência culposa ou possivelmente criminosa dos funcionários da estação ferroviária central de New York. Há motivos totais e amplos paa um processo contra a ferrovia. (Tradução nossa)

18 DOS PASSOS, 2000, p. 44. Diga, você sempre fala assim ou são apenas negócios? (Tradução nossa)

19 DOS PASSOS, 2000, p. 57. É uma luz, querido... A liberdade iluminando o mundo (...)

A noção de liberdade pode ser pensada a partir do capítulo intitulado "Breakfast in America – *Uncle Tom's* cultural histories", de Rachel Bowlby, publicado no livro *Nation and Narration*, editado por Homi Bhabha, no qual lemos: "In 1863, not long before Abolition, Abraham Lincoln called Harriet Beecher Stowe 'the little woman who made this big war'".²⁰ Ora, o capítulo tem início com uma propaganda de um óleo para motor de carros que tem os seguintes dizeres: "Freedom ... American Style". E o texto apresenta uma discussão a respeito da ideia de liberdade que prepondera nos Estados Unidos, uma liberdade ligada ao consumo, ao indivíduo ser um "bom cidadão consumidor" e o quanto isso prende o cidadão ao sistema. O texto aborda como o livro *Uncle Tom's Cabin* ainda pode ser estudado por abrir possibilidades para "various theories of American freedom".²¹

Dessa forma, podemos questionar a condição de liberdade usufruída pelos cidadãos ao longo dos anos, culminando com o aparato tecnológico de vigilância existente na atualidade.

Além desses aspectos, cabe-nos destacar a estratégia de John dos Passos ao caracterizar os imigrantes que chegavam de diversos locais com seus variados sotaques e constituíram uma cidade cosmopolita. Obviamente, os imigrantes também enfrentavam o conflito de identidade e de interesses na nova cidade em formação.

Para ilustrar essa parte do romance, escolhemos a passagem em que Congo, um imigrante francês, perdeu o emprego e, em uma conversa com Emile, francês, e Marco, italiano, vemos as dificuldades enfrentadas por Congo:

"This is my friend," Emile said to Marco. "Came over on the same boat."

(...)

"But what's the matter?"

"Lost my job that's all. ... I wont have to take any more off that guy. Come over and drink a coffee."

20 BHABHA, Homi (Ed.). *Nation and Narration*. London; New York: Routledge, 1999, p. 199. Em 1863, um pouco antes da abolição, Abraham Lincoln chamou Harriet Beecher Stowe de "a pequena mulher que causou essa grande guerra". (Tradução nossa)

21 BHABHA, 1999, p. 199. "várias teorias sobre a liberdade Americana".

(...)

"Eh bien you like it this sacred pig of a country?" asked Marco.

"Why not? I like it anywhere. It's all the same, in France you are paid badly and live well; here you are paid well and live badly."

"Questo paese e completamente soto sopra."

(...)

"How did you talk to them?"

"They pointed to things; then I nodded my head and said Awright. I went there at eight and worked till six and they gave me every day more filthy things to do. ... Last night they tell me to clean out the toilet in the bathroom. I shook my head. ... That's woman's work. ... She got very angry and started screeching. (...) Then the old man comes and chases me out into a street with a carriage whip and says he wont pay me my week. ... While we were arguing he got a policeman, and when I try to explain to the policeman that the old man owed me ten dollars for the week, he says Beat it you lousy wop, and cracks me on the coco with his nightstick. ..."

(...)

It's the same all over the world, the police beating us up, rich people cheating us out of their starvation wages, and who's fault? ... Dio cane! Your fault, my fault, Emile's fault..."²²

Em seguida, Marco declara-se um anarquista. Esta é uma passagem em que há a presença da exploração dos menos favorecidos pelos mais ricos, com "*starvation wages*". Congo depois vai se tornar uma pessoa rica por meios ilícitos e muda seu nome para Armand Duval.²³

A narrativa evidencia a presença de valores da sociedade estadunidense nas vidas das personagens, como vemos, por exemplo, na seguinte passagem

22 DOS PASSOS, 2000, p. 31-32. "Este é meu amigo", disse Emile a Marco. "Veio no mesmo barco". / Mas, qual é o problema? / "Perdi meu emprego, só isso". / "Não terei de aturar mais aquele cara". Venham e tomem um café. / "Eh, bom, você gosta desse porco sagrado de país?" perguntou Marco. / Por que não? Gosto de todos os lugares. São todos a mesma coisa. Na França, você é mal pago e vive bem; aqui, você é bem pago e vive mal. / "Este país é completamente de cabeça para baixo." / (...) "Como você falou com eles?" / "Eles apontavam para as coisas; então, eu balançava a cabeça e falava Tudo bem. Eu chegava lá às oito da manhã, e trabalhava até às seis da tarde e, a cada dia, eles me davam mais coisas nojentas para fazer... Ontem à noite, eles pediram para eu lavar a privada do banheiro... Sacudi a minha cabeça... Isso é trabalho de mulher... Ela ficou muito brava e começou a gritar. (...) Então, vem o velho e me persegue na rua com um chicote de carruagem e fala que não vai me pagar a semana. ... Enquanto estávamos discutindo, ele chamou um policial, e quando tento explicar ao policial que o velho me devia dez dólares pela semana, ele diz Caia fora seu nojento, e me mate de rir com o cassetete dele. (...) / "É a mesma coisa no mundo todo, a polícia batendo, os ricos nos enganando com seus salários de fome, e de quem é a culpa? Droga! Culpa sua, minha, do Emile..." (Tradução nossa)

23 DOS PASSOS, 2000, p. 324.

em que se menciona “pursuit of happiness”, existente na Declaração de Independência:

Pursuit of happiness, unalienable pursuit... right to life liberty and...A black moonless night; Jimmy Herf is walking alone up South Street. Behind the wharfhouses ships raise shadowy skeletons against the night. “By Jesus I admit that I’m stumped,” he says aloud. All these April nights combing the streets alone a skyscraper has obsessed him, a grooved building jutting up with uncountable bright windows falling onto him out of a scudding sky.²⁴

Quando a mãe de Jimmy falece, seus tios Emily e Jeff são seus guardiões e Jeff leva Jimmy a um restaurante de categoria elevada, pois “The wealthiest and the most successful men in the country eat lunch up here”,²⁵ a fim de explicar ao menino de dezesseis anos que, embora Jimmy queira ir para Columbia para seus estudos universitários, Jeff e Emily gostariam de vê-lo em uma das instituições da Ivy League: “I myself, and I’m sure your Aunt Emily feels the same way about it, would much rather see you go to Yale or Princeton...”.²⁶

As ambições de riqueza permeiam as vidas das pessoas que são iludidas pela grandiosidade da cidade. Entretanto, Jimmy não decide ser alguém do mundo dos negócios. Ele torna-se um jornalista, vai para a Primeira Guerra Mundial, casa-se com Ellen, mas o casamento fracassa.

Perto do final da narrativa, Jimmy encontra-se com Congo, ou melhor, já Armand Duval. Eles conversam e Jimmy Herf despede-se. O livro termina quando Jimmy Herf deixa New York sem destino certo. A cidade não tem capacidade para realizar o sonho de todos:

24 DOS PASSOS, 2000, p. 310. Busca da felicidade, busca inalienável... direito à vida, à liberdade e... A uma noite negra sem lua; Jimmy Herf está andando sozinho pela South Street. Por trás dos cais, navios erguem esqueletos sombrios contra a noite. “Por Jesus, confesso que estou perplexo”, diz ele em voz alta. Todas essas noites de abril, explorando as ruas solitário, um arranha-céu obcecou-o, um prédio sulcado projetando-se com incontáveis janelas reluzentes caindo sobre ele a partir de um céu que se movimentava rapidamente. (Tradução nossa)

25 DOS PASSOS, 2000, p. 99. “Os homens mais ricos e mais bem-sucedidos do país almoçam aqui”.

26 DOS PASSOS, 2000, p. 100. “Eu mesmo, e tenho certeza de que sua Tia Emily pensa da mesma forma, preferiria muito mais ver você ir estudar em Yale ou em Princeton...” (Tradução nossa)

(...) A huge furniture truck, shiny and yellow, has drawn up outside.
"Say will you give me a lift?" he asks the redhaired man at the wheel.
"How fur ye going?"
"I dunno. ... Pretty far".²⁷

O romance de John Dos Passos traz New York em formação, com sua coleção de propagandas, luzes, anúncios, moldando as vidas daqueles que lutam pela prosperidade e, muitas vezes, acabam arquivando suas expectativas as quais serão infinitamente desarquivadas por outras pessoas buscando sucesso na grande metrópole.

Seguindo na linha dos arquivos e suas turbulentas memórias, o autor Don DeLillo parte de um arquivo do *The New York Times*, para escrever o texto "Pafko at the Wall", que reaparece, com alterações, no romance *Underworld*.

Neste romance, Don DeLillo faz uma reavaliação de cinquenta anos da História dos Estados Unidos, abordando mormente o período da Guerra Fria. O romance tem início em 3 de outubro de 1951, no jogo da final do campeonato de beisebol entre os Giants e os Dodgers. Enquanto o jogo acontecia, a União Soviética realiza um teste atômico no Cazaquistão. No estádio, estão assistindo ao jogo J. Edgar Hoover, o então Diretor do FBI, o artista Frank Sinatra e outras figuras históricas. O Agente Rafferty comunica ao Diretor Hoover o fato a respeito do teste atômico soviético:

When [Agent] Rafferty reaches Mr. Hoover's aisle seat he does not stand over the Director and lean down to address him. He makes it a point to crouch in the aisle. His hand is set casually near his mouth so that no one else can make out what he is saying. Hoover listens for a moment. (...)
It seems the Soviet Union conducted an atomic test at a secret location somewhere inside its own borders. They have exploded a bomb in plain unpretending language. And our detection devices indicate this is clearly what it is – it is a bomb, a weapon, it is an instrument of conflict, it produces heat and blast and

27 DOS PASSOS, 2000, p. 342. Um enorme caminhão de móveis brilhante e amarelo parou lá fora. /"Ei, você me daria uma carona?" ele pergunta ao homem ruivo que está ao volante./ "Qual é a distância?"/"Não sei. Muito longe". (Tradução nossa)

shock. It is not some peaceful use of atomic energy with home-heating applications. (...)
Edgar fixes today's date in his mind. October 3, 1951. He registers the date. He stamps the date.²⁸

Este fato passa a ser o centro do desenvolvimento do texto, que ainda abordará o lançamento do Sputnik e a Crise dos Mísseis de 1962. O autor coloca personagens fictícios junto com figuras históricas reais, como J. Edgar Hoover, que tem sua imagem subvertida na narrativa. Em seu ensaio "The Power of History" (1997), Don DeLillo revela como Hoover é apresentado em *Underworld*: "Hoover is a disinvention, real, conjuctured, gambled on, guessed at. Hoover is taut and raging selfhood. Hoover in his impregnability, an incitement to the novelist's perennial effort to detect the hidden nature of things."²⁹

A preocupação com a História que porventura estaria sendo criada pela União Soviética amedronta os Estados Unidos e a questão do "Nós/Eles": "What secret history are they wrting? (...) And what is the connection between Us and Them how many bundled links do we find in the neural labyrinth?"³⁰

Na qualidade de Diretor do FBI, Hoover tinha o poder de criar a História de seu país, pois seu poder de "fabricar fatos" nos dossiês definia os destinos de muitas pessoas, principalmente de seus inimigos:

28 DELILLO, Don. *Underworld*. New York: Scribner, 1997, p. 23.

Quando [o agente] Rafferty chega ao lugar onde o senhor Hoover está sentado, junto ao corredor, ele não se debruça sobre o diretor para falar com ele, e sim faz questão de acocorar-se a seu lado. Num gesto aparentemente descuidado, leva a mão à boca para que ninguém mais saiba o que ele está dizendo. Hoover ouve-o por um momento.

Ao que parece, a União Soviética realizou um teste atômico em algum local secreto dentro de suas próprias fronteiras. Em linguagem clara e direta, eles explodiram uma bomba. E nossos dispositivos de detecção indicam sem sombra de dúvida que foi isso mesmo que aconteceu – uma bomba, uma arma, um instrumento de conflito, que produz calor, barulho e impacto. Não se trata de um uso da energia atômica para fins pacíficos, como para aquecer ambientes. (...)

Edgar pensa na data de hoje. Três de outubro de 1951. Registra essa data. Carimba essa data. (Tradução: Paulo Henriques Britto, p.20)

29 DELILLO, Don. The Power of History. *The New York Times Magazine*, 1997, p. 60-63, Sept. 7, p. 62.

Hoover é uma desinvenção, real, presumida, apostada, adivinhada. Hoover é um indivíduo tenso e furioso. Hoover, em sua impregnabilidade, uma provocação ao eterno esforço do romancista em detectar a natureza oculta das coisas. (Tradução nossa)

30 DELILLO, 1997, p. 50-51. Que história secreta estarão escrevendo? (...) E qual a relação entre Nós e Eles, quantas conexões encontramos no labirinto natural? (Tradução: Paulo Henriques Britto, p. 44-45).

In the endless estuarial mingling of paranoia and control, the dossier was an essential device. Edgar had many enemies-for-life and the way to deal with such people was to compile massive dossiers. Photographs, surveillance reports, detailed allegations, linked names, transcribed tapes — wiretapes, bugs, break-ins. The dossier was a deeper form of truth, transcending facts and actuality. The second you placed an item in the file, a fuzzy photograph, an unfounded rumor, it became promiscuously true. It was a truth without authority and therefore incontestable. Factoids seeped out of the file and crept across the horizon, consuming bodies and minds. The file was everything, the life nothing. And this was the essence of Edgar's revenge. He rearranged the lives of his enemies, their conversations, their relationships, their very memories, and he made these people answerable to the details of his creation.³¹

A ação de Hoover era incansável e podia atribuir diversas características para a mesma pessoa, como no seguinte exemplo:

She [Tanya Berenger] was in the files in a fairly big way. She'd been accused at various times of being a lesbian, a socialist, a communist, a dope addict, a divorcee, a Jew, a Catholic, a Negro, an immigrant and an unwed mother". (...) Edgar worked in the semidark, manipulating and bringing ruin..³²

Portanto, o importante era o arquivo, o dossiê, não a verdade sobre determinada pessoa. Hoover construía os arquivos "The file was everything, the life nothing". Temos, aqui, o arquivo na qualidade de construtor de histórias, dando um poder incomensurável ao Diretor do FBI.

31 DELILLO, 1997, p. 559. No infinito estuário onde paranóia e controle desaguavam e misturavam-se, o dossiê era um recurso essencial. Edgar tinha muitos inimigos fidalgos, e para lidar com essa gente a solução era compilar dossiês volumosos. Fotografias, relatórios de investigações, alegações detalhadas, nomes associados, transcrições de fitas – escutas telefônicas, microfones ocultos, arrombamentos. O dossiê era uma forma mais profunda de verdade, que transcendia os fatos e a realidade. Bastava acrescentar um item ao arquivo, uma fotografia sem nitidez, um boato sem fundamento, para que ele adquirisse uma espécie promíscua de verdade. Era uma verdade sem autoridade, e portanto incontestável. Os factóides transbordavam do arquivo e se espalhavam para além do horizonte, consumindo corpos e mentes. O arquivo era tudo, a vida não era nada. E essa era a essência da vingança de Edgar. Ele reorganizava a vida de seus inimigos, suas conversas, seus relacionamentos, até mesmo suas lembranças, de tal modo que essas pessoas passavam a ser responsáveis pelos detalhes que ele havia criado. (Tradução: Paulo Henriques Britto, p.495)

32 DELILLO, 1997, p. 561, 570-571. (...) Seu dossiê [de Tanya Berenger] era polpudo. Em diversas ocasiões, ela já fora acusada de ser lésbica, socialista, comunista, toxicômana, divorciada, judia, católica, negra, imigrante, mãe solteira. (Tradução: Paulo Henriques Britto, p. 497)

Como já mencionado, a Guerra Fria é trazida para a narrativa no evento da Crise dos Mísseis de 1962, quando a União Soviética colocou mísseis em Cuba, causando grande medo aos Estados Unidos, e DeLillo traz uma performance do humorista Lenny Bruce ao fazer alusão ao discurso do Presidente John Kennedy e ao provocar o público sobre a possibilidade da morte a qualquer momento:

"Good evening, my fellow citizens." (...)
Then he did the shrillest sort of falsetto.
"*We are all gonna die!*" (...)
"The U.S. is putting up a naval blockade. Fine, good, groovy. D'ya hear what he said?" And Lenny did his basso head of state. "Any offensive military equipment being shipped to Cuba gets stopped dead in the water by the U.S. fleet".³³

A paranoia sempre marcando sua presença no discurso, que se repete na mesma base: o medo.

Já a família de Rick, Erica e o filho Eric enfrentam o lançamento do Sputnik pelos soviéticos e isso causa desconforto, principalmente em Erica, pois "It was theirs, not ours".³⁴ O desapontamento de Erica era pelo fato de o satélite ser da URSS e não dos Estados Unidos. A história fundamentada na relação antagônica "Us and Them"³⁵ mostra-se bastante poderosa, podendo ser recontada e reinterpretada em vários momentos, como ocorreu também na Guerra ao Terror, após os ataques terroristas de 11 de setembro.

Jacques Le Goff (2003) examina a questão da nova relação que se estabeleceu entre passado e presente com a "nova história", pois antes contemplava-se "a história dos acontecimentos". Na diferenciação entre passado

33 DELILLO, 1997, p. 506-507.

"Boa noite, meus concidadãos."

Então exclamou, no falsete mais esganiçado:

"*Nós vamos todos morrer!*"

"Os Estados Unidos vão impor um bloqueio naval. Ótimo, genial, bacana. Vocês ouviram o que ele disse?" E Lenny reassumiu a voz grave de chefe de Estado. "Qualquer equipamento militar de ataque que estiver sendo enviado a Cuba será imediatamente detido pela esquadra americana." (Tradução: Paulo Henriques Britto, p.449-450)

34 DELILLO, 1997, p. 518.

35 DELILLO, 1997, p. 51.

e presente, merece destaque a que existe “na consciência social histórica”.³⁶ Segundo o autor, a divisão de tempo não pode ser restrita “à oposição presente/passado”, é necessário incluir o futuro. Acrescenta Le Goff,

Santo Agostinho exprimiu, com profundidade, o sistema das três visões temporais ao dizer que só vivemos no presente, mas que este presente tem várias dimensões, o “presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras” (*Confessions*, XI, 20-26).³⁷

Além de revisitar a história de seu país, DeLillo conecta passado e futuro, mostrando que tudo continua da mesma forma ao longo do processo histórico. Em *Underworld*, o autor revela sua postura crítica em relação a um sistema incapaz de promover a justiça social, ao retratar a vida da personagem Esmeralda, uma menina de rua que não consegue ser salva pelas Freiras Gracie e Edgar e tem uma morte trágica. No final do romance, a conexão: J. Edgar Hoover e a Freira Edgar, que haviam morrido, encontram-se no ciberespaço, pois “Everything is connected in the end”.³⁸

O último romance em foco neste estudo, a obra *Caramelo*, de Sandra Cisneros, proporciona o debate acerca da imigração latina nos Estados Unidos. A relevância dos Latinos para o contexto histórico e socioeconômico nos Estados Unidos é inquestionável. O texto de Cisneros examina a vida da família Reyes, com ênfase na personagem da *Awful Grandmother* e sua difícil adaptação para viver em Chicago, que ela havia conhecido apenas em suas férias. A discussão cultural de deixar suas tradições e raízes é bastante complexa no romance e mostra as fronteiras de toda sorte às quais os imigrantes estão submetidos, isto é, não apenas a fronteira física importa, mas também a linguística, a cultural e a econômica, como podemos observar na seguinte passagem do romance, quando a *Grandmother* está procurando uma residência em Chicago:

36 LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 209.

37 LE GOFF, 2003, p. 209.

38 DELILLO, 1997, p. 826.

Something happened when they crossed the border. Instead of being treated liked the royalty they were, they were after all Mexicans, they were treated liked Mexicans, which was something that altogether startled the Grandmother. In the neighborhoods she could afford, she couldn't stand being associated with these low-class Mexicans, but in the neighborhoods she couldn't, her neighbors couldn't stand being associated with her. Everyone in Chicago lived with an idea of being superior to someone else, and they did not, if they could help it, live on the same block without a lot of readjustments, of exceptions made for the people they knew by name instead of as "those so-and-so's".³⁹

A mãe da narradora decide colocar os filhos em escolas católicas, não por sua fé, mas por julgar o sistema público ruim: "– The whole system is designed to make you fail, Mother says. Just look at the numbers dropping out. But until it's the *güero* kids who are failing in as many numbers as us, nobody gives a damn. Listen to me Lala. Better be beaten by priests and nuns than to get a beating from life".⁴⁰

Ao longo do texto, o leitor constata que as tradições do México estão presentes na casa da família em Chicago: "On the kitchen we've kept a 1965 Mexican calendar, a picture called *El rapto*. A white horse, a handsome *charro*, and his rapturous arms, a swooning beauty, her silk *rebozo* and blouse sliding off one sexy shoulder."⁴¹

39 CISNEROS, Sandra. *Caramelo*. New York: Vintage, 2003, p. 289-290. Alguma coisa aconteceu quando eles cruzaram a fronteira. Ao invés de serem tratados como a realeza que eram, afinal eles eram todos mexicanos, eles foram tratados como mexicanos, e isso assustou a Vovó. Nos bairros em que ela tinha condições de se manter, ela não podia suportar ser associada a mexicanos de classe baixa, mas nos bairros em que ela não tinha condições de viver, seus vizinhos não toleravam ser associados a ela. Chicago vivia com uma ideia de ser superior a todas as outras pessoas e, se pudessem evitar, eles não viveriam no mesmo quarteirão sem muitas alterações, com exceção feita aos que eles conheciam pelo nome, em vez de como "Aqueles Fulanos". (Tradução nossa)

40 CISNEROS, 2003, p. 312. "O sistema todo é desenhado para fazer você falhar, fala a Mãe. Somente olhe para os números caindo. Mas até que sejam os *güero* kids a fracassar em tantos números como nós, ninguém se importa. Preste atenção, Lala. É melhor ser espancado por padres e freiras do que levar uma surra da vida". (Tradução nossa)

41 CISNEROS, 2003, p. 312. Na cozinha, mantivemos um calendário mexicano de 1965, uma imagem de *El rapto*. Um cavalo branco, um *charro* bonito, seus braços arrebataadores, uma beleza estonteante, seu rebozo de seda e a blusa escorregando de um umbro sexy. (Tradução nossa)

O romance traz referências históricas dos Estados Unidos para situar o leitor e colocar em discussão as crenças nos governos e apresentar as desconfianças nas regras estabelecidas pelas autoridades para assegurar a liberdade, um dos três princípios da Declaração da Independência, no mundo. A mãe da narradora tem uma voz crítica e, ao mesmo tempo, amedrontada com os desdobramentos do *draft*, convocação para a Guerra do Vietnã, toma todas as providências ao seu alcance para evitar que seus filhos sejam convocados. A confiança do pai e a desconfiança da mãe são elementos contrastantes que dão consciência crítica à narradora:

In the living room, we've inherited a dual portrait of of LBJ/Kennedy, which Mother wanted to toss out, but Father asked if we could keep it there. Father's fond of almost any president.
— Because he never picks up a newspaper, Mother says.⁴²

E a filha pergunta:

— How's about we make a sacrifice, Ma, and you don't send us to Catholic school this year. Think of the money we'd save there.
— I already told you. No, no, and no. You give me enough trouble as it is. Besides, your brothers are going to get part-time jobs to help out. We need to make sure they get a good education for college. You don't want them to wind up in Vietnam, do you?.⁴³

No romance, vemos que a busca por melhores condições de vida está nas mentes e nas ações dos Latinos, em uma espera aparentemente infundável. Enquanto isso, há os valores latinos sobre suas cabeças, literal e metaforicamente:

Nothing is the way Father said. He doesn't own a shop. He rents. From Mars, because he needs money for supplies for his shop, and later, *poco a poco*, he intends to buy a shop of his own. And later, little by little, when the Grandmother gets her own place fixed up, I'll have my room back, the one off the kitchen where a

42 CISNEROS, 2003, p. 313. Na sala de estar, herdamos um retrato duplo de LBJ/Kennedy, que mamãe queria jogar no lixo, mas Papai perguntou se poderíamos mantê-lo naquele lugar. Meu pai é fã de quase todos os presidentes. / "Porque ele nunca lê um jornal", diz Mamãe.

43 CISNEROS, 2003, p. 313. "E se fizéssemos um sacrifício, Mamãe, e a senhora não nos manda para a Escola Católica este ano. Pense no dinheiro que economizaríamos". / "Eu já falei para você. Não, não e não. Você já me dá problema o suficiente. Além disso, seus irmãos vão trabalhar meio período para ajudar. Temos de ter certeza de que eles tenham uma boa formação para a faculdade. Você não quer que eles terminem no Vietnã, quer?"

previous tenant glued Raquel Welch's † poster for *One Million Years B.C.* on the wall. It was put up with shellac and who knows what; we can't get it down till the room's painted. Till then, la Virgen de Guadalupe and Raquel both share a space above the Grandmother's bed.

Interessante observar que a explicação sobre a conexão entre Raquel Welch e a Virgem de Guadalupe, o fato de serem de origem latina (escondida por Welch), aparece em nota de rodapé:

† According to the *Star*, Raquel Welsh's real name is Raquel Tejada, and she's Latina. We would've cheered if we'd known this back then, except no one knew it except Raquel Tejada. Maybe not even Raquel Welch.⁴⁴

Retomando registros da vida da família, Sandra Cisneros produz uma ficção relevante para a abordagem da vida dos imigrantes com suas questões culturais e de identidade nos Estados Unidos.

A obra *Who Sings the Nation-State?*, de Butler e Spivak, apresenta a seguinte problematização elaborada por Butler,

In the last few years, the prospect of rights to legal residency and ultimately, citizenship have been debated in the US Congress, and time and again we seem to be on the brink of a proposal that will pass. In the spring of 2006, street demonstrations on the part of illegal residents broke out in various California cities, but very dramatically in the Los Angeles area. The US national anthem was sung in Spanish as was the Mexican anthem. The emergence of "*nuestro hymno*" introduced the interesting problem of the plurality of the nation, of the "we" and the "our": to whom does this anthem belong?⁴⁵

44 CISNEROS, 2003, p. 314 e 317. Nada é como Papai falou. Ele não possui uma loja. Ele aluga. De Mars, porque ele precisa de suprimentos para a sua loja e, mais tarde, *poco a poco*, ele pretende comprar sua própria loja. E, depois, aos poucos, quando a Vovó tiver arranjado sua própria moradia, terei meu quarto de volta, aquele ao lado da cozinha, onde um inquilino anterior colou um pôster de Raquel Welsh† em *Mil Séculos Antes de Cristo* na parede. Foi colado com goma-laca e sabe-se lá com o quê mais; não podemos descê-lo até que o quarto esteja pintado. Até lá, a Virgem de Guadalupe e Raquel dividem um espaço acima da cama da Vovó./ † De acordo com the *Star*, o nome verdadeiro de Raquel Welsh é Raquel Tejada e ela é Latina. Teríamos comemorado se soubéssemos disso antes, mas ninguém sabia disso, exceto Raquel Tejada. Talvez nem mesmo Raquel Welsh.

45 BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri C. *Who Sings the Nation-State?*. Language, Politics, Belonging. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2010, p. 58. Nos últimos anos, a perspectiva dos direitos à residência legal e, em última instância, à cidadania, tem sido debatida no Congresso dos Estados Unidos e, por muitas vezes, parecemos estar perto de uma proposta que vai ser aprovada. Na primavera de 2006, protestos de rua por parte de residentes ilegais estouraram em várias cidades da Califórnia, mas muito dramaticamente na área

Nesta indagação “a quem pertence este hino?”, notamos a problematização do cotidiano desses imigrantes latinos que vivem uma questão identitária de hifenização (mexicano-americano, cubano-americano, dominicano-americano etc.) e lutam para vencer ideias pré-concebidas a seu respeito. Há barreiras culturais, econômicas, sociais, linguísticas a serem transpostas, e esse processo demandará muitos entendimentos.

Após essas reflexões acerca das obras estudadas, vamos retomar a declaração de Don DeLillo, feita em 2018: “Right now, I’m not sure the situation is recoverable.” Vimos, em nosso percurso analítico, como as estratégias dos autores ao trazerem arquivos, memórias, propagandas, fotos, tradições, imigrações ajudam-nos a entender a declaração de DeLillo, tendo em vista que mostram a construção de valores, de formas de pensar e de agir, a propagada ideia de liberdade, questionamentos sobre a chamada “terra de oportunidades”, sucessos, fracassos, vaidades, esperança em uma vida melhor, crítica ao sistema, ilusões, decepções, luta pelo fim de preconceitos, consumismo, interesses, negócios, persistência da paranoia, ambivalências, avanços tecnológicos. E resta-nos uma certeza: sempre temos uma saída, pois como afirma o autor Tim O’Brien, em *The Things They Carried*, “stories can save us”⁴⁶ e, assim, a situação é sempre “recoverable”.

de Los Angeles. O hino dos Estados Unidos foi cantado em Espanhol, assim como o hino Mexicano. O surgimento do “*nuestro hymno*” apresentou o interessante problema da pluralidade da nação, do “nós” e do “nosso”: a quem pertence este hino?

46 O'BRIEN, Tim. *The Things They Carried*. New York: Broadway Books, 1990, p. 225.

Um bestiário poético em *Mil sóis*, de Primo Levi

Filipe Amaral Rocha de Menezes

*Você só tem que esperar, com a caneta pronta:
Os versos zumbem ao redor como falenas
bêbadas;
Uma vem até a chama e você a agarra.*

Primo Levi

Falenas embriagadas pela luz como numa noite quente de verão iniciam o poema “Um ofício”, de Primo Levi. Com essa imagem, o escritor reflete, liricamente, sobre o fazer poético, o ofício de escritor. As borboletas, com seu voar vacilante, o seu destino incerto, seriam uma alusão metafórica à elaboração de versos e à criação poética.¹

Com título quase homônimo e semelhante tema, Levi publicou *Ofício alheio*, uma coletânea de textos diversos, de suas contribuições para jornais, especificamente *La Stampa* de Turim, destacando uma das suas atividades laborais, a de escritor, em relação à outra de químico.² Nesse livro, o autor apresenta sua faceta de crítico literário, conformando uma lição de escrita e de como ser um escritor. Já no poema, a voz lírica tece o que poderia ser visto como uma poética, como se organizam os versos por intermédio da imagem das falenas bêbadas que bruxuleiam e “se o dia é bom, você as dispõe em fileira”.³ Segundo

1 LEVI, Primo. *Mil sóis*. poemas escolhidos. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019. p. 107.

2 LEVI, Primo. *Ofício alheio*. Trad. Silvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

3 LEVI, 2019, p. 107.

o poeta, deve-se tomar cuidado com esse fazer “honrado pelo tempo / antigo sessenta séculos e sempre novo”, abstendo-se da soberba, uma vez que esse nobre ofício eleva e laureia quem se dedica a ele.⁴

Primo Levi surge como escritor com *É isto um homem?*, publicado em 1946. Nesse livro, ele relata sua experiência no campo de concentração de Auschwitz.⁵ O título do livro foi retirado do poema “Shemá”, que vem publicado como sua epígrafe.⁶ O escritor desenvolveu uma obra ampla e variada de romances, contos, ensaios, relatos e poesia, e, a partir desses dois textos autobiográficos e que se complementam, ele detalha os horrores pelos quais viveu na Shoah. Como ele próprio confessa em uma entrevista a Marco Belpoliti sobre seus poemas, seria ele um autor bissexto, isto é, com pouca frequência no gênero lírico, passando por longos períodos lacunares de sua produção a momentos de espontânea atividade.⁷ No entanto, ele publicou dois volumes que recolheriam seus poemas de temas variados e livre das formas métricas tradicionais.

Levi publicou, anonimamente, seu primeiro livro de poesia. O pequeno volume, que reúne alguns de seus poemas da década de 1970, tinha capa de papel cartonado, com o texto batido a máquina, e teve tiragem de 300 exemplares. Republicado posteriormente em 1975 com o título de *L'Osteria di Brema* (Osteria de Bremen), esses poemas são novamente reunidos a outros inéditos sob o título de *Ad ora incerta* (Em hora incerta), em 1984, num total de 63 poemas autorais e dez traduções.⁸

Em *Mil sóis*, conforme o tradutor e organizador da coletânea Maurício Santana Dias, foram selecionados poemas oriundos de *Ad ora incerta*, acrescentados

4 LEVI, 2019, p. 107.

5 LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

6 LEVI, 1988, p. 9.

7 BELPOLITI, Marco; LEVI, Primo. *Primo Levi. Conversazioni e interviste (1963-1987)*. Turim: Einaudi, 1997, p. 199.

8 LEVI, Primo. *L'osteria di Brema*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1975; LEVI, Primo. *Ad ora incerta*. Milano: Garzanti, 1984.

de outros publicados avulsamente.⁹ Desses últimos, três aparecem como epígrafes da coletânea de contos e ensaios *Racconti e saggi*, de 1986, que apresenta contribuições de Levi para jornais e revistas.¹⁰ O poema “Aos amigos”, dedicado a Mario Rigoni Stern e Nuto Revelli, abre o livro, logo após o pequeno prefácio do poeta. Outros dois poemas, “O degelo” e “Um vale”, abrem, respectivamente, as seções “Contos” e “Ensaio”, provocando, com suas metáforas e imagens um efeito instigante e enigmático.¹¹

No poema “Aos amigos”, o escritor se dedica a uma noção mais ampla de amizade. Para o eu lírico, a amizade “traz a marca do amigo encontrado na estrada / cada um o vestígio de cada um”.¹² Embora sejam deixados por amigos, “na sensatez ou na loucura”, são para o bem e para o mal, as marcas da construção da experiência. Ao fim desse poema, os “trabalhos estão todos findos”. Desse modo, o poeta despede-se desejando um outono “longo e brando”, como a dizer de uma velhice tranquila e reflexiva.¹³ Não menos instigantes, os poemas: “Um vale” e “O degelo”, que buscam na primavera sua inspiração, em meio a verdejantes e misteriosas florestas. No primeiro, “quando as primeiras marmotas despertam”, depois de percorrer trilhas reduzidas a rastros, em caminhos pouco conhecidos, apenas firmados na experiência, o poema alerta para uma “única árvore vigorosa”, como se ela fosse “a de que fala o Gênesis”, sem nome, porém produz uma resina “amarga e doce, fonte de esquecimento”.¹⁴

Essa árvore “viçosa e sempre verde” produz frutos “mesmo quando a neve pesa em seus ramos”, mas, é a resina de seu tronco que fornece a sua maior graça: o esquecimento. Em “O degelo”, no fim do inverno, o poeta cansado, após receber as marcas “na carne, na mente, em lama e lenho”, deseja “que venha o

9 LEVI, 2019, p. 10-11.

10 LEVI, Primo. *Stories and Essays*. Trad. Anne Milano Appel. In: LEVI, Primo. *The Complete Works of Primo Levi*. v. 3. Trad. e Org. Ann Goldstein. New York: Liveright, 2015.

11 LEVI, 2015, p. 2263, 2266, 2330. LEVI, 2019, p. 143, 137, 129.

12 LEVI, 2019, p. 143.

13 LEVI, 2019, p. 143.

14 LEVI, 2019, p. 129.

degelo e dissolva a memória da neve do ano passado".¹⁵ A memória, ou seja, lembrança e esquecimento, destaca-se nestes e em vários outros poemas dessa coletânea, tal qual Dias os denomina: a poesia de um sobrevivente.¹⁶

O embate entre o lembrar e o esquecer é uma constante na obra poética de Levi, principalmente, na inscrição das datas nos poemas. Os textos, todos datados, foram organizados cronologicamente, perfazendo percursos temáticos no tempo. O testemunho da Shoah, a condição de sobrevivente de Levi, é parte da memória neles inscrita.¹⁷ Como ressalta Dias no prefácio de *Mil sóis*, os poemas que abordam diretamente esse tema estariam organizados, na coletânea, como um "hinário sombrio" composto sobre "a deportação, a desumanização e a necessidade imperiosa de jamais esquecer os horrores vistos e experimentados".¹⁸ Cada um dos poemas, assim, é datado ao longo de vários meses do ano de 1946. O ano seguinte à libertação de Levi de Auschwitz, que ocorreu em 1945, é marcado pelos poemas: "25 de fevereiro de 1944", "O canto do corvo (I)", "Segunda-feira", "Levantar" e "Shemá".¹⁹

Sobre o fazer poético e a Shoah, Primo Levi afirma em uma entrevista:

Sou um homem que pouco acredita na poesia e, no entanto, a pratico... Adorno escreveu que depois de Auschwitz já não é possível fazer poesia, mas a minha experiência foi o contrário. Então (em 1945-46) parecia-me que a poesia era mais adequada do que a prosa para expressar o que pesava em mim. Ao dizer poesia, não penso em nada lírico. Naqueles anos, de alguma forma, eu teria reformulado as palavras de Adorno: depois de Auschwitz você não pode mais fazer poesia exceto sobre Auschwitz.²⁰

15 LEVI, 2019, p. 137.

16 LEVI, 2019, p. 9.

17 Shoah, do hebraico "calamidade" ou "catástrofe", é o termo que nomeia a perseguição e o assassinato dos judeus na Europa sob o domínio do III Reich alemão, o período nazista. O termo "Holocausto", embora consagrado e difundido pela historiografia e cultura em geral, tem uma conotação de sacrifício, de imolação em chamas, como se os judeus tivessem se sacrificado em nome de alguma coisa. O termo em hebraico parece mais adequado para denominar o monstruoso evento, para abarcar a universalidade do extermínio.

18 DIAS, Maurício Santana. A poesia de um sobrevivente. In: LEVI, 2019, p. 12.

19 LEVI, 2019, p. 21, 23, 27, 29 e 25. O poema "Shemá" foi publicado pela primeira vez, em 1947, como epígrafe do livro *É isto um homem?*.

20 BELPOLITI; LEVI, 1997, p. 140.

Contra-pondo-se à sentença de Theodor Adorno, para quem a poesia seria impossível depois de Auschwitz,²¹ Levi afirma que, após a grande catástrofe, só esse tema é possível. A Shoah estrutura, assim, parte considerável dos seus poemas. Ela aparece desde os primeiros textos poéticos, que coincidem cronologicamente, a partir do ano de 1946, quando Levi já estava liberto e de volta à Itália. Referências ao campo de Fòssoli, a Auschwitz, aos *partigiani*, à guerra, aos sobreviventes, a Adolf Eichmann compõem a memória da destruição, da estupidez humana. O poema "Pôr do sol em Fòssoli", por exemplo, deixa vislumbrar o estado de desolação vivido pelos aprisionados, os "já submersos". A imagem do ocaso solar traduz, de forma categórica, a falta da esperança do porvir, a chegada de "uma noite infinita".²² Esse e outros poemas da coletânea provocam o leitor a refletir sobre a condição humana na Shoah. Embora, como no poema "Shemá", esses "leitores" estejam em suas casas confortáveis e com os ventres saciados, os sobreviventes ainda estariam de sobreaviso, alertas para a expectativa de que novamente aconteça outra catástrofe, da eminência da "batida dos passos de ferro".²³

Entre poemas que remontam ao pesadelo da Shoah, encontram-se, na obra de Primo Levi, várias referências a animais, que acabam por conformar um bestiário poético. A animalização dos deportados, engendrada por toda uma série de humilhações e ultrajes humanos, leva o poeta a recorrer a um discurso inspirado no universo animal.²⁴ Desse modo, o livro medieval com descrições e histórias de animais, reais ou imaginários, delineia, na obra de Levi, uma estratégia do fazer poético pós-Auschwitz. Além dos retratos de desumanização das vítimas, esses animais evocam sutis imagens dos perpetradores e de passivos observadores da catástrofe. Estes últimos, testemunhas reprováveis da Shoah, são

21 ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

22 LEVI, 2019, p. 31.

23 LEVI, 2019, p. 23, 27.

24 NEZRI-DUFOUR, Sophie. Le bestiaire poétique de Primo Levi. *Italiés, Littérature - Civilisation - Société*, Arches de Noé [1], n. 10, p. 251-269, 2006.

representados como corvos nos poemas “O canto do corvo (I)” e “O canto do corvo (II)”.²⁵ Embora distantes sete anos um do outro, em ambos os poemas permanece o mesmo ceticismo em relação à vida, à paz, à guerra, com ênfase em uma sensação de iminência contínua da destruição. Os corvos, característicos do inverno europeu, são aves onívoras que se alimentam, inclusive, dos corpos de animais mortos. Na cultura popular, eles são vistos como anunciadores de vaticínios de mau agouro. No poema de Levi, as imagens negras e onipresentes dessas aves sobre os cadáveres dos deportados contrastam com o branco gelado da paisagem: “No alvorecer do dia 21, a planície apareceu deserta e gelada, branca a perder-se de vista debaixo do voo dos corvos, numa tristeza de morte”.²⁶

A lembrança a Edgar Allan Poe e ao seu célebre poema sobre o canto de solidão do viúvo diante da morte da mulher amada, e o refrão, repetido pelo corvo, “Nunca mais”,²⁷ ecoam no texto de Levi:

Até que se cumpra o que foi dito,
Até que sua força se desfaça,
Até que você mesmo se acabe
Não com um baque, mas com um silêncio,
Como em novembro as árvores se despem,
Como se encontra parado um relógio.²⁸

O corvo de Poe reproduz na repetição e nos intervalos de silêncio as certezas de sofrimento para o amante, conforme esclarece o poeta no célebre ensaio *A filosofia da composição*.²⁹ Os corvos de Levi são, também, um mau presságio, que fazem sombra sobre os caminhos com suas negras asas, de olhar maligno, com seu canto torpe dançando e anunciando as más notícias. O poeta, no entanto, promete voltar quando sua mensagem de desolação e de horror, a lembrança da Shoah, “se assente à noite em seu coração”.³⁰

25 LEVI, 2019, p. 23, 43.

26 LEVI, 1988, p. 164.

27 POE, Edgar Allan. *O corvo*. Trad. Machado de Assis; Fernando Pessoa. São Paulo: Montecristo, 2012.

28 LEVI, 2019, p. 43.

29 POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

30 LEVI, 2019, p. 23.

Em “Inventar um animal”, artigo publicado em *Ofício alheio*, Levi lembra a complexidade de se recriar um animal artisticamente, muito embora o homem já tenha uma vasta experiência nisso.³¹ Os animais que surgem e seus poemas, que têm a Shoah como pano de fundo, aparecem em uma complexidade e variedade únicas. Eles representam o homem, principalmente em metáforas de dor e morte, como a desolação da prisioneira de um campo que é comparada a “uma rã no inverno” ou a solidão humana comparada à imagem de um “burro de carga” que está “preso entre duas barras e não pode olhar para ao lado”.³²

Segundo Zoltán Kövecses, uma metáfora é definida como a compreensão de um domínio conceitual em termos de outro domínio conceitual.³³ Assim, essa metáfora consistiria na aproximação de imagens de um domínio às de outro. A metáfora animal seria, portanto, uma espécie de atalho de significados. O animal textual remeteria, dessa forma, a uma série de características do animal real, que preenchem de conteúdo o texto, numa explosão de significados e sentidos, muitos deles negativos, como nesses poemas de Levi. O canto dos corvos, por exemplo, teria a função de lembrar ao leitor que as coisas não estão nada bem, podendo tirar-lhe o prazer do pão e do vinho ou sombrear-lhe o caminho, sendo inútil fugir de seu mau agouro, ou seja, o que já aconteceu pode voltar a acontecer.³⁴ Assim, por meio de metáforas animais, em tempos de incerteza, a precariedade da condição humana é exposta e os poemas vão se constituindo em um bestiário.

No verbete “Bestiário”, do *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Ettore Finazzi-Agrò afirma que: “Os bestiários são listas de animais das mais variadas espécies – e não necessariamente existentes – catalogados

31 LEVI, 2016, p. 99-100.

32 LEVI, 2019, p. 25, 29.

33 KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor: a practical introduction*. Oxford: University Press, 2010, p. 04.

34 Sobre *metáforas do mal*, conforme Julio Jeha afirma, as mais comuns constituem-se naquelas que usamos para nos referir ao mal: “crime, pecado e monstruosidade (ou monstro).” JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 19.

segundo as suas propriedades naturais e os seus valores simbólicos”.³⁵ Maravilhosamente ornados com iluminuras coloridas, alguns desses textos alcançaram grande fama, como o *Physiologus*, cuja procedência remonta ao século II, à cidade de Alexandria, ao Egito.³⁶ De acordo com Bruno Roy, esses compêndios “têm por função primeira observar os animais, propriamente ditos; estes são apenas um ponto de partida, ou ainda um pretexto, para permitir ao homem de se conhecer”.³⁷

Os bestiários seriam, assim, uma forma de classificar o mundo, elegendo os animais como o principal objeto de observação, estabelecidos em redes, liberando espaço para a representação concisa e organizável de semânticas semelhantes, das mais diversas origens.³⁸ Esse desejo de conhecimento por intermédio dos animais permanece, como estratégia literária, na produção artística desde sempre. Escritores, principalmente aqueles tributários de uma herança europeia, escrevem seus livros, não mais conforme com a prosa pseudocientífica ou moralizante do *Physiologus*, mas com outros usos, inclusive, somente o de retomada lúdica ou paródica do gênero.³⁹

Sendo assim, a coleção de animais poéticos de Primo Levi exhibe, lírica e criticamente, alguns deles como metáforas dos prisioneiros no *Lager*.⁴⁰ Em “Shemá”, por exemplo:

Considerai se isto é um homem,
Que trabalha na lama
Que não conhece paz
Que luta por um naco de pão
Que morre por um sim ou por um não.
Considerai se isto é uma mulher,
Sem cabelos e sem nome

35 LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2000, p. 83.

36 MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. *Animais biográficos: um estudo de Poliedro, de Murilo Mendes*. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010, p. 25-26.

37 ROY, Bruno. La belle e(s)t La bête: aspects du bestiaire féminin au moyen âge. *Études françaises*, Montreal, v. 10, n. 3, p. 309-317, 1974.

38 MENEZES, 2010, p. 17.

39 MENEZES, 2010, p. 36-37.

40 *Lager*, palavra alemã utilizada para denominar os campos de concentração.

Sem mais força de recordar
Vazios os olhos e frio o ventre
Como uma rã no inverno.⁴¹

Essa estrofe condensa, em versos sincopados, a terrível condição na qual os prisioneiros se encontravam no *Lager*, nos campos de trabalho forçado, concentração e morte. Sob trabalhos exaustivos, na lama e na sujeira, o tempo todo subjogados também pelos *Kapos*, os prisioneiros designados pelos nazistas para supervisionar os demais, com muita violência, sempre a passar fome devido à dieta extremamente pobre.⁴² De forma semelhante, o estado das prisioneiras, marcadas pela desnutrição e pela fome, compõe retratos de desolação e de destruição do corpo e do espírito, como se pode observar nos versos: “sem mais força de recordar / vazios os olhos e frio o ventre”. O estado de completa debilidade e exaustão física e mental fez surgir a figura do “muçulmano”. Segundo Levi, em *É isto um homem?*, eles foram, no campo de concentração, uma multidão anônima e continuamente renovada: “já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. [...] um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento”.⁴³ O homem destituído de si e de tudo, vazio, como a triste imagem de uma “rã no inverno”, de um minúsculo animal diante da imensa monstruosidade do tempo, ou a própria Shoah. Ou como “crisálidas / mortas, que nunca serão borboletas”, ressequidas pupas que jazem sob as cascas do tronco de um castanheiro e cobertas pelo “pó séptico das alamedas”, no poema “Coração de madeira”.⁴⁴ Desses pobres insetos mortos, o leitor pode inferir a privação da liberdade, na qual a transformação rápida em borboleta, símbolo de renovação, termina transitoriamente de forma sinistra, coberta por

41 LEVI, 2019, p. 25.

42 *Kapos*, contração do termo alemão Kameradschaft polizei (camarada policial), denomina os chefes dos grupos dos quais os prisioneiros eram obrigados a fazer parte para os trabalhos forçados.

43 LEVI, 1988, p. 91.

44 LEVI, 2019, p. 71.

um pó tóxico, numa alusão ao pó Zyklon-B, usado para asfixiar os prisioneiros nos campos de morte.

Outro animal referenciado por Levi é o burro de carga. Ele surge para metaforizar a solidão do homem, que transparece no monótono destino do trem, obrigado a fazer sempre o mesmo trajeto, preso ao mesmo caminho de ferro. Em “Segunda-feira”, o burro está “preso entre duas barras e não pode olhar para o lado. Sua vida é só caminhar”, de forma análoga, como observado por Levi, durante uma internação na enfermaria do *Lager*, sobre o “vil rebanho” de prisioneiros: “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”.⁴⁵

Vivenciar esse estado de desolação e de quase morte deixa marcas indeléveis tanto físicas quanto emocionais. No poema “Autobiografia”, por intermédio de vários animais, o eu lírico se diz “tão velho como o mundo”, e, desde as “trevas do início”, nas fossas cegas do mar, desejava a “luz / Quando ainda jazia na podridão do fundo”.⁴⁶ A partir de uma leitura sob uma poética do sobrevivente, esse local, no fundo do mar, seria uma metáfora para o tempo como prisioneiro no *Lager*:

Fui peixe ágil e viscoso. Evitei emboscadas,
Mostrei a meus filhos os meios tortos do caranguejo. [...]
Cantei à lua o conto líquido do sapo,
E minha paciente fome perfurou o lenho.
Cervo impetuoso e tímido
Corri bosques hoje cinzas, feliz de minha força.
Fui cigarra embriagada, tarântula astuta e horrenda,
E salamandra e escorpião e unicórnio e áspide.
Calores e frios e o desespero do jugo,
A vertigem muda do asno ao moinho. [...]
Por isso não riam de mim, homens de Agrigento,
Se este velho corpo está marcado por estranhos sinais.⁴⁷

45 LEVI, 1988, p. 50.

46 LEVI, 2019, p. 77.

47 LEVI, 2019, p. 77, 79.

Como numa infinita metamorfose, o poeta se transforma em animais sempre em fuga, faminto, desesperado, evitando emboscadas, e prossegue sua jornada, afirmando ter conhecido “o pranto e o riso”, restando dessas experiências os “estranhos sinais”, as marcas na pele, talvez os números azuis tatuados no braço.

Segundo Nezri-Doufour, esses animais como arquétipos representam profundas camadas do inconsciente e do irracional, assim o poeta:

prefere reconhecer desde o início a presença do animal que está nele e em cada um de nós, ao invés de ser uma vítima inconsciente. Ele prefere “assumir a liderança”: integrar a alma animal, presente no indivíduo, para melhor se desprender dela em uma segunda etapa e, portanto, analisá-la melhor, mas também para fazer dela um viveiro de imagens sugestivas e adequadas para expressar a complexidade do comportamento humano.⁴⁸

A expressão dessa complexidade seria o ponto de atrito entre os animais e os homens, como no poema “Fileira escura”.⁴⁹ Nesse texto, a observação das formigas possibilitaria o estudo da sociedade. No primeiro verso, “Era possível escolher percurso mais absurdo?”, o poeta pergunta sobre uma longa fileira escura, “justo na junção da linha férrea” na “avenida San Martino”. Encantado pelo movimento incansável das formigas, o poeta conclui que elas são “obstinadas lunáticas ativas” que “escavaram sua cidade na nossa”. A aparente obstinação desses insetos, “atrás de seus tênues comércios / Sem se preocupar com”, de repente, produz no poema uma quebra, uma recusa de continuar: o eu lírico, perplexo, interrompe o discurso diante da ausência de preocupação dos insetos.

Essa perplexidade diante da magnífica e simétrica organização das formigas transforma-se em ácida crítica nos poemas nos quais os animais estariam a serviço da bestialização do homem, quando o humano se apresenta em seu pior caráter. Diferentemente do processo de animalização das vítimas,

48 NEZRI-DUFOUR, 2006, p. 3.

49 LEVI, 2019, p. 75, 77.

nessa outra tendência, os perpetradores que se tornam bestas são retratados como animais selvagens, peçonhentos. Segundo Tzvetan Todorov, a lógica de escolha dos membros da SS poderia ser chamada de “pedagogia perversa”, uma forma de culto à dureza e uma depreciação sistemática de todo sentimento de piedade: “O recrutamento dos SS é ‘duro’; isso garantirá que o treinamento ao qual submeterão os detentos não será corrompido por uma piedade espontânea”.⁵⁰ De forma análoga, violenta e sanguinária, os *Kapos* foram selecionados. Em sua maioria, criminosos comuns, assassinos, ladrões, e que segundo Levi eram “indivíduos especialmente cruéis, fortes e desumanos [...] demonstravam possuir um conhecimento satânico dos homens”.⁵¹

Em “Canto dos mortos em vão”, esses homens, aliados dos algozes, são velhas raposas prateadas. A voz poética, em tom imperativo, dá o tom do discurso:

Sentem-se e negociem
À vontade, velhas raposas prateadas.
Vamos emparedá-las num palácio esplêndido
Com comida, vinho, boas camas e fogo [...]
Mas fora, no frio, as esperaremos nós,
O exército dos mortos em vão,
Nós do Marne e de Montecassino,
De Treblinka de Dresden e Hiroshima.⁵²

A raposa é, na literatura fabular, desde os clássicos de Esopo, vista como um animal comum que, na cultura popular, seria o símbolo universal da astúcia e do engano, podendo, em algumas tradições, ter o poder de transformar-se para

50 TODOROV, Tzvetan. *Em face ao extremo*. Trad. Egon de Oliveira Rangel; Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1995, p. 202. A SS, ou *Schutzstaffel* (Tropa de Proteção), foi uma organização paramilitar ligada ao Partido Nazista e a Adolf Hitler. Seu lema era *Meine Ehre heißt Treue* (Minha honra chama-se lealdade). Inicialmente, era uma pequena unidade paramilitar, posteriormente, agregou quase um milhão de pessoas e conseguiu exercer grande influência política no Terceiro Reich. Construída sobre a ideologia nazista, a SS, sob o comando de Heinrich Himmler, foi responsável por muitos dos crimes contra a humanidade perpetrados pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

51 LEVI, 1988, p. 90. DRUMBL, Mark A. The Kapo on film: tragic perpetrators and imperfect victims. *Griffith Journal of Law and Human Dignity*, v. 6, n. 1, p. 229-271, 2018, p. 229.

52 LEVI, 2019, p. 135.

enganar os demais.⁵³ No poema de Levi, elas encarnam aqueles que foram responsáveis pelos massacres de todo o século XX e que, na maioria das vezes, ficaram impunes. Emparedados em seus palácios, decidindo a vida de todos, tranquilamente, eles se protegem enquanto lá fora aguardam-lhes um exército invencível, porque já “vencidos / invulneráveis porque já extintos”, daqueles que esperam por justiça. Entre as vítimas, o poeta elenca os milhares caídos nas sangrentas batalhas de Marne e Montecassino, decisivas na Primeira e na Segunda Guerra, os desaparecidos nos campos de Treblinka e Dresden e a destruída cidade japonesa de Hiroshima. Porém, o poeta afiança que o afogamento em podridão será o castigo, caso persistam em dano e vergonha.

A impunidade dos perpetradores assombra os versos do poema “Ladrões”, no qual os algozes seriam os “ladrões do tempo / fluidos, viscosos como sanguessugas”.⁵⁴ Esses sornateiros vermes, que “não deixam rastros, / Nem sinais de arrombamento ou desordem”, destroem o tempo dos outros em benefício próprio, “nunca se viu a cara deles. Têm cara?”. Sem caráter, muitas pessoas se aproveitaram da situação de guerra e da desestruturação da sociedade provocada pelos nazistas; embora fossem pessoas comuns, eram verdadeiros monstros, encobertos pela impunidade, como evidenciam as marcas de seus dentinhos de sanguessuga que deixaram, imperceptíveis, “apenas uma cicatriz lívida”. Como explica Levi: “Monstros existem, mas eles são muito poucos para serem verdadeiramente perigosos; muito mais atroz são os homens comuns, os burocratas prontos para acreditar e obedecer sem qualquer questionamento...”.⁵⁵

A coleção de animais de Levi contém outros poemas nos quais o escritor lança mão da prosopopeia e do mundo onírico para compor um bestiário do fantástico que, de acordo com Lucíola Freitas de Macêdo, “não deixa de evocar,

53 BRUCE-MITFORD, Miranda. *Enciclopedia de Signos y símbolos*. Trad. Ursel Fischer. Colonia del Valle: Editorial Diana, 2000, p. 63.

54 LEVI, 2019, p. 141.

55 LEVI, 2015, p. 191.

às portas do Juízo Final, a Arca de Noé”, em temas de cunho ético, político, existencial, fabular.⁵⁶ Para Nezri-Dufour, nesses poemas, os animais são sinônimos de esperança e de leveza, ou, mais positivamente ainda, de força e dignidade.⁵⁷

No poema “Um rato”, o fantástico irrompe na caracterização do animal que seria “presunçoso, arrogante e bombástico”.⁵⁸ Como tantos outros ratos nas artes e na cultura popular, a representação desse animal é “loquaz, rebuscado”, mas, além disso, inteligente, um intelectual que se apresenta sobre uma prateleira, proferindo um sermão e citando “Plutarco, Nietzsche e Dante”. O poeta parece não estar disposto a dar ouvidos ao discurso do bichinho, classificando-o em “blá-blá-blá”. Depois do enigmático vaticínio do rato, “quem tem tempo que o aproveite, porque a vida é breve a arte é longa”, o poeta responde como quem não aceita seus conselhos: “que petulância! Quanta baboseira! Acaso um rato sabe o que é o tempo?”.⁵⁹

O poeta também entra em embate com a mosca, outro animal sombriamente ambíguo no bestiário de Levi. No poema “A mosca”, a voz é do inseto e o leitor se dá conta de que, mesmo abjeta, ela se faz necessária e se diz uma mensageira, para a qual não há portas fechadas, quando “sempre há uma janela, uma fenda, os buracos da fechadura”.⁶⁰ Implacável, seria uma alegoria para a morte, não como o fim, mas como uma transformação:

Matérias nobres e ignóbeis,
Sangue, pus, refugos de cozinha:
Transformo tudo em energia de voo,
Tanto demanda meu ofício.
Sou a última a beijar os lábios
Secos dos moribundos e morituros.⁶¹

56 MACÊDO, Lucíola Freitas de. Primo Levi: sonho, poesia, política. *Arquivo Maaravi*. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, v. 13, n. 25, p. 93-103, 2019, p. 3.

57 NEZRI-DUFOUR, 2006, p. 3.

58 LEVI, 2019, p. 95

59 LEVI, 2019, p. 95.

60 LEVI, 2019, p. 147.

61 LEVI, 2019, p. 147.

De forma semelhante, a mosca que de tudo se alimenta, de tudo retira sua força, ou seja, a morte, inexorável, faz parte da vida e não há como detê-la, pois sua real comida, encontrada em abundância, é a vida.

Nos dois poemas seguintes, “O elefante” e “O dromedário”, animais poderosos e robustos, que transmitem força e resistência, apresentam detalhes que apontam para certo pessimismo ou ceticismo em relação à humanidade, à existência e mesmo à história.⁶² O elefante que fala pela voz lírica é, na verdade, um animal já morto, que lembra o narrador defunto de Machado de Assis, com o mesmo tom petulante e crítico, porém amargo e queixoso.⁶³ Os versos: “Escavem: irão encontrar meus ossos / Absurdo neste lugar cheio de neve” se aproximam da dedicatória machadiana presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas.”⁶⁴

Repetidas vezes a palavra *absurdo* classifica a situação deste animal ali nos Alpes, ou de seus restos que observam e analisam sua história e a História: durante as guerras Púnicas, Aníbal, rei de Cartago, com seu exército e 37 elefantes preparados para guerra, teria avançado sobre Roma atravessando a Itália pelo norte, na região de Turim.⁶⁵ No entanto, o elefante-poeta considera o maior dos absurdos sua situação, pois todas suas características foram desenvolvidas para sua vida pacata na floresta e foram subvertidas pelo homem para seus propósitos de destruição, como uma arma de guerra:

Querem saber minha história? É breve.
O indiano astuto me aliciou e domou,
O egípcio me aprisionou e vendeu,
O fenício me recobriu de armas
E me impôs uma torre na garupa.
Absurdo foi que eu, torre de carne,

62 LEVI, 2019, p. 113, 149.

63 ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

64 ASSIS, 1977, p. 03.

65 CUMMINS, Joseph. *History's Greatest Wars: The Epic Conflicts that Shaped the Modern World*. Beverly: Fair Winds, 2011, p. 32.

Invulnerável, manso e assombroso,
Forçado entre estas montanhas inimigas,
Derrapasse em seu gelo nunca visto.⁶⁶

Num dos últimos poemas de Levi, datado de novembro de 1986, "O dromedário", o animal assume a voz lírica elencando suas qualidades, sua capacidade de ficar muito tempo sem se alimentar ou beber água, sua verve pacifista: "Pra que tantas rixas, guerras, querelas?".⁶⁷ Mais conformado que o elefante, este pede ao homem que não seja intolerante e siga seu exemplo: "Tenho voz feia? Quase sempre me calo / E se blatero ninguém me escuta." Embora sua aparência e sua voz não sejam desagradáveis e inaudíveis pelas fêmeas da sua espécie, o animal se coloca numa posição subalterna ao homem, na qual o potente balido não é, no entanto, inteligível, sendo, por isso, ignorado. O camelo, por sua vez, embora silenciado, domina o seu reino, e nesse lugar ele é soberano de si:

Sim, sou um servo, mas o deserto é meu:
Não há servo que não tenha seu reino.
Meu reino é a desolação.
Não conhece limites.⁶⁸

Na coleção de animais da obra de Primo Levi, destacam-se, ainda, outros os quais o poeta aproxima de uma representação humana. No poema "O caracol", o pequeno molusco questiona a pressa e o risco das aventuras, se quando basta "encerrar-se para ter paz?".⁶⁹ Como um antídoto aos perigos do mundo, às pessoas que ferem, o caracol sugere uma solução: esconder-se "Por trás de seu véu de calcário cândido / Negando o mundo e negando-se ao mundo".⁷⁰

De forma análoga, outro animal procura ter uma existência escondida. Do poema "Velha toupeira" vem a voz de um animal mais experiente. Se o caracol,

66 LEVI, 2019, p. 113.

67 LEVI, 2019, p. 149.

68 LEVI, 2019, p. 149.

69 LEVI, 2019, p. 105.

70 LEVI, 2019, p. 105.

“com esforço mas sem pressa”, vai se desvencilhando de obstáculos, encontrando “minhocas, larvas e lagartos, / Às vezes uma trufa, / Às vezes uma cobra, boa ceia, / E tesouros enterrados sabe-se lá por quem”, a resignada toupeira observa sua vida, os arroubos de juventude que não acontecem mais, agora somente seus êxitos em encontrar comida e evitar confusões, embora as vezes ainda procure se divertir, sob a lua nova, “despontando de repente para assustar os cães”.⁷¹

Em “Aracne”, o inseto exclama, por intermédio da voz poética: “Tecerei outra teia para mim”, como uma promessa de retorno e revanche sobre o passante, que, desapercibido, rasga sua rede.⁷² Desde o título, o poema já traz a mitologia grega como referência. Aracne, famosa por sua habilidade como fiandeira, sofre uma punição de Atena que a transforma em aranha, tecedeira de sua própria teia, ou Ariadne, filha de Minos e de Pasifae, que, apaixonada por Teseu e querendo ajudá-lo a escapar do labirinto, deu-lhe um novelo de linha que lhe permite entrar, matar o Minotauro e, depois, sair desse espaço de morte.⁷³ Além dessas duas imagens, a aranha que lança sua rede para caçar pequenos insetos, poderia ser uma metáfora para o fazer literário, quando, entre rascunhos e originais que são atirados ao lixo, nasce a promessa de recomeçar, como a aranha que sente seu abdome cheio de viscoso e reluzente fio para refazer sua teia, desejosa de encher, a “um só tempo, o estômago e a matriz”.⁷⁴

O último animal dessa série é a “Meleagrina”, a ostra perlífera, espécie distinta da ostra comestível, mais comum.⁷⁵ Ela se protege com conchas, como o caracol, canta sua história no poema, perguntando ao leitor, de *sanguinaldo*, sangue quente, se ele conhece seus mistérios, além do sabor de seus “membros tenros”: “Somos mais parecidos do que você pensa, / Condenada a secretar e secretar / Lágrima, esperma, madrepérola e pérola”.⁷⁶ Ao comparar seu produto

71 LEVI, 2019, p. 89.

72 LEVI, 2019, p. 87.

73 Verbetes ARACNE e ARIADNE. In: KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

74 LEVI, 2019, p. 87.

75 LEVI, 2019, p. 102-103. Cf. nota do autor.

76 LEVI, 2019, p. 103.

aos líquidos secretados pelo homem, a meleagrina estabelece uma relação com o poeta ou com o leitor, quando estes, mesmo sendo invadidos por algo que “fere o manto”, vão se revestindo, em seus interiores, criando-se a pérola, ou um verso brilhante, continuamente moldado e rescrito: “dia após dia a revisto em silêncio”, acrescenta.

Mil sóis compõem-se, assim, de uma coleção de poemas, organizados, traduzidos e selecionados para o leitor brasileiro a fim de se dar uma representatividade da poesia de Primo Levi. A presença das marcas da Shoah e o característico ceticismo em relação à precariedade da condição humana, presentes na prosa, marcam também o texto poético de Levi, ampliando, de forma lírica, suas perplexidades e suas reflexões sobre o fazer literário. Assim, se refere o escritor sobre seus livros:

Aos meus livros, que espero ainda viverão
Quando depois de séculos os átomos de meu velho corpo
Turbilhonarem soltos nos vórtices do universo
Ou reviverão numa água, numa menina, numa flor.⁷⁷

Em sua obra, particularmente a que tem na representação de animais uma aproximação aos dias dos homens, a coleção de espécimes que pode ser desentranha dos textos emerge como imagens privilegiadas para se pensar a condição humana. Seus animais retomam a encenação existencial da Shoah, na onipresença do pesadelo dos campos, de seus perpetradores, as “velhas raposas prateadas”, ou no tipo de animal deplorável que evoca, repetidamente, a desumanização dos deportados, como o pobre burro de carga “que não pode olhar para o lado” ou a triste mulher com uma “rã no inverno”. Além desses, os outros animais em situações variadas, em temas de cunho ético, político, existencial, fabular, constituem seu bestiário múltiplo e poético. Como Plínio, o Velho, o naturalista romano curioso por toda forma animal, e homenageado

77 LEVI, 2019, p. 61.

por Primo Levi em um dos seus poemas, o escritor procurou registrar suas observações na esperança de resistir e reviver, tal qual as falenas bêbadas de seu poema.

A biblioteca dispersa de Stefan Zweig em *O mundo que eu vi: minhas memórias*

Kenia Maria de Almeida Pereira

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto.

Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*

Em *O Mundo que eu vi: minhas memórias*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1942, pela editora Guanabara, Stefan Zweig rememora tanto as convulsões político-sociais da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, como também a aparente calma do entreguerras. Esses momentos lúgubres vividos por Zweig na Europa são narrados de forma densa e conflituosa. Pelas linhas desse dramático diário, percebe-se um judeu aflito e melancólico, tentando escapar do fascismo, fugindo da Áustria para outras terras, além de testemunhar seus familiares e amigos serem arrastados para a prisão e para o extermínio. Zweig comenta que o nazismo produziu morte para milhares, “luto e desgraça, desespero e ameaça para todos nós”.¹

Hannah Arendt, em *Homens em tempos sombrios*, comenta que, se o século XX foi marcado por catástrofes políticas e desastres morais, foi também a era de um “surpreendente desenvolvimento das artes”.² Mas, se ironicamente o

1 ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi: minhas memórias*. Trad. Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942, p. 489.

2 ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 10.

século XX foi permeado por grandes manifestações estéticas em meio à guerra, foi também, infelizmente, o século da censura, da dispersão e da destruição de obras literárias e artísticas. Stefan Zweig, homem refinado, culto, amante dos livros, quadros e manuscritos raros, registra em suas memórias o momento em que o governo hitlerista ampliou seus tentáculos também para o conhecimento artístico.

Zweig foi duplamente vítima das perseguições nazistas: fugindo de Hitler, ele teve de abandonar seus livros, quadros e uma excepcional coleção de autógrafos. Testemunhou sua biblioteca, composta por centenas de obras raras, seu rico acervo de artes plásticas e manuscritos se dispersarem e uma parte terminar em pó e ruínas. Zweig comenta que, quando um homem é obrigado a perambular de forma obrigatória pelo mundo, fugindo por ser um desterrado ou proscrito, muitos de seus objetos pessoais mais caros, grande parte de valor sentimental, podem desaparecer.

A sua biblioteca, por exemplo, que ele formou desde a escola, além dos “quadros e lembranças tinham se acumulado; os manuscritos começaram a formar grandes pacotes, e afinal de contas [ele] não podia carregar sempre essa estimada carga para toda a parte”.³ Desde os dezessete anos ele usava sua mesada na compra de livros, muitos livros, além de canalizar sua energia juvenil para idas ao teatro, a concertos e óperas, considerando mesmo a convivência com o sexo oposto uma grande perda de tempo.

Como colecionador, Zweig adquiriu inúmeras preciosidades. Ele relata, por exemplo, que ornavam sua parede “um desenho de Blake, adquirido em Londres”, além de “uma das mais belas poesias de Goethe, com sua letra fluente, original...”.⁴ Frequentando leilões pelos quatro cantos do mundo, teve acesso ainda a manuscritos raríssimos, como a folha do livro de trabalho de Leonardo Da Vinci, rascunhos de cantatas de “Mozart, Bach e Beethoven”.⁵ Zweig chega

3 ZWEIG, 1942, p. 181.

4 ZWEIG, 1942, p. 182.

5 ZWEIG, 1942, p. 353.

mesmo a afirmar, sem nenhuma modéstia, que ele era uma das grandes autoridades no “conhecimento de manuscritos, e acerca de todo manuscrito importante sabia onde ele estava, a quem pertencia e como chegara às mãos do seu possuidor”.⁶ Mas, com a ascensão do Terceiro Reich, todas essas preciosidades culturais se estilhaçaram. Zweig teve de abandonar sua casa na Áustria, deixando para trás seu inestimável tesouro.

Ele lamenta que, com essa dolorosa perda, cessou também o seu “prazer de colecionar e também a garantia de conservar alguma coisa permanentemente”.⁷ Antes de partir para o exílio, Zweig tinha cerca de 10 mil livros nas estantes de sua residência. Um terço deles, juntamente com sua coleção de manuscritos de Franz Kafka, Thomas Mann e Hermann Hesse, ele doou à Biblioteca Nacional de Viena. Outra parte, ele vendeu. Infelizmente, alguns de seus acervos artísticos foram destruídos pelo fogo, pela raiva, pelo preconceito e outra parte foi surrupiada pelos capachos de Hitler. Para David Fishman, o totalitarismo do Terceiro Reich foi um ato de pilhagem e destruição cultural: “Os nazistas buscaram não só assassinar os judeus, mas também eliminar sua cultura”.⁸ Afinal, como bem comenta Zweig, de forma tão assertiva e contemporânea, os que são perseguidos e enxotados em épocas inimigas “de toda arte e de toda coleção, ainda te[rão] que aprender outra arte, [...] a de despedir-se de tudo o que outrora fora o nosso orgulho, a nossa predileção”.⁹

Além disso, Stefan Zweig viu também suas publicações serem banidas e censuradas em quase toda a Europa. Autor famoso de *best sellers* como *Jeremias* (1917), *Amok* (1922), *Maria Antonieta* (1932), *Triunfo e tragédia de Erasmo de Rotterdam* (1934), *Mary Stuart* (1935), *24 horas na vida de uma mulher* (1935), ele não podia mais vender suas obras. Como toda arte produzida por judeus, elas também foram proibidas e rotuladas de doentias e decadentes. Zweig registra

6 ZWEIG, 1942, p. 380.

7 ZWEIG, 1942, p. 384.

8 FISHMAN, David E. *Os homens que salvavam livros*. Trad. Luis Reys Gil. São Paulo: Vestígio, 2018, p. 9.

9 ZWEIG, 1942, p. 384.

que, depois do advento de Hitler, seus livros, que eram comprados aos milhares, desapareceram das livrarias, não sendo mais encontrado “nenhum à venda” por toda a Europa.¹⁰ Além da proibição de seus textos, o autor de *Mary Stuart* presenciou também as ignóbeis fogueiras erguidas em praças públicas ou nos pátios das universidades, as quais incineraram obras literárias e científicas produzidas por seus amigos, como Sigmund Freud, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke.

*Segundo relata Zweig, era como se o povo alemão estivesse retrocedido à Idade Média, época em que se queimavam hereges nas estacas: estudantes reacionários empilhavam grandes estoques de livros e com eles alimentavam as labaredas, enquanto “recitavam sentenças patrióticas”.*¹¹ Alberto Dines acrescenta ainda que “as fotos desse auto de fé intelectual [eram] publicadas com grande destaque em todos os grandes jornais do mundo”.¹² Essas sombrias matérias jornalísticas geralmente vinham acompanhadas das exortações de Goebbels: “A alma do povo alemão pode voltar a se expressar. Essas chamas não apenas iluminam o fim de uma era, elas anunciam a nova”.¹³

Para a historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro, em *Livros proibidos, ideias malditas*, infelizmente a censura é algo universal e perene, uma vez que os “homens do poder e os revolucionários sempre tiveram consciência da força da palavra. É através do discurso oral ou escrito que as ideias circulam seduzindo, reelaborando valores e gerando novas atitudes”.¹⁴

Primeiro veio o decreto “grandioso”, ironiza Zweig, “que declarava ser crime contra o Estado a impressão, venda e difusão”¹⁵ de qualquer obra elaborada por judeu, depois as performances pirotécnicas; em seguida, como num crescendo de despotismo, os meios de comunicação registravam que Hitler

10 ZWEIG, 1942, p. 346.

11 ZWEIG, 1942, p. 397.

12 DINES, Alberto. *Morte no paraíso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 210.

13 DINES, 2004, p. 210.

14 CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O antissemitismo na era Vargas*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 19.

15 ZWEIG, 1942, p. 398.

teria cancelado todos os direitos do povo na Alemanha. Começaram também os rumores de “que nos quartéis se haviam construído compartimentos secretos em que pessoas inocentes, sem haverem sido julgadas, eram sumariamente trucidadas”.¹⁶ Havia ainda a suspeita de Campos de Concentração em que muitos eram asfixiados em câmaras de gás, para, em seguida, tal qual os livros, também virarem cinzas em fornos crematórios.

Almeida Pereira chama a atenção para o fato de que é, com certeza, aterrador pensarmos que na Europa refinada do século XX, na terra de Beethoven e Mozart, na pátria das vanguardas artísticas, berço das melhores universidades, floresce[ria] o pensamento nazifascista e a ideologia da raça pura”.¹⁷ Para Zygmunt Bauman, ironicamente, essa civilização moderna, com seu mundo racional, bem como seu aparato burocrático e produção industrial em massa, adubou o terreno que tornaria “viável o Holocausto”.¹⁸ E como não nos lembrarmos das pontuais reflexões de Primo Levi sobre as violências do nazismo? Para esse autor italiano, “em nenhum outro tempo e lugar se assistiu a um fenômeno tão imprevisto e tão complexo: jamais tantas vidas humanas foram eliminadas num tempo tão breve, e com uma lúcida combinação de engenho tecnológico, de fanatismo e de crueldade”.¹⁹

Mas mesmo em meio ao turbilhão da violência e da barbárie do nazifascismo, Stefan Zweig mantém sua alma de arquivista. Para Walter Benjamin, o ato de colecionar ou acumular objetos está prenhe de simbologias, já que a existência do colecionador é “uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem”.²⁰ Aliás, essa fricção de opostos entre o desejo de

16 ZWEIG, 1942, p. 395.

17 PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Frestas de sombra e de luz nas memórias do judeu Stefan Zweig. In: SOUZA, Enivalda Nunes Freitas; COSTA, Soraya Borges (Org.). *Reflexos e sombras: arquétipos e mitos na literatura*. Goiânia: Cãnone; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2011. p. 149-155, p. 151.

18 BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 32.

19 LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 7.

20 BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. de Rubens Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 227-235, p. 228.

acumular e a dor de perder sempre marcou as ações arquivísticas de Zweig. Seus embates com a censura fascista, a lamentável dispersão de sua monumental biblioteca, bem como as atrocidades de Hitler contra a comunidade judaica, contribuíram para a visão cética e melancólica de mundo, exercitada por ele ao longo de seu impactante diário. Assim, defrontar-se com o caos da guerra e da sua biblioteca dispersa talvez tenha sido uma das principais dores e angústia enfrentadas por Stefan Zweig.

Com a perda de sua coleção, esse autor foi também vítima daquilo que Derrida nomeia de “mal de arquivo”, já que o totalitarismo nazista, ao destruir sua coleção, imputou-lhe intenso sofrimento: o arquivo do mal “arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical”.²¹ Aliás, essa aniquilação dos acervos por parte de quem detém o poder é o sintoma da pulsão de morte, complementa Derrida, já que documentos que não interessam aos regimes despóticos precisam ser apagados, censurados, rasurados, exterminados. Derrida, ancorado em Freud, observa ainda que o poder político controla o arquivo, como o inconsciente controla nossas ações e o superego reprime nossos desejos. Quem está no poder é o guardião do arquivo, podendo eliminá-lo ou poupá-lo para a posteridade. Alberto Manguel comenta, por exemplo, que infelizmente os regimes opressores exterminaram milhares de acervos pelo mundo afora, aliás, uma catástrofe tão inconsequente que “as bibliotecas que desapareceram ou jamais puderam existir ultrapassam em muito aquelas que podemos visitar, e formam os elos de uma corrente circular que nos acusa e condena a todos”.²²

Mas, para Stefan Zweig, existiria ainda um fio de esperança em meio a esse caos, a esse extermínio de homens e livros: a terra prometida, a Canaã que lhe daria o leite e o mel da paz e da tranquilidade. Zweig enxergava no Brasil esse

21 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 9.

22 MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. Trad. Samuel Titan Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 110.

oásis utópico, local onde finalmente ele encontraria sossego para voltar a escrever com dignidade e contemplar de novo suas obras nas estantes das livrarias e das bibliotecas. Para Dines, seria nesse sonhado paraíso brasileiro que esse autor austríaco acreditava que poderia resgatar tanto seu otimismo frente à condição humana como também reascender o desejo intenso de novamente voltar a colecionar.²³ Zweig mirava, portanto, o Brasil por um prisma romântico e idealizado: “país prodigiosamente presenteado pela natureza com a mais bela cidade do mundo [...] e onde os entes humanos vi[vem] pacificamente, tratando-se com muita cortesia, o trato mesmo entre as mais diversas raças não [é] hostil como na Europa”.²⁴

Dessa forma, como um náufrago que se agarra aos destroços de um navio, Zweig via nas terras brasileiras sua salvação. Aferrado a essa visão fantasiosa dos trópicos, em 1941, juntamente com sua segunda esposa, Charlotte, mais conhecida como Lotte, desembarcam no estado do Rio de Janeiro e fazem da cidade serrana de Petrópolis sua nova morada. Na bagagem, Zweig não traz nenhum livro da sua antiga e vasta biblioteca, nenhum manuscrito de seu rico acervo, nenhum quadro ou autógrafo de sua rara coleção. Começa então, assim, do nada, comprando e ganhando de amigos alguns livros, de pouco em pouco, até formar novamente uma pequena biblioteca em seu novo lar. É ainda nesse exílio em Petrópolis que ele terminaria o diário, *O mundo que eu vi: minhas memórias*, além de escrever a novela *O jogador de xadrez* e a autobiografia *O mundo de ontem*.

Infelizmente, um ano depois, não conseguindo “acomodar-se ao exílio”,²⁵ deprimido e melancólico com as atrocidades da guerra, angustiado com as inúmeras críticas negativas em torno de seu livro ufanista *Brasil, país do futuro*, bem como o medo de ser assassinado por espões da gestapo, Zweig e Lotte bebem barbitúricos, morrendo abraçados numa calma noite de 22 de fevereiro

23 DINES, 2004.

24 ZWEIG, 1942, p. 432.

25 DINES, 2004, p. 515.

de 1942. Alguns dias antes de se matar, porém, Zweig pensou no destino de sua pequena biblioteca. Talvez temendo que esse singelo acervo, tal qual sua antiga e exuberante coleção, também se dispersasse, o biógrafo de *Maria Antonieta* organizou seu último arquivo. Doou o seu modesto acervo à biblioteca Gabriela Mistral.

Segundo o *Jornal Diário de Petrópolis*, os pesquisadores alemães Oliver Matuschek e Heyke Muranil descobriram, nesse arquivo raro e histórico da Cidade Imperial, cerca de cem livros, grande parte deles sobre o filósofo Montaigne, com anotações e grifos do próprio Zweig. Dessa pesquisa nasceu a edição “Stefan Zweig Bibliotheken”, escrita em alemão, mas ainda sem tradução para o português.²⁶

Importante retomarmos aqui também as interessantes palavras do pesquisador e curador Klemens Renoldner, que, em entrevista à professora Ruth Bohunovsky, observa que, tanto na pele de colecionador obstinado como na de autor idealista, Zweig tinha em mente um grande projeto intelectual:

esboçar as ideias e os valores que lhe foram importantes durante toda a sua vida e que marcaram não só a si próprio, mas também seus livros: o cosmopolitismo cultural, o humanismo, a tolerância, a luta contra a ditadura, o triunfo dos vencidos, a reconciliação dos inimigos (após a I Guerra Mundial), o pacifismo, etc.²⁷

Zweig pacifista e tolerante, autor de uma visão cosmopolita de mundo, amante incondicional da boa literatura e das enciclopédias, passou a maior parte de sua vida escrevendo e arquivando. Escrever também é agrupar palavras. Reunir personagens numa profusão de narrativas: dezenas de romances e biografias, três peças teatrais, inúmeros poemas, óperas e centenas de contos. Suas histórias são intrigantes arquivos do mundo ficcional.

26 BIBLIOTECA Municipal é a única do Brasil citada em livro sobre o acervo de Stefan Zweig. *Diário de Petrópolis*, ed. 1535, 23 jan. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepetropolis.com.br/integra/biblioteca-municipal-e-a-unica-do-brasil-citada-em-livro-sobre-o-acervo-de-stefan-zweig-160956>. Acesso em: 06 set. 2020.

27 RENOLDNER, Klemens. Entrevista a Ruth Bohunovsky. In. BOHUNOVSKY, Ruth. Stefan Zweig: um homem de ontem? Entrevista com Klemens Renoldner. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 18, n. 26, dez. 2015, p. 245.

O desejo de colecionar, de organizar, de acumular e coligir foi um dos traços mais importantes de sua personalidade. Além de enfileirar centenas de personagens e enredos pelas páginas de seus escritos, Zweig tentava descobrir leilões onde pudesse arrematar ora um desenho ou pintura de artista de renome, ora livros raros, primeiras edições de obras canônicas. Perambular por sebos de várias cidades do mundo e resgatar, da poeira, livros autografados por escritores famosos, essa a vida que ele levou antes da eclosão da Segunda Guerra. Para Benjamim todos esses detalhes na aquisição de determinadas obras se somam para formar uma enciclopédia mágica, já que “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento”.²⁸

Em sua interessante obra intitulada *Encontro com homens, livros e países*, Stefan Zweig, no capítulo intitulado “Gratidão aos livros”, reescreve essa magia de poder fazer renascer os livros nas estantes de sua biblioteca, fazendo uma ode amorosa aos acervos literários: uma homenagem ao seu objeto de desejo, reforçando no último parágrafo que esses

pequenos pedaços do incomensurável, ficais ocultos em nossas casas, enfileirados na singela parede. Todavia a mão vos liberta se o coração vos toca, e então, saltais invisivelmente do lugar de todos os dias, e vossas palavras nos elevam, como num carro de fogo, da estreiteza para a eternidade.²⁹

Se colecionar é uma forma de combater a solidão, rodeando-se de objetos e livros, como quer Manguel,³⁰ não deixa de ser também, como aponta Umberto Eco, “um modo de reapropriar-se de um passado que nos foge”.³¹ Ora, para Zweig, esse passado nostálgico e mágico, que teimava em escapar por entre seus dedos, se ancorava em um período distante: antes da Primeira Guerra Mundial, numa Europa da *Belle Époque*, em que se podia viajar sem passaportes, em que se acreditava que todas as guerras tinham chegado ao fim e que a paz e a

28 BENJAMIN, 1995, p. 229.

29 ZWEIG, Stefan. *Encontro com homens, livros e países*. uma consciência contra a violência. Rio de Janeiro: Delta, 1960, p. 417.

30 MANGUEL, 2006.

31 ECO, Umberto. *A memória vegetal*. Trad. Joana Angélica D'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 50.

harmonia reinariam entre os homens de todas as nacionalidades. Época em que ele era feliz na sua casa em Salzburgo, rodeado pelas estantes repletas de obras raras e quadros espetaculares, no conforto seguro de uma Áustria próspera e feliz. Talvez, Zweig tenha procurado, assim, nos objetos de sua coleção, uma forma de reter e perpetuar esse passado idílico.

Estudar a biblioteca dispersa de Zweig não deixa de ser também uma maneira de refletirmos sobre os arquivos, coleções e bibliotecas em nosso país. Perguntamos: qual a importância da memória arquivística brasileira para o atual e os demais governos que passaram pelo Brasil? Pode-se dizer que, quanto mais autoritária, prepotente e burocrática for a cabeça que nos governa, menos interesse ela terá pelo patrimônio histórico e pelas bibliotecas públicas. Fará pouco caso de artistas e escritores, ignorará nomes importantes da cultura e desprezará tanto as instituições que preservam a memória como a história brasileiras, amputando, assim, parte de nossa identidade. O arquivo do mal, que, para Derrida, é o grande pai ou o princípio da lei, o qual exerce o controle, tanto sobre o leitor como sobre o escritor, prosseguirá sempre num *continuum*, destruindo arquivos e censurando ideias. Se a Europa de Hitler incinerou a biblioteca de Zweig e o condenou ao exílio, infelizmente, o sonhado país do futuro, o Brasil da ditadura Vargas, o tão almejado recanto de sossego e prosperidade lhe causou mais angústias que paz e harmonia. Zweig achava as bibliotecas e as livrarias de Petrópolis muito pobres e singelas. Dessa forma, tanto seu impactante diário *O mundo que eu vi: minhas memórias* como seu pequeno acervo, com seus rabiscos e anotações, esses arquivos que dormem na biblioteca Gabriela Mistral, em Petrópolis, são um convite aos pesquisadores curiosos que queiram entender um pouco mais como o autoritarismo contribuiu para a dramática trajetória da biblioteca dispersa de Stefan Zweig.

Casas velhas: coleções de ruínas em Edgar Allan Poe

André de Souza Pinto

Minha cabeça girava enquanto via as imponentes paredes desabarem; ouviu-se um rumor de gritos tumultuados, como a voz de mil quedas d'água, e o lago profundo e gélido aos meus pés engoliu, pesado e silencioso, as ruínas da casa de Usher.

Edgar Allan Poe

E das ruínas encanecidas da memória, milhares de recordações tumultuosas despertam com o som!

Edgar Allan Poe

Como o desabar da Torre de Babel, a memória envelhecida do narrador de Edgar Allan Poe, no conto "A queda da casa de Usher",¹ assinala a existência tanto de um espaço interior, onírico, que se desfaz, quanto de uma escrita esfacelada. No enunciado, as casas, em meio ao caos das lembranças e dos gritos dos seus habitantes, refletem, também, um texto construído a partir de fragmentos ou ruínas de outros textos. A casa dos Usher, degradada e esfacelada, espelhada em um lago profundo e gélido, revela, na trama, o ruir das paredes, e, simultaneamente, anuncia escombros e destroços de outras narrativas que, colecionados pelo escritor, transformam-se em matéria narrável.

1 POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: _____. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 53-72.

A figura da casa em ruínas na literatura, ao fazer coincidir nome de família e espaço com a decadência do sujeito, remete, de acordo com Machado de Assis,² às relíquias que estão amalgamadas no interior da morada, tal como as lembranças de outrora no interior dos indivíduos. Contrapõem-se, então, na ficção, interior e exterior, morador e espaço habitado, o que sinaliza a relevância das casas velhas, que, permeadas por restos, vestígios e antiguidades, são colecionadas e retratadas, de forma exuberante, em suas ruínas.

Em Poe, a reiterada aparição da imagem da casa em ruínas³ aponta para o escritor como um colecionador de espaços decadentes, no qual a morada, ambiente recorrente no pensamento humano e elemento basilar para a estruturação das narrativas, é desassociada do seu conceito inicial, visto tradicionalmente como um espaço de proteção e de abrigo contra as intempéries do mundo exterior, “um verdadeiro cosmos”.⁴

Sendo assim, se é “decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”,⁵ como afiança Walter Benjamin, a recorrência da figura da casa em Poe expõe uma coleção inusitada de espaços em ruínas, no qual a compilação se avizinha ao ato de contar histórias, cujas imagens-fragmento são catalogadas pelo escritor e tornam-se a matéria narrável essencial de sua obra.

1 Uma estranha coleção em Edgar Allan Poe

A casa, na obra de Poe, se configura como um palco de conflitos, no qual a “disposição dos móveis é ao mesmo tempo o plano topográfico das ciladas

2 ASSIS, Machado de. Relíquias de casa velha. In: _____. *Obra completa, em quatro volumes*. volume 2. Organização de Aluízo Leite Neto, Ana Lima Cecílio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. p. 629-736.

3 Citam-se, por exemplo, “O baile da morte vermelha”, “O gato preto”, “O coração delator”, “O barril do amontillado”, “Berenice” e “A queda da casa de Usher”.

4 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 24.

5 BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 345-360, p. 347.

mortais”.⁶ Apesar de ser “tendencialmente pacificadora e regeneradora”,⁷ a casa torna-se um local de declínio e de morte, cuja noção de proteção e refúgio é efêmera e marcada, principalmente, pelo ruir da família e do espaço habitado.⁸

Em *Rua de mão única*,⁹ Benjamin, ao se apropriar de pequenos espaços da casa para narrar,¹⁰ analisa a extensão doméstica e aponta para uma potencialidade de significados que ela possui, constituindo-se como casa onírica, metafórica e espacial.

A presença, então, de uma estranha coleção de casas na obra de Poe sinaliza, por um lado, a possibilidade de analisar a obra do escritor a partir da figura do colecionador e do alegorista, cujas definições de Benjamin irrompem como oportunas, e, por outro lado, propicia, ao leitor, vislumbrar o aspecto da repetição do espaço da casa e da noção do estranho familiar, cujos desdobramentos apontariam, conforme afiança Sigmund Freud,¹¹ para o assustador e o familiar, para o que provoca o medo e o horror.

Para Benjamin, o “alegorista é por assim dizer o polo oposto ao colecionador”,¹² não se ocupando com a tarefa de elucidar as coisas e aquilo que é afim aos objetos apropriados; o colecionador, por sua vez, reúne coisas

6 BENJAMIN, Walter. Casa mobiliada. Princesca. Dez cômodos. In: _____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 14-15, p. 14.

7 BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo: os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. In: _____. SILVEIRA, Jorge Fernandes de (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 27-37, p. 27.

8 De acordo com Benjamin, em *Rua de mão única*, seria possível verificar a presença de “uma espécie de romances de crimes em cujo centro dinâmico está o terror da casa” (BENJAMIN, 1987, p. 13). As narrativas de crime, nas quais a casa tem um papel relevante, incluindo a sua disposição topográfica e outros elementos estruturantes desse tipo de romance, perpassam a obra de Edgar Allan Poe e, por isso, o escritor anteciparia o tempo histórico, já que tais moradias não existiam, ainda, no seu tempo. Desse modo, o escritor estadunidense estaria à frente de sua época, sendo, posteriormente, retomado por outros escritores, como Machado de Assis, por exemplo. A ruína da casa e da família poderia, então, ser evocada tanto pelo declínio social, moral, ético e físico de seus moradores quanto pela presença de transgressões que assinalariam a destruição do espaço habitado.

9 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

10 Benjamin retrata, em pequenas narrativas, o ambiente da sala de desjejum, do vestíbulo, da sala de refeições e do *souterrain*, o subterrâneo. Em “Casa mobiliada. Princesca. Dez cômodos”, ele aborda, ainda, a figura da casa nos romances criminais, fazendo uma referência direta a Edgar Allan Poe (1987, p. 14-15).

11 FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 275-314.

12 BENJAMIN, 2018, p. 358.

semelhantes e se informa acerca dos seus aspectos intrínsecos e extrínsecos. Apesar das diferenças, Benjamin afirma que “em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador”.¹³ Isso permite ao leitor entrever, em Poe, as casas em ruínas como uma alegoria que aponta para uma escrita a partir das ruínas da tradição literária, apropriadas e reescritas pelo escritor. Ao mesmo tempo, a repetição das imagens deixa vislumbrar o escritor como um colecionador de casas, que são, por sua vez, construídas com fragmentos de textos que se repetem e evidenciam a decadência dos homens e de suas habitações.

Nesse contexto, a coleção de casas em ruínas de Poe se aproxima ao tema do estranho, caro a Freud. O *Unheimlich*, ou seja, “algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta como diferente”,¹⁴ em Poe, ocorre, entre outros momentos, na replicação das moradas em decadência. Poe, desse modo, desassocia o espaço da casa da sua conceituação inicial e positiva, trazendo-o para o texto como um ambiente familiar, mas estranho, conforme a acepção freudiana. Por isso, colecionar o que é estranho, em Poe, relaciona-se “com o que é assustador”,¹⁵ provocando terror, inquietação e medo.

Em “O baile da morte vermelha”,¹⁶ por exemplo, Poe encena um país ficcional assolado por uma praga fatal intitulada “A Morte Vermelha”.¹⁷ De acordo com o narrador, a doença “tinha no sangue seu avatar e seu selo – o horror escarlata do sangue”.¹⁸ A doença, que provocava a morte em “apenas meia hora”,¹⁹ se anunciava com as “manchas vermelhas no corpo e sobretudo no rosto de suas vítimas [...]”.²⁰

13 BENJAMIN, 2018, p. 358.

14 GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 24.

15 FREUD, 1976, p. 276.

16 POE, Edgar Allan. O baile da morte vermelha. In: _____. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 75-81.

17 POE, 2017, p. 75.

18 POE, 2017, p. 75.

19 POE, 2017, p. 75.

20 POE, 2017, p. 75.

Apesar da desolação referida, o príncipe Próspero, regente desse país outrora afortunado, reconhecendo, ao que parece, a bem-aventurança de seu nome, “seguia feliz, destemido e sagaz”,²¹ se exilando em uma casa fortificada e se protegendo, com isso, da praga nefasta que dizimava a sua terra natal.

Contudo, a casa, esse espaço ilusório de proteção, refúgio contra a morte que assola o país, torna-se, irremediavelmente, um espaço de perecimento. A abadia encastelada, selada e isolada do mundo, com seus “mil amigos sadios e despreocupados”²² é, metaforicamente, uma casa que se transforma em um sepulcro, no qual apenas o narrador sobrevive.

A casa torna-se, portanto, o centro, um microcosmos isolado do resto do “mundo externo”²³ e “outra dimensão de mundo, [...] outra escala”,²⁴ pois está, “lá fora, a Morte Vermelha”.²⁵ Nesse exílio, em uma casa incomum, cujos cômodos se ligam em desarmonia – sete aposentos distintos, “dispostos de maneira tão irregular que, estando em um, mal se podia divisar o próximo”²⁶ –, dá-se “um baile de máscaras de extraordinária magnificência”.²⁷

Nos apartamentos da abadia, cuja decoração parece representar uma espécie de arco-íris adulterado, no qual cada ambiente recebe uma cor distinta, o último salão se destaca, pois é nesse espaço, “envolto em tapeçarias de veludo negro que desciam do teto cobrindo todas as paredes, caindo em pesadas dobras sobre um tapete do mesmo tecido e cor”,²⁸ que

o efeito das chamas banhando os tecidos escuros filtrados pelos vidros vermelhos como sangue era extremamente aterrorizante e produzia, naqueles que o contemplavam, tamanha expressão de pavor que poucos entre os convivas tinham coragem de entrar ali.²⁹

21 POE, 2017, p. 75.

22 POE, 2017, p. 75.

23 POE, 2017, p. 76.

24 BUESCU, 1999, p. 27.

25 POE, 2017, p. 76.

26 POE, 2017, p. 76.

27 POE, 2017, p. 76.

28 POE, 2017, p. 77.

29 POE, 2017, p. 77.

A escuridão do ambiente e “um imenso relógio de ébano”³⁰ apontam para uma chave de leitura do conto, na qual a escuridão, antes isolada, ao se unir ao badalar do relógio, assinala uma contagem regressiva para a morte, que irá se concretizar com o fim da casa do príncipe, morto ao lado dos seus convivas, à meia-noite.

Os sete apartamentos da abadia, subvertendo o sentido cabalístico do número, não evidenciam a perfeição e a totalidade dessa casa truncada, mas pressupõe, na construção de um espaço dissonante e fragmentado, devido à disposição dos cômodos e a diversidade das cores, o encerramento de um ciclo de vida, cujo relógio, ao representar a passagem das horas, corresponde à ruína que se aproxima. A casa torna-se, então, espaço de declínio e de morte, pois, repleta de personagens enclausurados, flagelados e mortos pelo mal que tentavam evitar, suprime o seu caráter de refúgio e de amparo, transformando-se, assim, em um mausoléu, no qual o negrume contrapõe-se ao escarlate da morte.

Em outros contos, como “O gato preto”,³¹ “O coração delator”³² e “O barril do amontillado”,³³ Poe encena o horror de seus personagens no porão³⁴ das casas, nas catacumbas e sob a superfície. Acerca desse espaço, Benjamin afirma, em “*Souterrain*”,³⁵ que no subterrâneo “sob o qual foi edificada a casa de nossa vida”,³⁶ as antiguidades são guardadas e as relíquias estão cravadas na fundação.

30 POE, 2017, p. 77.

31 POE, Edgar Allan. O gato preto. In: _____. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 85-94.

32 POE, Edgar Allan. O coração delator. In: _____. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 107-112.

33 POE, Edgar Allan. O barril do amontillado. In: _____. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 97-104.

34 Lya Luft, no poema “Embaixo de toda casa”, deixa vislumbrar essa imagem: “Embaixo de toda casa, / essa que pensamos conhecer, / vive a Medusa / com olhos de uma nostalgia mortal. Embaixo de toda casa / serpenteiam labirintos / que temos de achar, e dominar / – ou nos sugam, nos absorvem, / nos vomitam [...]”. Para a voz poética, um espaço labiríntico, cujos perigos buscam esconder aquilo que jaz em ruínas (LUFT, Lya. *A casa inventada*. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 73).

35 BENJAMIN, Walter. *Souterrain*. In: _____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 12-13.

36 BENJAMIN, 1987, p. 12.

Em “O gato preto”, o narrador, que, desde o início, anuncia que o seu relato será sobre uma “narrativa fantástica”,³⁷ revela, com a narração em primeira pessoa, a inconfiabilidade da história, se descrevendo como um sujeito de “temperamento dócil e humano. [...] especialmente afeiçoado aos bichos”,³⁸ que, em meio a tantos animais, acolhe, junto a sua esposa, um gato, “animal de porte e beleza, sem par, todo negro e de uma sagacidade impressionante”.³⁹

No entanto, o narrador, devido ao alcoolismo, apesar do gênio amável com que se descreve, se apropria, com o tempo, de uma maldade bestial e, assim, colérico, cada vez “mais inconstante, mais irritável, mais insensível”,⁴⁰ faz “uso de violência física”⁴¹ contra a esposa e contra os animais, preservando, por algum tempo, apenas o negro animal de sua fúria.

A selvageria que turva o olhar do personagem leva-o a atacar, também, o gato, que será mutilado pelo dono, que lhe arranca um dos olhos, e, por fim, o enforca. A partir da morte do felino, dois aspectos podem ser depreendidos do nome do gato: Plutão.

Segundo Reinaldo Marques,⁴² o nome do gato refere-se “à ‘riqueza’ ou ao poder decorrente dela. Evoca Plutão, o deus da riqueza na mitologia grega, pertencente ao grupo dos deuses infernais, uma vez que as riquezas estão contidas no seio da Terra”.⁴³ Todavia, o assassinato do animal, um pecado mortal, que, segundo o narrador, “colocaria em risco de minha alma eterna, alijando-a para além da misericórdia infinita do Deus Mais Piedoso e Mais Terrível”,⁴⁴ coincide, posteriormente, com um incêndio que destrói a casa.

37 POE, 2017, p. 85.

38 POE, 2017, p. 86.

39 POE, 2017, p. 86.

40 POE, 2017, p. 87.

41 POE, 2017, p. 87.

42 MARQUES, Reinaldo. A escrita fantástica de “O gato preto”: a máquina do terror. *Fragmentos*, n. 17, p. 77-93, jul./dez. 1999. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6411/5934>. Acesso em: 14 dez. 2018.

43 MARQUES, 1999, p. 87.

44 POE, 2017, p. 88.

O espaço, no qual a “destruição foi absoluta”,⁴⁵ permanece apenas como ruínas que são visitadas pelo narrador, cuja “riqueza mundana [...] [fora] devorada pelo fogo [...]”.⁴⁶ A perda da riqueza acontece ao mesmo tempo em que o gato morre, implicando, pois, a privação da graça divina que o deus grego pudesse outorgar ao narrador.

Um segundo traço relevante diz respeito ao espaço do deus Plutão, que, segundo a mitologia, governa o inferno e reina no Orco sobre os mortos. Na trama, a aproximação entre as ruínas e o cadáver que irá, posteriormente, ser emparedado nos alicerces transformará a casa, metaforicamente, em uma morada dos mortos.

Após o incêndio, das ruínas da casa só restara “uma parede interna, não muito espessa, que se erguia no meio da casa”,⁴⁷ na qual “como se entalhado em *baixo relevo* na superfície branca, a figura de um enorme *gato*”⁴⁸ resistia, uma imagem fantasmagórica, cujo pescoço estava ornado com uma corda, revelando, assim, o crime cometido.

Desse espaço espectral e degradado, forçado a se retirar, o narrador é obrigado a morar em uma velha casa com sua esposa, devido à pobreza em que se encontravam após o fogo que os arruinara. Ele, apesar da derrocada social, além da depravação moral e ética, encontra um gato que julgava parecido com Plutão, negro e, curiosamente, sem um dos olhos. O animal, que lhe causava aversão, o acompanha até a nova casa. Nesse emaranhado de fios narrativos, o narrador mescla os dois gatos, e uma mancha indefinida que cobria o peito do segundo animal se revela, evidenciando uma “imagem de algo horrendo, macabro: a imagem de uma forca!”⁴⁹ que causou a morte do antigo gato.

45 POE, 2017, p. 88.

46 POE, 2017, p. 88.

47 POE, 2017, p. 89.

48 POE, 2017, p. 89.

49 POE, 2017, p. 91.

O demônio encarnado em um gato inflige “um sofrimento tão insuportável”⁵⁰ ao dono que desperta nele pensamentos malignos e, em mais um momento de fúria, ataca o segundo felino por ser uma “criatura hedionda”.⁵¹ Esse gato, porém, se livra da morte, restando à mulher do narrador o destino fatal: “Instigado, pela interferência, a uma ira ainda mais demoníaca, desvencilhei-me do toque dela e enterrei o machado em seu crânio. Ela caiu morta na hora, sem emitir um único gemido”,⁵² confessa o narrador.

Após o crime, ele decide emparedar o corpo da esposa “no porão – como, segundo relatos, faziam os monges com as suas vítimas na Idade Média”,⁵³ transformando parte da casa em um túmulo, que só é, posteriormente, descoberto pelo

som ensurdecedor e contínuo, anormal e inumano – um urro – um lamento pungente, que mesclava horror e triunfo, do tipo que só poderia ter vindo do inferno, escapando da garganta dos amaldiçoados em sua agonia e dos demônios que exultavam na danação,⁵⁴

uma “voz delatora”,⁵⁵ vinda do submundo controlado por Plutão, que, enclausurado no sepulcro improvisado, condena o narrador homicida à morte.

Semelhantemente, no conto “O coração delator”, em uma velha casa, o narrador observa um personagem anônimo dormindo, divisando o seu olho de abutre, conforme mencionava. Todas as noites, ele se dirige à porta do quarto e a abre o suficiente para lançar luz sobre o corpo do homem.

O narrador passa, no entanto, a ouvir um som diferente, “o pulsar do coração do velho”,⁵⁶ que “naquela hora nefasta da noite, no silêncio tenebroso daquela velha casa, um ruído assim tão medonho provocou-me um terror

50 POE, 2017, p. 92.

51 POE, 2017, p. 95.

52 POE, 2017, p. 92.

53 POE, 2017, p. 93.

54 POE, 2017, p. 95.

55 POE, 2017, p. 95.

56 POE, 2017, p. 110.

incontrolável”,⁵⁷ culminando, por fim, no assassinato do homem, que é, em seguida, desmembrado e escondido sob o assoalho do quarto.

Se, no primeiro conto, o animal faz um som delatando o criminoso, que reconhece, na abertura da parede, sobre “a cabeça do cadáver, com a boca aberta em um ricto escarlate e um único olho flamejante”,⁵⁸ a besta que o “compelira ao crime”,⁵⁹ em “O coração delator”, um som inaudível para todos, exceto para o narrador, as batidas de um coração, faz com que ele se revele para a polícia, apontando para a cova improvisada sob o quarto.

Já em “O barril do amontillado”, o narrador, membro de uma família numerosa, os Montresor, inicia sua história anunciando o seu propósito: “Suportei o melhor que pude as incontáveis injúrias de Fortunato, mas quando ele se pôs a me insultar, jurei vingança”.⁶⁰ O desejo de desforra, justificado pelo lema familiar, “*Nemo me impune lacessit*”,⁶¹ expressão latina⁶² traduzida por “Ninguém me insulta impunemente”,⁶³ e aliado à imagem do brasão familiar, no qual um pé esmaga uma serpente, é pretexto para o plano arquitetado pelo narrador, que sorri “imaginando [...] [a] destruição”⁶⁴ do desafeto, dissimulando suas intenções e excluindo, assim, “a hipótese de riscos”.⁶⁵

Montresor afirma que Fortunato era respeitado e temido, mas possuía um ponto fraco: o gosto pelos vinhos, já que orgulhava-se “por ser um *connoisseur* de vinhos”.⁶⁶ Assim, “em uma tarde de suprema loucura durante o carnaval”,⁶⁷ dá-se início o intento do narrador, que vendo o amigo fantasiado de arlequim,

57 POE, 2017, p. 110.

58 POE, 2017, p. 96.

59 POE, 2017, p. 95.

60 POE, 2017, p. 97.

61 POE, 2017, p. 100.

62 Ver: FREIRE, Evandro Lisboa. Expressões latinas e a constituição do imaginário em “O barril de Amontillado”. *Imaginário*, São Paulo, v. 12, n. 13, p. 427-437, dez. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2006000200020&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 dez. 2018.

63 POE, 2017, p. 100.

64 POE, 2017, p. 97.

65 POE, 2017, p. 97.

66 POE, 2017, p. 98.

67 POE, 2017, p. 98.

como um palhaço a ser enganado, afirma ter um barril de amontillado, que Fortunato, imaginando que o amigo fora enganado, resolve ir até a adega de Montresor para avaliar o produto.

A adega, segundo o narrador, era de “uma umidade insuportável. [...] toda impregnada de salitre”,⁶⁸ e ocupava o mesmo espaço das catacumbas da família, representando, assim, um ambiente degradado e insólito. Nos caminhos da catacumba, andando em meio aos mortos que ali habitam, os amigos chegam “a uma cripta profunda, onde a podridão do ar fez com que nossas tochas brilhassem sem queimar”.⁶⁹

Em uma gruta de

um metro e vinte de profundidade, um metro de largura e quase dois de altura. [Que] não parecia ter sido construída com utilidade alguma, apenas para compor um intervalo entre os dois pilares colossais que sustentavam o teto das catacumbas, e era vedada por uma de suas paredes circundantes de granito sólido,⁷⁰

Fortunato, embriagado e sem saber o que acontecia, encontra a sua morte, concluindo, desse modo, o crime premeditado pelo narrador, que empareda vivo o amigo nas catacumbas dos Montresor.

Assim, sob a superfície, no interior da coleção de casas velhas de Poe, onde os crimes são perpetrados, os personagens assassinados, emparedados e invisíveis, escondidos atrás das paredes, ou sob o chão, alicerçam a escrita. Logo, os corpos dos personagens em “O gato preto”, “O coração delator” e “O barril do amontillado”, enclausurados e enterrados, se apresentam como estruturantes dessas narrativas. Esses elementos permitem que o leitor vislumbre o que jaz nas ruínas, ou seja, nas fundações, a matéria narrável de restos humanos e de textos.

68 POE, 2017, p. 99.

69 POE, 2017, p. 101.

70 POE, 2017, p. 102.

Em “Berenice”,⁷¹ narra-se a história de Egeu, o narrador, um homem “adoentado e melancólico”,⁷² cuja casa, apesar de sua importância, é marcada por traços que remetem a um espaço onírico, pela morte e pela decadência física e mental dos personagens.

Egeu não revela o seu sobrenome, escondendo a sua linhagem, mas assinalando a importância de sua família. Segundo ele,

não existem nestas terras torres cuja antiguidade seja mais reverenciada do que os melancólicos e cinzentos salões que herdei de meus antepassados. Nossa linhagem já foi chamada de raça de visionários; e, em diversos detalhes notáveis – no caráter da mansão familiar, nos afrescos do salão principal, nas tapeçarias dos aposentos, nos entalhes de alguns contrafortes na sala de armas – mas, sobretudo, na galeria de pinturas antigas, no estilo da biblioteca e, por fim, na própria natureza peculiar dos livros que lá estavam, existem provas mais do que suficientes para embasar essa crença.⁷³

O narrador deixa, assim, entrever um aspecto importante da constituição de sua família: uma antiguidade melancólica e cinzenta, um espaço sem vida, mas permeado pela presença de elementos que aludiriam a um passado outrora glorioso.

A biblioteca da mansão de Egeu configura-se, então, como o espaço propício para a ligação do conto com a tradição literária, como a referência ao “tratado de *De Amplitudine Beati Regni Dei*, do nobre italiano Coelis Secundus Curio, a grande obra de Santo Agostinho, *A cidade de Deus e De Carne Christi*, de Teruliano”,⁷⁴ e, ainda, a menção às “palavras⁷⁵ do poeta Ebn Zaiat”.⁷⁶

Além disso, se, conforme o narrador, as “recordações de meus primeiros anos estão ligadas à biblioteca e aos seus volumes, dos quais não direi mais nada.

71 POE, Edgar Allan. Berenice. In: _____. *Edgar Allan Poe: medo clássico – coletânea inédita de contos do autor*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 233-243.

72 POE, 2017, p. 233.

73 POE, 2017, p. 234.

74 POE, 2017, p. 237.

75 A epígrafe do conto, “*Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*”, é traduzida por: “Meus companheiros me disseram que se eu visitasse o túmulo de minha amada, meu sofrimento seria, de alguma forma, aliviado.” (POE, 2017, p. 233).

76 POE, 2017, p. 242.

Foi lá que minha mãe morreu. Foi onde nasci”,⁷⁷ esse espaço alude à vida que se instaura, no enunciado, em Egeu, após o seu nascimento – “Neste cômodo, nasci. Despertando assim [...] para logo adentrar as regiões dos contos de fada em um palácio da imaginação nos bravios domínios do pensamento monástico e da erudição”.⁷⁸ –, e, na enunciação, na escrita da narrativa.

De acordo com o narrador:

É *espantoso* perceber como a estagnação da casa ceifou minhas primaveras, espantoso como a natureza do pensamento mais trivial invertia-se por completo. As realidades do mundo afetavam-me como visões, e nada mais do que isso, enquanto as loucas ideias da terra dos sonhos tornavam-me, por sua vez, não o material de minha existência cotidiana, mas minha própria existência em si.⁷⁹

A fixidez da casa corresponde à imobilidade do narrador, amofinado e arruinado, preso na mansão familiar devido a sua doença. Ali, todavia, se a realidade não é palpável, o mundo onírico torna-se o refúgio de Egeu, que, a partir de uma memória fragmentária e uma “fixação exagerada, severa e mórbida”,⁸⁰ irá, posteriormente, após descobrir os encantos do sorriso de Berenice, retirar todos os dentes dela, desfigurando esse corpo “envolto em uma mortalha, mas ainda respirando, palpitante, vivo”,⁸¹ e culminando com a queda da casa de Egeu, espaço no qual a “infelicidade é múltipla e [a] desgraça se alastra [...] em variadas formas”.⁸²

Por fim, em “A queda da casa de Usher”, a história narrada é marcada pela destruição e pelo medo.⁸³ No conto, o narrador, amigo de Roderick Usher, é convidado, com urgência, para passar um tempo na propriedade dele. A “mansão

77 POE, 2017, p. 234.

78 POE, 2017, p. 234.

79 POE, 2017, p. 234-235.

80 POE, 2017, p. 236.

81 POE, 2017, p. 243.

82 POE, 2017, p. 233.

83 Ver, por exemplo, acerca da construção do medo em Edgar Allan Poe: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. A construção do medo em Edgar Allan Poe e Moacyr Scliar. *Periódico cultural*, Belo Horizonte ano XIII, n. 58, p. 12-13, out./2018.

sombria”⁸⁴ irá espelhar, tal como o reflexo da morada no “lago negro e lúgubre de superfície mortiça”,⁸⁵ em que se veem “imagens invertidas dos juncos acinzentados, dos arremedos das árvores e das janelas que pareciam olhos vazios”,⁸⁶ a ruína da família.

O narrador, angustiado pelo espaço, afirma:

Contemplei o panorama que tinha diante de mim – a casa em si e a paisagem simples ao seu redor, suas paredes soturnas, suas janelas com vãos que pareciam olhos, seus juncos esparsos, seus esbranquiçados troncos de árvores anêmicas – com o espírito conturbado, com uma sensação que não posso comparar a nenhuma outra senão ao despertar que interrompe um sonho de ópio – o amargo regresso à vida cotidiana, o medonho cair do véu. Fui tomado por um frio na alma, uma vertigem, uma náusea profunda – um desânimo mental irredimível, que nenhum estímulo da imaginação poderia instigar ao sublime.⁸⁷

O belo e o sublime,⁸⁸ nesse espaço em que a “atmosfera [...] não guardava afinidade alguma com o ar celestial, mas [...] exalava fétida das árvores decompostas”,⁸⁹ são, então, ao que parece, inalcançáveis, e a descrição externa da casa se aproximará daquilo a que o narrador irá se deparar no interior: moradores esqueléticos, pálidos e cuja “pele tinha um aspecto cadavérico”,⁹⁰ representantes, pois, da degradação da linhagem dos Usher.

A desventura que os acompanha parece confluir com a ruína da linhagem de seus moradores. O narrador revela que a ausência de uma “ramificação duradoura”,⁹¹ visto que a “a família inteira permanecia em uma única linha direta de descendência”,⁹² poderia ser a causa da destruição familiar, salientando, no entanto, que é essa relação possivelmente incestuosa que, ao mesmo tempo em

84 POE, 2017, p. 54.

85 POE, 2017, p. 54.

86 POE, 2017, p. 54.

87 POE, 2017, p. 54.

88 Ver: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

89 POE, 2017, p. 56.

90 POE, 2017, p. 57.

91 POE, 2017, p. 55.

92 POE, 2017, p. 55.

que gera a ruína, engendra a fusão do “nome original da propriedade na denominação antiquada e ambígua de ‘casa de Usher’”.⁹³

A construção da família, em que há uma “condensação gradual mas inevitável de uma atmosfera singular sobre o lago e as paredes da mansão”,⁹⁴ marcada pela presença das “árvores apodrecidas”,⁹⁵ alegoria, aqui, de uma casa que se deteriora, encontra, acerca desse caráter fantasmagórico, eco na coleção de autores da biblioteca: Gresset, Maquiavel, Swedenborg, Holberg, Campanella, Eymeric de Girona e o manual de uma igreja esquecida.⁹⁶ Assim, se cada “livro é eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão”,⁹⁷ a narrativa de Poe, no enunciado, assinala uma coleção dos precursores da história ali.

Dentre os vários livros que compõem a biblioteca da mansão, o “antigo volume [...] *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning, [...] o favorito de Usher”,⁹⁸ configura-se como um livro ficcional dentro do enunciado. Segundo a *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*.

Todos os outros livros nomeados como pertencentes à biblioteca de Roderick Usher são genuínos, mas *The Mad Trist* é criado por Poe como parte do enredo de sua história. Sir Launcelot Canning é puramente uma invenção da imaginação de Poe, seu sobrenome vem provavelmente de William Canynge, dos poemas “Rowley”, de Thomas Chatterton, seu título e nome do cavaleiro da lenda arturiana. As linhas atribuídas a Sir Launcelot Canning foram usadas por Poe em um folheto, que ele publicou em 1843, elaborado para a sua revista, THE STYLUS, e foram, claro, compostas pelo próprio Poe.⁹⁹

A presença de uma obra imaginária evidencia, assim, o trabalho do escritor, que, ao criar níveis de enunciação, apresentando uma história dentro da

93 POE, 2017, p. 55.

94 POE, 2017, p. 64.

95 POE, 2017, p. 64.

96 POE, 2017, p. 65.

97 SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 100.

98 POE, 2017, p. 68.

99 MABBOTT, Thomas Ollive. Couplet from The Fall of the House of Usher. POE, Edgar Allan. *Collected works of Edgar Allan Poe*: volume I: poems. Editado por Thomas Ollive Mabbot. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, p. 318. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom1p072.htm>, Acesso em: 12 dez. 2018 (Tradução nossa).

outra, justapõe referências e elabora, com isso, um emaranhado narrativo permeado pela ficcionalização de precursores colecionados por sua leitura.

Além dos livros mencionados no conto, tem-se no enunciado a presença de uma rapsódia intitulada "O palácio assombrado".¹⁰⁰ O campo semântico dos espaços descritos nas histórias, "casa" e "palácio", realçam o espelhamento sugerido pelas narrativas, que se aproximam pelas ruínas.

A descrição do palácio, apresentada nas quatro primeiras estrofes, sinaliza a presença de um espaço grandioso e acolhedor, morada dos serafins, cuja harmonia das danças, da música e dos louvores aludiriam à realeza. No entanto, o espaço, distinto "das demais casas",¹⁰¹ vê a sua glória desaparecer.

Na narrativa de Usher, a casa estaria no "domínio do rei Pensamento",¹⁰² pressupondo, pois, a partir do sentido atribuído ao nome do monarca, um espaço imaginário, que é arruinado com a entrada de "espíritos maus, em pesar trajados".¹⁰³ O declínio e a ruína do palácio se assemelhariam, então, à derrocada da casa dos Usher, já que ambos os espaços estão "dentro e fora devastados",¹⁰⁴ culminando, por fim, nas duas histórias, com a correspondência entre a casa e o sepulcro. Desse modo, o poema composto por Roderick Usher sinaliza, segundo o narrador, ainda que implicitamente, a "consciência da parte de Usher da fragilidade de sua razão",¹⁰⁵ que reconhece, na figura de um palácio assombrado, o fim de sua casa.

O fim da família, cuja casa está em ruínas, se concretiza com a figura do túmulo. Poe, ao colocar em cena os conflitos, os medos do narrador, a doença de Roderick e o enterro de sua irmã lady Madeline, sepultada viva no porão, se assemelhando, pois, aos contos "O gato preto"¹⁰⁶ e o "O barril do amontillado",

100 POE, 2017, p. 62.

101 POE, 2017, p. 62.

102 POE, 2017, p. 62.

103 POE, 2017, p. 63.

104 POE, 2017, p. 63.

105 POE, 2017, p. 62.

106 No conto "O gato preto", a mulher do narrador foi emparedada após a morte, contrapondo, portanto, ao sepultamento de lady Madeline, mas busca-se salientar, nesta análise, o entrelaçamento entre a imagem do túmulo e o espaço da casa nas narrativas de Poe.

além de ressaltar o caráter sepulcral da mansão, conduz o leitor rumo às “ruínas da *casa de Usher*”.¹⁰⁷

A descrição da cripta em que fora colocado o corpo da irmã de Roderick, “pequena, úmida e [que] não permitia qualquer entrada de luz; jazia subterrânea, muito profundamente”,¹⁰⁸ espaço que, no passado, parece ter servido como calabouço, ou um depósito, se assemelha aos “apostos superiores da mansão que, em suas sombras, pareciam pouco mais iluminados do que a cripta”,¹⁰⁹ assinalando, assim, a homogeneidade da casa, que se caracteriza, principalmente, por ser um espaço degradado.

A casa, ambiente de “excessiva antiguidade”,¹¹⁰ cuja “mobília era profusa, desconfortável, antiquada e apresentava sinais de desgaste”,¹¹¹ possui ainda “uma fissura quase imperceptível que se precipitava do telhado da mansão descendo em ziguezague pela parede até perder-se nas águas turvas do lago”.¹¹² O traço que perpassa a casa de Usher é, portanto, a ruína que faz com que esse espaço seja engolido pelo “lago profundo e gélido”,¹¹³ evidenciando, desse modo, o fim da mansão, outrora majestosa e habitada pela família.

Além disso, a fenda que atravessa a morada dos Usher corresponde a uma ranhura no texto, que une uma casa a outra – o espaço, espelhado e distorcido na água, encontrado sob a superfície, se configuraria, então, como a “imagem do passado” a que Georg Otte faz referência. Se “o procedimento mais radical para tornar o tempo presente no espaço [...] é apresentar todos os acontecimentos como simultâneos”,¹¹⁴ a casa espectral de Poe, ao se dividir em duas, entrecruza o espaço arruinado à tradição literária.

107 POE, 2017, p. 72.

108 POE, 2017, p. 65.

109 POE, 2017, p. 66.

110 POE, 2017, p. 56.

111 POE, 2017, p. 57.

112 POE, 2017, p. 56.

113 POE, 2017, p. 72.

114 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 218.

Desse modo, no conto “A queda da casa de Usher”, a casa em ruínas enseja a presença de um espaço que, refletido e distorcido na água, é, por fim, engolido pelo lago. A mansão dos Usher sobrevive, no entanto, na forma de destroços e escombros, que serão, no campo da enunciação, remontados no texto literário. Logo, no enunciado, as ruínas, ora refletidas pelo lago, ora submersas na água turva, permitem que o leitor vislumbre, por entre as fendas no exterior da morada, a história de Usher, testemunhando, com isso, o fim de sua casa.

Considerações finais

A coleção de casas em ruínas, com suas paredes, porões e adegas mortuárias, na obra de Edgar Allan Poe, lugar de morte e destruição, mas, também, fonte de narrativa, expõe, por intermédio dos cadáveres ali inscritos, a estranha morada construída e destruída com e sobre escombros. Para o leitor, o interior das casas e suas relíquias são um capítulo à parte na história das coleções, porque evidencia o ofício do escritor nos pormenores que preenchem o espaço do medo.

A matéria narrável de Poe é, portanto, um espaço fantasmático, no qual os personagens vivem em meio a ruínas, correspondendo, assim, metaforicamente, a uma literatura que se sustenta sobre essas imagens de escombros de casas. Como um colecionador de cacos e de ruínas, Poe concebe uma estranha familiar coleção de casas velhas e decadentes, alicerçando a sua obra com criminosos, degradados, viciosos que, enterrados e emparedados nos subterrâneos das moradas e, por extensão, nas linhas do texto, fazem irromper, nas imagens que compõem as suas narrativas, a figura da casa em ruínas como uma alegoria possível do ofício do escritor, que se vale dos restos e daquilo que jaz em decadência para narrar.

Uma coleção apócrifa: a reescrita bíblica de Deana Barroqueiro

Késia Oliveira

Fiquei prisioneira daqueles textos pelos fios da memória que retomaram os percursos quase esquecidos da minha infância e adolescência de sólida formação católica, embalada pelos contos maravilhosos da Sagrada Escritura, cegamente aceitos por mim até à idade dos treze anos, a que se seguiram tempos de duvidar e de descrer.

Deana Barroqueiro

A coletânea *Contos eróticos do Antigo Testamento*,¹ de Deana Barroqueiro, desde a sua apresentação, aponta para a relação, nem sempre amistosa, da Bíblia com a literatura. O que a escritora chama de leitura “cega” e “tempos de duvidar e descrer” conforma sua apropriação do texto sagrado e sua reescrita secular na ficção. Essa declaração pode ser entendida como uma advertência ao leitor, avisando-o que, naquelas páginas, ele estará entre a história e a ficção, entre o sagrado e o profano,² em meio a recriações das passagens bíblicas e muita imaginação. No que diz respeito à presença da Bíblia nesse conjunto de textos, a escritora relata que sentiu

uma vontade imensa de reescrever algumas dessas histórias, sob um outro ângulo, o de um cronista daquele tempo, um pouco céptico, sem crenças em Baal, Marduk, ou Jaweh, interessado em

1 BARROQUEIRO, Deana. *Contos eróticos do Antigo Testamento*. São Paulo: Editora Aquariana, 2006.

2 Ver: ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

recriar os espaços geográficos ambientais, sociais e étnicos, segundo os testemunhos que chegaram até nós.³

Ao se propor a reescrever a memória de suas leituras de infância como um “narrador-cronista” dos tempos bíblicos, Barroqueiro acessa outros discursos – filosófico, histórico, religioso – em favor da construção ficcional. Ela pesquisa livros de História da Antiguidade, relatos de escavações arqueológicas e segue “notas, explicações e comentários minuciosos [...] de estudiosos incansáveis para uma interpretação circunstanciada dos livros sagrados”⁴ a fim de construir cada conto como uma crônica.⁵

O narrador-cronista que, de certa forma, simula uma dicção bíblica, faz emergir a presença do copista, figura que, segundo Wander Melo Miranda,⁶ se diferencia do escritor, uma vez que tem como tarefa “escarafunchar arquivos e texto, levantar dados, fazer conjecturas, seguir pistas labirínticas, decifrar letras esmaecidas, correr atrás de cartas e diários perdidos, maquinari, tramar, fraudar...”.⁷ Por meio desse narrador, o cânone bíblico é revisitado para se subverter os sentidos do texto sagrado, desqualificando, em vários momentos, o sistema de signos e significados ali vigente.

Se a leitura da Bíblia pode apresentar-se de distintos modos – como um guia ético-espiritual, um documento de caráter histórico e/ou como um conjunto de textos literários – ,⁸ Barroqueiro, nessa reescrita, toma o texto sagrado como uma expressão de uma cultura milenar, explorando as múltiplas interpretações dos episódios que são desdobradas nessa coleção de contos.

3 BARROQUEIRO, 2006, p. 7.

4 BARROQUEIRO, 2006, p. 7.

5 NASCIMENTO, Lyslei. Mulheres que matam. In: JEHA, Julio; JUÁREZ, Laura; NASCIMENTO, Lyslei. *Crime e transgressão na literatura e nas artes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 155-172.

6 MIRANDA, Wander Melo. *A liberdade do pastiche*. In: _____. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 131-136.

7 MIRANDA, 2010, p. 132.

8 SCLIAR, Moacyr. Introdução: o fascinante universo bíblico. *Biblioteca Entrelivros: a Bíblia muito além da fé*, São Paulo, n. 2, p. 8-19, 2005, p. 8.

Contos eróticos do Antigo Testamento é, portanto, uma coletânea que reescreve dez episódios bíblicos do Primeiro Testamento, trazendo, em primeiro plano, personagens femininas, muitas vezes, silenciadas no cânone bíblico judaico-cristão, como Agar, a escrava egípcia, e Judite, cuja história está presente na tradição judaica, mas ausente nas Bíblias hebraica e protestante. Barroqueiro revisita a Bíblia como uma colecionadora de histórias que afirma ter um ponto de vista narrativo feminino, mas cujo cronista é, paradoxalmente, masculino.

Na reescrita, a apropriação de um arquivo considerado sagrado, total e unívoco, a escritora cria desvios nas histórias, provocando uma multiplicidade de vozes e, de certo modo, desconstruindo verdades absolutas. Ao tensionar a moral, as idealizações, os embustes masculinos e femininos, a escritora conduz o leitor por um emaranhado de fios narrativos e, ao mesmo tempo, evidencia a figura do escritor como um colecionador de textos.

1 Uma coleção de uma coleção

A relação entre Bíblia e coleção é fundamental para se vislumbrar o ofício literário empreendido por Deana Barroqueiro em *Contos eróticos do Antigo Testamento*. A coleção se estabelece tanto no enunciado, a partir da reescrita de um conjunto de episódios bíblicos, quanto na enunciação, ou seja, na apropriação de uma tradição que já se apresenta como uma compilação de narrativas. A construção de uma coleção de histórias compiladas sob um olhar feminino é, assim, um simulacro que se estende à Bíblia.

Entender as narrativas bíblicas como parte de uma grande coleção de textos ilumina a ficção de Barroqueiro e permite, ainda, associar à Bíblia à noção de arquivo, isto é, um conjunto de bens culturais⁹ passíveis de serem reorganizados. Nessa perspectiva, o ofício do escritor pode ser comparado ao gesto daquele que coleciona à medida que recolhe textos anteriores e os reorganiza em seu próprio texto, criando uma coleção de potencial narrativo

9 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

infinito. O colecionador, de acordo com Walter Benjamin, busca os objetos de sua coleção, arranca-os de seu habitat natural e os realoca num novo sistema.¹⁰

Na arte de colecionar, “o objeto é desligado de todas as suas funções primitivas a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”.¹¹ Esse desligamento, em *Contos eróticos do Antigo Testamento*, se dá desde o título, pois o apelo erótico ali preconizado desvia a leitura de um possível código religioso. No aspecto formal, os títulos dos contos marcam a ausência das personagens femininas: embora os textos sejam dedicados a mulheres, as tramas fazem referências apenas a personagens masculinos.

Se se tomar uma leitura não religiosa da Bíblia, em especial, do livro *Cântico dos Cânticos*, é possível encontrar nele uma narrativa cheia de “erotismo e paixão evocando imagens tão ricas e díspares que vão desde os prazeres do vinho, os jardins orientais até a força dos sepulcros”.¹² O erótico, que não deve ser confundido com o pornográfico e/ou o obsceno, enquanto caráter do que é sensual, aparece na definição do gênero do texto, visto que, conceitualmente,

o cântico é a expressão adequada para sentimentos intensos, prazer arrebatador, compromisso profundo. Dominados pelo desejo de dar dele o que não se pode pedir, não inventam escrevem rituais, não desenham mapas, não elaboram gráficos. Cantam.¹³

Com autoria atribuída a Salomão, o livro que integra o Primeiro Testamento trata, em uma perspectiva alegórica, do diálogo entre o amado (um pastor) e a amada (Sulamita) sob a forma de um poema. Nesse sentido, outro deslocamento que a trama de Barroqueiro realiza está na ruptura do gênero

10 BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 237-246, p. 239.

11 BENJAMIN, 2007, p. 239.

12 ANDRADE, Edson Dorneles de. A Bíblia como literatura: violência, poder e erotismo na narrativa sagrada. *Linguagem*. Revista Eletrônica de Popularização Científica em Ciências da Linguagem, São Carlos, 2008. Disponível em: http://www.ufscar.br/linguasagem/edicao03/ensaios_biblia.php. Acesso em: 10 jul. 2020.

13 LASOR, 1999 citado por ANDRADE, 2008.

sobre esse tema, uma vez que a poesia erótica presente na Bíblia é recriada em prosa pela escritora. O formato de conto, assim, ganha outro sentido que colabora para uma estratégia textual de dessacralização do discurso.

Ressalta-se que o erótico que está presente nos versos do *Cântico dos cânticos*, contudo, parece, no contexto religioso, uma forma de legitimação do poder masculino, que explora o corpo e a sensualidade da mulher, diferentemente dos contos de Barroqueiro, pois, embora sejam personagens masculinos que surgem nos títulos de todos os contos, são as figuras femininas, com a sua força subliminar, mas poderosa, que realmente tecem os enredos. A participação ativa da mulher nas narrativas, portanto, se constitui como mais uma forma de deslocar/subverter a interpretação tradicional da Bíblia e, nesse movimento, permite, ainda que metaforicamente, que o episódio extraído do texto sagrado se inscreva em uma tradição literária que se apropria de fragmentos e os reescreve.

No processo de retirar episódios e personagens bíblicos de seu contexto e dispô-los de uma outra forma, Barroqueiro recria um conjunto de histórias e, nessa tarefa, cria uma coleção de uma coleção. Quando a Bíblia é inserida em sua ficção, a escritora potencializa os sentidos da enxuta narrativa bíblica, traíndo esse arquivo em uma rede de alusões marcada pela noção de intertexto, pela concepção de que todo texto se constrói como mosaico de citações, sendo absorção e transformação de um outro texto,¹⁴ colocando em xeque, assim, a própria noção de originalidade.

Se o texto pode ser visto como uma coleção, à medida que a tarefa da leitura constitui-se como um gesto de colecionar, o escritor partiria de seu arquivo de leituras para elaborar o seu próprio texto, mesclando memória e tradição, à maneira de Ricardo Piglia, para quem a memória é a tradição.¹⁵ De acordo com o crítico, "um escritor trabalha no presente com os rastros de uma

14 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

15 PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA Congresso. *Literatura e memória cultural*: anais. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 60-66.

tradição perdida”.¹⁶ Esses rastros da tradição são reescritos na literatura sob variados procedimentos de construção textual, adquirindo um sentido diferente a cada novo contexto.

Ainda segundo Piglia, a memória “tem a estrutura de uma citação, uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve com o nome de outro e que não se pode esquecer”.¹⁷ O processamento da memória ligado à citação, aponta, ainda, para a apropriação literária como parte essencial do ofício do escritor que, em sua escrita, se vale de citações de outros textos. Nesse sentido, todo texto produz-se a partir de uma biblioteca prévia, ao mesmo tempo em que se conforma como biblioteca da qual se originarão outros textos.

Um modelo de escritura literária é assim proposto por Antoine Compagnon:

O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário.¹⁸

O entendimento da citação como uma reescrita – escrever está sempre ligado à tarefa de reescrever, não diferindo, portanto, de citar – revela o exercício da apropriação: ao citar, ou reescrever, o escritor se apropria de um texto alheio para constituir, assim, o seu próprio texto.

Se é a leitura que permite a criação de precursores,¹⁹ escritores como Deana Barroqueiro invertem a ordem da tradição, situando-se em uma condição que a “qualifica como original tanto em relação ao passado quanto ao futuro.”²⁰ A partir desse ponto de vista, cada texto, ao se inscrever em uma genealogia, uma

16 PIGLIA, 1991, p. 61.

17 PIGLIA, 1991, p. 64.

18 COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 25.

19 BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

20 LAGES, Susana Kampff. Jorge Luis Borges, Franz Kafka e o labirinto da tradição. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 33, p. 13-21, 1993. p. 14.

coleção de textos anteriores, rompe com algum vínculo de fidelidade. Essa revisitação implica, portanto, uma traição, que se realiza na manipulação de referências como pode ser vislumbrada nos contos de Barroqueiro, em especial, em sua reescrita da criação do mundo que será abordada a seguir.

2 “No início”, de Deana Barroqueiro: uma reescrita da criação do mundo

“No início”,²¹ a primeira narrativa de *Contos eróticos do Antigo Testamento*, se desenvolve a partir do relato de um narrador em terceira pessoa que descreve a história da criação com elementos estranhos à Bíblia. Esse estranhamento ocorre, por exemplo, nas imagens de Deus, do homem e da mulher que são construídas de um modo distinto do livro de *Gênesis*. A partir da apropriação da narrativa bíblica, a escritora revisita a tradição promovendo um questionamento sobre a criação do mundo, conforme está ali registrado. No conto, a história bíblica é, portanto, narrada às avessas:

Deus sentira-se de tal modo defraudado por a Sua criação mais auspiciosa – o Homem feito à Sua imagem e a Mulher feita segundo a imagem aperfeiçoada do Homem, para dominarem sobre todos os outros seres do Mundo – ter resultado tão defeituosa e rebelde que, depois de os fazer expulsar do jardim do Éden, apesar da insistência dos anjos, se mostrara inabalável na recusa de uma nova tentativa para criar a Humanidade.²²

Como se pode notar, nessa versão, além de se ter um sentimento atribuído ao divino, o que não aparece no texto bíblico, essa emoção é da ordem do engano. Se Deus, como apresenta a tradição judaico-cristã, é um ser onisciente, ao narrar que Ele foi defraudado, isto é, enganado por sua criação, Barroqueiro, tal como Machado de Assis no conto “Adão e Eva”, põe sob suspeita não somente o poder divino, mas sua instância como onipotente.

Ao tirar de Deus a condição que lhe é historicamente atribuída, vê-se um movimento de traição da imagem de um Deus todo-poderoso onipotente, onisciente e onipresente. Essa desconstrução aparece em outros momentos do

21 BARROQUEIRO, 2006, p. 11-15.

22 BARROQUEIRO, 2006, p. 11.

conto. Ao descrever a criação do mundo, o relato bíblico se encerra informando que “Deus abençoou o sétimo dia e o santificou, pois nele descansou depois de toda a sua obra de criação. Essa é a história do céu e da terra, quando foram criados”.²³ No conto, a desarmonia com esse registro, que também, em alguns momentos, é conciliatória, aparece na construção de um Deus humanizado:

Apesar da Sua onisciência (talvez devido ao cansaço de ter feito aquele imenso Mundo em apenas seis dias), no instante da criação do Homem sentira-se muito orgulhoso e satisfeito com a Sua obra e não lhe achara qualquer defeito ou mácula.²⁴

Por esse trecho, é possível notar que o conto oferece ao leitor uma adjetivação ausente na Bíblia, desdobrando o estilo enxuto do texto bíblico. Como esclarece Erich Auerbach:

só é acabado aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o resto fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles permanece inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos.²⁵

A ausência de detalhes e de explicações do estilo bíblico sinalizadas por Auerbach são expandidas por Barroqueiro que retrata, em “No início”, um Deus que se cansa, sente orgulho e que

na euforia que se seguiu, não vendo entre todos os animais desse Mundo uma companheira adequada para oferecer à Sua criatura, caíra na tentação de dar vida a um novo ser, feito à imagem do anterior, mas aperfeiçoando o modelo com a introdução de pequenas mas significativas diferenças.²⁶

23 A BÍBLIA de Jerusalém. A. T. *Gênesis*. Nova edição, revista e ampliada. Trad. Euclides Martins *et al.* São Paulo: Paulus, 2010. cap. 2, p. 35.

24 BARROQUEIRO, 2006, p. 11.

25 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 9.

26 BARROQUEIRO, 2006, p. 11.

Vê-se, portanto, um contraponto do conto com o texto bíblico, no qual a criação é realizada de um modo planejado. Para Jacó Guinsburg:

Deus fez a Criação e viu que era realmente uma beleza. Tudo funcionava. Ficou tão satisfeito com sua obra-prima que julgou não poder reservar-se a sua contemplação. [...] Já que se dera ao trabalho, o Artista achou que deveria expor a sua Criação aos olhos de alguém mais: um espectador, uma testemunha. Só assim ela se completaria, adquiriria um sentido específico, um fim. Ora, é claro que este apreciador, para formar uma imagem, para "enxergar" o que fora realizado, precisaria dispor de atributos que só o Criador tinha até então. Por isso Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança". Dito e feito.²⁷

A criação das coisas e, sobretudo, do homem, relatada por Guinsburg e que, na Bíblia, aparece ligada a uma explicação que evidencia a necessidade do surgimento dos elementos, é, pois, alterada por Barroqueiro. O conto apresenta uma roupagem distinta da história da criação, pondo em evidência sensações e sentimentos ausentes no texto bíblico, como "euforia" e "cansaço". Além disso, se, na Bíblia, Eva é criada porque o Criador considera necessário dar a Adão uma companheira e se, nos mitos arquetípicos,²⁸ ela é persuadida pela serpente e cede à tentação, no conto, é Deus quem cai na tentação de dar vida a um novo ser e a criação da mulher é narrada como um aperfeiçoamento do homem. Assim descreve o narrador:

Como desejava um material mais raro do que o pó utilizado na primeira tentativa, adormeceu profundamente o Homem, nas margens do rio Tigre que limitava a Oriente o jardim do Éden, e tirou-lhe uma das costelas que substituiu por carne, esculpindo a partir do osso uma nova criatura em forma de Mulher. Ao contemplar a Sua obra, Deus achou-a tão bela que, em vez de lhe soprar a vida pelas narinas como fizera ao Homem, lha insuflou através dos lábios beijando-a e, com surpresa, sentiu

27 GUINSBURG, Jacó. Da mulher na Bíblia. *Arquivo Maaravi*. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, v. 7, n. 12, p. 74-84, 2013. p. 77. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14163>. Acesso em: 10 jul. 2020.

28 Segundo Nancy Rozenchan, a Eva bíblica muito se diferencia da Eva mencionada em bases de mitos arquetípicos, não sendo um ser mal, sexual ou demoníaco, como muitas vezes é relatado. Cf. ROZENCHAN, Nancy. As muitas faces de Eva. In: GOHN, Carlos; NASCIMENTO, Lyslei. *A Bíblia e suas traduções*. São Paulo: Humanitas, 2009. p. 195-210.

pela primeira vez o Seu espírito vibrar de emoção nesse fugaz contato com a matéria. Deus conduziu a Mulher para junto do Homem que despertara e observou cheio de curiosidade a sua reação. Para Seu espanto, o Homem, ao ver diante de si aquele novo ser em toda a sua esplêndida nudez, não se ergueu do lugar, nem agradeceu ao Criador, limitando-se a exclamar: — Esta é realmente osso dos meus ossos e carne da minha carne! Chamar-se-à mulher, visto ter sido tirada do homem! Ouvindo estas frases, Deus admitiu pela primeira vez que talvez a sua melhor criação não fosse afinal tão perfeita no espírito como era na carne e pensou se não seria um risco pôr a árvore da ciência do bem e do mal ao seu alcance. Porém, como já era tarde, retirou-se para descansar ao sétimo dia e não voltou a pensar no assunto.²⁹

A ingratidão de Adão revelada no texto é um dos desvios que a ficção promove do texto sagrado. Outro elemento contrastante que pode ser vislumbrado é a superioridade do feminino. No relato ficcional, a criação da mulher envolve um material mais raro do que o pó utilizado na primeira tentativa.

A contemplação divina que culmina em um beijo, no lugar de um sopro nas narinas como fez com o homem, para dar vida à mulher, erotiza a relação entre o criador e a criatura e, por intermédio desse gesto, pode ser encarada como uma profanação, já que transgride o modelo sagrado ao apresentar os lábios de um Deus que beija sua criação e que, com isso, faz seu espírito vibrar.

A estratégia de explorar o erotismo no conto faz paródia da tradição e ressignifica a coleção sagrada dos textos bíblicos. A descrição de um Deus que tem um comportamento erótico com sua criação inscreve o profano no sagrado, corroborado pela “esplêndida nudez da mulher”,³⁰ relatada pelo narrador.

De modo semelhante à narrativa bíblica, a história do conto segue com a desobediência do casal primordial, com sua respectiva expulsão do paraíso e, por fim, com o envio do dilúvio para a Terra. Mas a história, contudo, não acaba quando o conto termina, como adverte o narrador:

29 BARROQUEIRO, 2006, p. 11-12.

30 BARROQUEIRO, 2006, p. 12.

Porém, contrariando os desígnios divinos, as forças celestes interessaram-se de novo pela Humanidade e, para acelerar o seu crescimento, concederam aos descendentes de Noé, tal como haviam feito aos de Adão, uma esperança de vida de mais de novecentos anos nos homens e uma juventude e fertilidade quase eternas nas mulheres, segundo consta nos registros do livro das gerações nascidas de Adão, de todos os Patriarcas de antes e depois do Dilúvio, no Livro do Gênesis, que não enunciaremos aqui, por ser demasiado extenso e não servir os propósitos deste nosso conto.³¹

A esperança de vida e a ideia de fecundidade advertidas apontam, metaforicamente, para uma fertilidade literária no que diz respeito aos infinitos textos que foram e continuam sendo criados e recriados a partir da Bíblia.

3 Uma coleção apócrifa

Deana Barroqueiro inscreve-se em uma tradição de escritores que têm como mote literário a Bíblia ou os textos apócrifos da Bíblia. Em suas reescritas dos textos sagrados, ela escande a exiguidade da narrativa apropriada, uma possível coleção apócrifa se compõe. À palavra “apócrifo”, muitas vezes, é atribuída a noção de falsidade, algo oculto, como é possível observar nas definições do dicionário: “obra mantida na clandestinidade”, “obra falsamente atribuída a um autor ou de autor desconhecido” e “obra cujo texto se mostra diferente do que o autor escreveu”.³²

No contexto religioso, contudo, ela é usada para designar as obras excluídas do cânone bíblico, correspondendo, desse modo, aos livros escritos sem a inspiração divina, isto é, uma obra religiosa destituída de autoridade canônica. Para John Rogerson, o termo oscila conforme o segmento religioso que o emprega, visto que os livros “designados como apócrifos pelos protestantes, e

31 BARROQUEIRO, 2006, p. 14.

32 APÓCRIFO. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em: 10 jul. 2020.

como deutero-canônicos e apócrifos pelos católicos, são todos considerados deutero-canônicos pelos ortodoxos”.³³

De acordo com Hans-Josef Klauck,³⁴ o termo apresenta uma ação positiva e uma negativa. A primeira designa as revelações secretas que são reconhecidas em certos grupos; a segunda reforça a ideia de falsificação e de heresia, sendo defendida pelos que acreditam na existência de um cânone eucarístico específico.³⁵

A definição do termo, assim, se mostra circunscrita por relações de poder, englobando, ainda, aspectos políticos e econômicos. Um dos critérios, por exemplo, para se estabelecer o que se entra no cânone bíblico seria o idioma: os livros – do Primeiro Testamento, segundo algumas concepções dos estudos bíblicos –, para serem canônicos, não poderiam ter sido escritos em grego, pois a língua grega, para os judeus, não era sagrada, uma vez que era a falada por seus opressores.

A publicação dos textos apócrifos, que se articula como uma reinterpretção da história do cristianismo, é detalhadamente estudada por Jacir de Freitas Faria.³⁶ O pesquisador dos apócrifos do Segundo Testamento chega a propor uma classificação para esses textos, que podem se aproximar à coleção de histórias fabulada por Deana Barroqueiro.

Os apócrifos, segundo Faria, podem ser classificados em aberrantes, complementares e alternativos. Os aberrantes compreendem a coleção de textos que exageram na descrição de fatos sobre Jesus, discordando totalmente da narrativa bíblica; os complementares são aqueles que fornecem alguns detalhes não encontrados na Bíblia, complementando “em primeiro lugar, o conteúdo do

33 ROGERSON, John William. A produção dos livros apócrifos. In: _____. *O livro de ouro da Bíblia*. Trad. Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 112-147. p. 112.

34 KLAUCK, Hans-Josef. *Evangelhos apócrifos*. Trad. de Irineu J. Rabuske. São Paulo: Loyola, 2007.

35 QUEIROZ, Maria de Fátima de. *Roberto Bolaño: aproximações à tradição literária do apócrifo*. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 41.

36 FARIA, Jacir de Freitas. *Apócrifos aberrantes, complementares e cristianismos alternativos – poder e heresias!*: introdução crítica e histórica à Bíblia Apócrifa do Segundo Testamento. Petrópolis: Vozes, 2009.

texto canônico sem, na maioria das vezes, diminuir o seu caráter de texto inspirado”;³⁷ por fim, os alternativos são os que apresentam uma forma de cristianismo diferente daquele que se tornou hegemônico, como o Evangelho segundo Judas.³⁸ Para além da interpretação religiosa, os apócrifos constituem uma oportunidade para se refletir sobre o texto ficcional e o ofício do escritor à medida que ela traz em cena a noção de originalidade, conceito caro aos estudos literários.

Um texto apócrifo, portanto, seria aquele que se coloca como uma versão, um não original e, nesse sentido, a reescrita ficcional, em especial a da Bíblia, pode ser entendida como um exercício apócrifo visto que ela se configura a partir de um emaranhado de falsas atribuições, imitações, cópias, plágios e pastiches.

A reescrita apócrifa como procedimento narrativo se faz presente em *Contos eróticos do Antigo Testamento* a partir da coleção de outras versões criadas para episódios e personagens bíblicos, como no conto “No início” aqui analisado. Sendo assim, a classificação de Farias pode ser vislumbrada no texto na medida em que se tem um relato desviante da criação do mundo, sendo, dessa forma, uma espécie de apócrifo aberrante. O conjunto de narrativas que reescrevem a Bíblia criado por Barroqueiro formaria uma coleção apócrifa, pertencendo, assim, a uma linhagem de escritas apócrifas – da qual escritores como Machado de Assis e Jorge Luis Borges também fazem parte – e promovendo uma ampliação de sentidos, que, pela escrita e pela leitura, modifica o texto precedente.

Considerações finais

Ao partir de suas memórias, isto é, de uma coleção de leituras sobre as histórias bíblicas, Barroqueiro produz a sua própria coleção em uma relação que

37 FARIA, 2009, p. 42.

38 Traduzido e publicado em 2006 pela National Geophaphic Society, o evangelho apócrifo de Judas revela o discípulo como o libertador de Cristo. O apóstolo, nesse texto, aparece como participante de um plano divino e o único a compreender de fato a missão de Jesus.

mescla memória e criação, conservação e destruição, apresentando-se como um Pierre Menard,³⁹ o célebre personagem de Borges, às avessas.

Para Menard interessa reescrever o Quixote de Cervantes palavra por palavra:

Ele não queria compor outro Quixote – o que seria fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.⁴⁰

Ao contrário da tarefa empreendida por Cervantes, como o trecho revela, a reescrita de Barroqueiro, ao trazer em cena um Primeiro Testamento

repleto de anciãos preguiçosos, libidinosos e lascivos, de brutamontes ignorantes e violadores, convocados por um Deus irado frente à própria incompetência e à própria imagem, segundo a qual teria criado o homem, de quem afinal não gosta e castiga,⁴¹

realiza uma contestação da Bíblia pondo em xeque a moral, as idealizações, a submissão imposta às mulheres e os embustes masculinos.

Se a Bíblia confere uma visibilidade precária à mulher, muitas vezes, traduzida em sua presumida inferioridade, tomando como base, por exemplo, as cartas do Apóstolo Paulo e o relato da criação em *Gênesis*, nos quais o desvio moral de Eva aparece desde sua criação a partir de um osso curvo⁴² da costela de Adão, havendo, portanto, uma condição inferior, defeituosa, desde a sua origem, na coletânea de Barroqueiro, o protagonismo feminino ganha vez e o papel atribuído às personagens femininas, vislumbrado na afirmativa do “olhar

39 BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34-45.

40 BORGES, 2007, p. 38.

41 HORTA, Maria Teresa. Prefácio. In: BARROQUEIRO, Deana. *Contos eróticos do Velho Testamento*. Lisboa: Planeta, 2018, p. 12.

42 GEVEHR, Daniel Luciano; SOUZA, Vera Lucia de. As mulheres e a igreja na Idade Média: misoginia, demonização e caça às bruxas. Revista *Acadêmica Licencia&acturas*, v. 2, n. 1, p. 113-121, jan./jun 2014. Disponível em: <http://ieduc.org.br/ojs/index.php/licenciaeacturas/article/download/38/34>. Acesso em: 10 jul. 2020.

magoadas das mulheres”, que dá o tom das narrativas, promove uma coleção que se articula a partir de uma relação ambivalente com a Bíblia em um misto de homenagem e de provocação.⁴³

Ao tomar como base a Bíblia, desdobrando-a em reescritas, Deana Barroqueiro se aproxima, assim, da concepção da Bíblia como uma coleção de livros, mostrando-a, tal como faz Richard Zimler em seu romance bíblico *O evangelho segundo Lázaro*,⁴⁴ como “uma estrutura compósita e fragmentada, que põe em cena um autor/criador e os autores dos livros ali reunidos como amanuenses e copistas”.⁴⁵ Nesse movimento, delinea-se a ficção como uma coleção apócrifa, na medida em que parodia o discurso sagrado, inscreve uma abordagem erótica nos relatos, e, na enunciação, como um procedimento narrativo de reescrita, confronta a tradição, ao mesmo tempo que constrói, com ela, uma coleção de histórias compiladas sob um olhar feminino.

43 Cf. NASCIMENTO, 2015.

44 ZIMLER, Richard. *O evangelho segundo Lázaro*. Trad. Daniela Garcia. São Paulo: Globo Livros, 2018.

45 NASCIMENTO, Lyslei. Lázaro e o romance bíblico de Richard Zimler. *Arquivo Maaravi*. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, nov. 2018, p. 2. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14471>. Acesso em: 10 jul. 2020.

As Coleções Fantásticas de Nathaniel Hawthorne e Joyce Carol Oates

Mail Marques de Azevedo

Introdução

Em *Ter e manter*, uma história íntima de colecionadores e coleções, Philipp Blom ressalta que todo colecionador habita um mundo unicamente seu, nos quais é árbitro supremo da escolha e da organização dos objetos. A obsessão pela busca e a volúpia da posse, que isolam certos indivíduos do mundo factual, são representadas na literatura com tintas sombrias por mestres da narrativa gótica que, paradoxalmente, goza de grande popularidade entre os leitores do século XXI.

O narrador do conto "A Virtuoso's Collection", de Nathaniel Hawthorne, percorre uma coleção esdrúxula, que inclui do lobo da história de Chapeuzinho Vermelho ao pavão que abrigara a alma de Pitágoras. É o último conto de *Mosses of an Old Manse*, coletânea publicada em 1846. Mais de um século e meio depois, Joyce Carol Oates, praticante versátil do horror gótico em tempos recentes, retoma o tema no conto "The Museum of Doctor Moses", que dá título à coletânea de dez histórias, publicada em primeira edição em 2007.

A preservação da memória, objetivo primordial de curador de museus ou de colecionadores particulares, esbarra na inevitável deterioração produzida pelo tempo, de que é salva na literatura pela imaginação do escritor. Este se utiliza da ficção fantástica, meio de que dispõe para revelar, segundo o próprio Hawthorne, a verdade do coração humano em circunstâncias de sua própria criação. A imaginação lhe permite explorar os infinitos mistérios da experiência humana, dominada pela preocupação constante de compreender e, idealmente, superar sua finitude.

Os títulos dos contos selecionados para o desenvolvimento do tema de pesquisa proposto para o biênio 2018-2020, “Coleção e arquivo: memória e tradição”, indicam em si os caminhos deste artigo: da observação de personagens fictícios, que descrevem coleções de objetos insólitos, analisar traços do perfil desses personagens, bem como a atmosfera sombria que emerge das páginas de Hawthorne e Oates. A análise fornece material para reflexão sobre o impulso humano de servir-se do objeto material para chegar ao transcendente.

Hawthorne leva o leitor a acompanhar a experiência de um narrador anônimo que, atraído por breve anúncio impresso, afixado sobre uma parede – TO BE SEEN HERE, A VIRTUOSO'S COLLECTION – deixa o passeio ensolarado da rua principal de uma cidade, que percorria sem pressa, para embrenhar-se no recinto sombrio de um museu. O termo “virtuoso”, empréstimo do italiano em uso na língua inglesa desde o século dezesseis, como nome e adjetivo, mantém a dupla conotação do original. Designa tanto alguém dotado de excelência técnica insuperável na arte, particularmente na execução de um instrumento musical, a exemplo de um virtuoso no violino, ou, ainda no plano artístico, um sábio dotado de extremo bom gosto, que se dedica à investigação das artes e das ciências.

Os contos de Joyce Carol Oates fornecem ao leitor iluminações sobre os infinitos mistérios da experiência humana em ambiência espaço-temporal inteiramente diversa da que marca o puritanismo sombrio de Hawthorne.

Permanecem, porém, o grotesco e a atmosfera irreal assustadora. A ameaça pode aparecer em estados de sonho, esconder-se nos desvãos do familiar, mas provoca, em qualquer circunstância, uma crescente sensação de medo. “O museu do doutor Moses” encerra a coletânea de “contos de mistério e suspense”, cujos títulos oscilam entre o assustador --“Suicide Watch”, (“A vigília do suicídio”), “Feral” (“Feroz”), e “The Twins; a Mystery” (“Os gêmeos: um mistério”) -- e o aparente cotidiano irrelevante ‘Hi! Howya Doin!’ (Oi, como vai), “Valentine, July Heat Wave” (“Valentine, onda de calor em julho”) “Bad Habits” (“Maus hábitos”), “The Hunter” (O caçador”) e “Stripping” (“Desnudar”).

Acompanharemos os narradores-personagem de Hawthorne e Oates na visita a exposições de objetos curiosos, de função desconhecida e de outros, cujo aspecto deixa entrever ou escancara propósitos amedrontadores, colecionados por um virtuoso do século XIX e por um autodenominado cientista do século XX.

A palavra museu do latim *museum* e do grego *mouseion*, “biblioteca, local de estudo”, remete originalmente a *Mousa*, do grego, “templo ou santuário dedicado às musas.” No sentido de edifício ou parte de edifício destinado a repositório e lugar de exibição de objetos relacionados à arte, literatura ou ciência, aplicado a instituições inglesas, registra-se o uso do termo desde os anos 1680. Tais repositórios e lugares de exibição é o destino final das coleções de objetos de categorias e procedências diversas acumulados por pessoas obcecadas pela estranha paixão de colecionar, na Europa de então.

Nas quatro partes de *Ter e Manter*, Philipp Blom analisa o impulso que leva colecionadores a gastar fortunas e dedicar uma vida inteira a acumular objetos e encerrá-los em vários tipos de expositores, que permitam aos visitantes maravilhar-se diante de seu ineditismo. Torna-se possível ao observador viajar séculos dentro do próprio museu ou “dentro da mente que o criou”.¹ Blom leva o leitor a acompanhar grande colecionadores, ou seus prepostos, à Rússia de Pedro, o Grande (1672-1725); à Holanda do Dr. Frederik Ruyisch (1638-1731),

1 BLOM, 2003, p. 53.

embalsamador e anatomista, fundador de uma coleção extraordinária na Europa setecentista; à Inglaterra de Sir Hans Sloane, cuja história se entrelaça com “a história das borboletas”, de que coletou e classificou 20 milhões de espécimes, preservadas no Museu de História Natural de Londres; à Suécia de Carl Lineu (1707-1778) e aos Estados Unidos de Charles Wilson Peale (1741-1827).

Nas palavras de Baudrillard, o gosto por colecionar é uma espécie de jogo apaixonado, em que a paixão leva o colecionador a considerar o objeto como algo feito por Deus. É esse envolvimento que empresta um toque do sublime à atividade de colecionar, sentimento que não se deriva da natureza dos objetos acumulados pelo colecionador, mas de seu fanatismo.²

A concepção de Baudrillard aplica-se exemplarmente à coleção e exibição de partes da anatomia humana, ou de corpos embalsamados cuidadosamente reconstituídos, pelo Dr Frederick Ruyisch. A dissecação do corpo humano desenvolveu-se em Amsterdã, onde Ruyisch era preletor de anatomia na Associação de Cirurgiões. Em nome da ciência, os anatomistas trazem à tona o que se fazia às ocultas em outros países ao colecionar e investigar partes do corpo humano, que tratam como objeto de pesquisa. É trazida para o centro do palco a própria mortalidade, em um mundo que se afasta cada vez mais do teocentrismo medieval. O quadro a óleo de Jan van Neck, *A lição de anatomia do doutor Frederick Ruyisch*, Figura 1, gênero de pintura em voga na época, preserva a memória de uma encenação dramática: um grupo de médicos em austeros trajes calvinistas observa o corpo dissecado de um recém-nascido. Poucas obras de Ruyisch sobrevivem hoje algumas delas na Rússia, para onde foram levadas pelo voraz colecionador, o Czar Pedro I, cujo museu particular incluía “animais exóticos, monstruosidades, armas, utensílios, itens etnográficos e presentes de embaixadores estrangeiros”³

² Citado em ANDRES, *Jean Baudrillard. The Real and the Simulacra*. Digital version, Kindle Edition, 2011, p. 85.

³ BLOM, 2003, p. 88.



Figura 1 – *A lição de anatomia do Dr. Frederik Ruyisch* (1714), Jan Van Neck.
Fonte: BLOM, 2003, p. 78.

O fanatismo é idêntico, quer se trate do Czar de Todas as Rússias ou de um colecionador anônimo; de um *connoisseur* ou de um simples colecionador de caixas de fósforos. Os dois tipos antagônicos de coleções podem ser exibidos de modo acessível nos livros de arte, comuns atualmente, que André Malraux chama de *museu imaginário*, ou seja, "a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca etc."⁴ Graças à reprodução fotográfica, o livro de arte – o museu imaginário – pode abrigar qualquer obra de arte de qualquer época.

Em *Coleção de areia*, Italo Calvino compara coleções a diários de viagem que registram por meio dos objetos agrupados, além da história e da geografia de tempos e lugares, "aquela obscura agitação (...) a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão

⁴ MALRAUX, citado em CADOR, 2016, p. 139.

ou numa série de lendas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos.”⁵

Os contos de Hawthorne são suficientemente homogêneos para serem agrupados em uma coletânea de textos que fogem ao real, *Mosses from an Old Manse*, cuja mensagem principal é a defesa de um sistema de crenças como matéria prima da narrativa e em que o sobrenatural é apresentado como uma personificação de eventos de causa desconhecida. É em uma dessas narrativas – “A Virtuoso’s Collection” -- que Hawthorne cria um museu imaginário, não com reproduções fotográficas, mas com imagens visuais que se integram à mente do narrador-personagem e, por seu intermédio, à mente do leitor, que o acompanha passo a passo na observação dos objetos expostos e nos comentários às descrições que deles faz o Virtuoso. Sua coleção prima pela fantasia, posto que exhibe, com poucas exceções, objetos e seres criados por contadores de histórias desde os tempos primevos.

***Mosses from an Old Manse*: a coleção de um homem de gênio**

A coletânea *Mosses from an Old Manse* contém alguns dos contos mais conhecidos de Nathaniel Hawthorne: “The Birth-Mark” (1843), “Young Goodman Brown” (1835) e “Rappaccini’s Daughter” (1844), objeto de inúmeras leituras interpretativas. O conjunto de vinte e três estórias curtas foi avaliado por Herman Melville (1850) como prova inequívoca do “espírito místico e elusivo da Beleza, que se apossa avassaladoramente dos homens de gênio.”⁶ Alternam-se títulos simplistas - “Young Goodman Brown”, “The Christmas Banquet”, “The Select Party” e “The Old Apple-Dealer”- com outros que sugerem mistério além da vida, “Earth’s Holocaust” (1844), “Egotism; or, The Bosom-Serpent” (1843) e “Roger Malvin’s Burial” (1832).

5 CALVINO, 2010, Edição Kindle, posição 43.

6 (...) “the mystical, ever-eluding Spirit of all Beauty, which ubiquitously possesses men of genius”. MELVILLE, 2015, p. 124. Todas as traduções da bibliografia em língua inglesa são de minha autoria.

A simplicidade dos títulos, porém, está apenas na superfície. “The Select Party”, que se poderia aplicar a uma simples reunião de amigos na *old manse* do casal Hawthorne, é uma alegoria que encanta o leitor com a doçura dos crepúsculos de verão, desde as primeiras palavras.

O homem da fantasia ofereceu uma festa em um de seus castelos no ar e convidou um número seletivo de pessoas de projeção para favorecê-lo com sua presença. A mansão, embora menos esplêndida do que muitas que se situavam na mesma região, era de magnificência raramente testemunhada por quem conhece apenas a arquitetura terrena.⁷

O anfitrião, designado apenas como **Man of Fancy**, recebe com deferência os convidados, a quem o narrador descreve com laivos de humor. Lá estão o **Habitante Mais Antigo**, de longos cabelos e barba brancos; **Monsieur On-Dit**, que espalha boatos à volta do salão; **o Judeu Errante**, a roupa coberta do pó das estradas e que logo se retira – a super exposição tornara-o desinteressante. Man of Fancy, o dono da casa, dedica atenção especial a um jovem de trajes modestos, que não indicam sua atividade ou classe social. O narrador identifica o jovem de aspecto agradável como o **Master Genius**, a quem o país busca ansiosamente nas brumas do tempo, e que estaria destinado a cumprir a missão de criar uma literatura americana, “lapidando o granito bruto de nossas jazidas intelectuais”.⁸

São praticamente as mesmas palavras que Herman Melville utiliza para exaltar a genialidade de Hawthorne, cujo humor considera “tão espiritualmente gentil, elevado, profundo (...) que seria apropriado para um anjo”.⁹ Melville, que escrevera tais comentários antes de ter lido “A Select Party”, se declara encantado com a coincidência.

A página que faz referência a esse “Master Genius” expressa oportunamente tanto do que escrevi ontem, a respeito da vinda do Shilock literário da América, que não posso deixar de me sentir encantado com a coincidência, especialmente por mostrar

7 HAWTHORNE, *A Select Party*, Edição Kindle, s/d, p.1-3.

8 MELVILLE, 2015, p. 127.

9 Id., p. 126.

tal paridade de ideias, pelo menos nesse ponto, entre um homem como Hawthorne e um homem como eu.¹⁰

De fato, a maioria dos contos da coletânea *Mosses from an Old Manse* são alegorias típicas de Hawthorne que focalizam o aspecto negativo da natureza humana. “Você pode ser enfeitiçado pela luz do sol - sentir-se transportado pelos dourados brilhantes dos céus que ele estende sobre nossas cabeças, mas existe sempre o negro da escuridão mais além, e até mesmo os dourados brilhantes do texto são meros arremates nas bordas de nuvens tempestuosas”,¹¹ como aponta Melville.

O desfile de objetos em uma coleção insólita, assunto de “A Virtuoso’s Collection” é uma alegoria, cujo aspecto material, a exposição propriamente dita, deixa entrever a intenção do Virtuoso, um *connoisseur* experiente. de infundir no espectador, o visitante ocasional, a percepção do significado da arte em diferentes formas e épocas.

A reunião de objetos estranhos em um mesmo espaço permite ao escritor contar uma história reveladora de curiosidade onívora e enciclopédica, que faz emergir, em paralelo, alguns traços de sua própria fisionomia. Os contos focados colocam narrador e leitor em situação estética própria da literatura, no dizer de Alfonso Reyes, “ficção verbal de uma ficção mental, ficção da ficção.”¹²

Ao conto de Hawthorne sobre uma coleção e seu respectivo curador, que fogem aos parâmetros do real, melhor se aplicam as regras do fantástico. Com frequência ciência e arte são vistas como antagônicas. O próprio Edgar Allan Poe defende a superioridade da arte no embate com a ciência, no soneto “Para a ciência” de 1829.

10 Id., p. 139.

11 Id., Ibid.

12 REYES, 1944, p 202-207.

TO SCIENCE

Science! true daughter of Old Time
thou art!
Who alterest all things with thy
peering eyes.
Why preyest thou thus upon the
poet's heart,
Vulture, whose wings are dull
realities?¹³

PARA A CIÊNCIA

Ciência! Do velho Tempo és filha
predileta!
Tudo alteras, com o olhar que tudo
inquire e invade!
Por que rasgas assim o coração do
poeta,
abutre, que asas tens de triste
Realidade?¹⁴

Como uma ave de rapina a ciência tenta arrancar o coração, a própria inspiração do poeta, uma vez que altera todas as coisas com a realidade insípida que carrega nas asas. O homem de ciência é visto na literatura como um cientista louco, a exemplo de Fausto, ou dos cientistas insaciáveis que extrapolam limites, sejam quais forem as consequências, a exemplo dos personagens de Hawthorne, Rappaccini, do conto homônimo, e o Dr Aylmer de "The Birthmark".

Suas ações afastam-se tanto da realidade factual como a mansão etérea do Homem da Fantasia, mas a categorização dos contos no reino do fantástico é vista de maneiras diversas por teóricos do gênero, que usam terminologia distinta para designar as duas esferas mutuamente excludentes: "natural"-"sobrenatural" (Todorov), "normal"-"anormal" (Barrenechea), "real"-"imaginário" (Vax), "orden"-"desorden" (Lenne); "leis da natureza"-"assaltos do caos" (Lovecraft). Ou, mais claramente ancorados no termo *sobrenatural*.¹⁵ Como diz Vax, o fantástico em senso estrito exige a irrupção de um elemento sobrenatural num mundo regido pela razão.¹⁶ Existe, porém, um traço fundamental de que o fantástico não pode prescindir que é o confronto entre a realidade – concebida sempre enquanto construção cultural – e o impossível.

13 Poetry Foundation

14 WORDPRESS.COM

15 LUNA, *Realidade tomada*. Concepções e teorias sobre o fantástico. Edição Kindle, s/d. Posição 763-768.

16 VAX, 1960, p. 10.

Eric Rabkin¹⁷ vê o fantástico como “qualidade do espanto que sentimos quando as regras básicas de um mundo narrativo são subitamente invertidas cerca de 180°. Reconhecemos essa inversão (*reversal*) nas reações de personagens, em afirmativas de narradores, e na própria estruturação da narrativa, tudo isso em confronto com nossa experiência como seres humanos e, em particular, como leitores.”¹⁸

A estrutura de reversão diametral de regras básicas pode ser detectada na ficção em grau maior ou menor, desde os contos de fada até o grau máximo da Fantasia, grafada em maiúscula, narrativa marcada por reversões contínuas: Rabkin aponta como Fantasia exemplar a obra de Carroll *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, graças às inversões recorrentes das regras estabelecidas na realidade interna do texto.

O homem de ciência em alguns dos contos de Hawthorne é visto como um pesquisador insaciável, para quem não existem limites, e que despreza as consequências de seus experimentos. O Virtuoso não é um cientista, mas alguém possuído pela paixão de colecionar, a fim de preservar.

“A Virtuoso’s Collection”

A *pièce de resistance* da coleção do Virtuoso é uma escultura original de Lísipo (390-300 a.C.), identificável pelo contraste entre o vigor da musculatura e a impressão de movimento espacial da estátua, representada no ato de voar para longe “É o original de *Opportunity*,” informa o orgulhoso colecionador. “Coloquei-a na entrada do museu, porque não é sempre que se pode visitar coleção como esta” (...). A obra de Lísipo, situada no final da idade de ouro da cultura grega, é caracterizada por figuras atléticas, de corpos musculosos e fortes. Chama a atenção a dinâmica de suas esculturas, acentuada pela leveza da musculatura e pela finura das articulações, que sugerem evolução e movimento

17 Eric Rabkin, pesquisador de renome, professor da Un. de Michigan, Ann Arbor, é reconhecido particularmente por seu estudo esclarecedor sobre o fantástico na literatura.

18 RABKIN, 1976, p. 41.

espacial. O narrador, porém, vê na posição da estátua mero convite insistente para entrar no museu.

Desde o primeiro momento, o personagem-narrador emite juízos tanto sobre objetos como pessoas: o porteiro parece-lhe alguém ansioso para perguntar algo muito importante, mas “como eu não tinha nada a ver com isso”, simplesmente se afasta. Os traços marcantes e a pele escura do Virtuoso levam-no a conjecturar tratar-se de nativo de algum clima do sul da Europa. A coleção de animais empalhados, “sem nada de extraordinário que os diferencie de outros da mesma espécie”, não lhe atrai a atenção, nem mesmo a informação de que se trata do lobo que devorou Chapeuzinho Vermelho, ao lado da fêmea que amamentou Rômulo e Remo. Escapa ao personagem a razão ordenadora do que lhe parece mero acúmulo desordenado. A verificação, ao final da visita, de que o Virtuoso anônimo é o lendário Judeu Errante,¹⁹ explica apenas em parte a amplitude do arquivo, que inclui objetos que antecedem o nascimento de Cristo.

“Todo arquivo é uma *invenção*”, nas palavras da pesquisadora Maria Luiza T. Carneiro (2011), e “toda narrativa é uma *construção*”, composta por um indivíduo (ou por um grupo) que examina um conjunto de documentos selecionados e lhes dá forma e conteúdo.²⁰ A narrativa revela, portanto, a ideologia dos que a constroem, o que se aplica especificamente à construção da memória histórica.

A troca de palavras entre o Virtuoso e o visitante não constitui um diálogo propriamente dito: o primeiro descreve seu arquivo, sua *invenção*, enquanto os comentários desabonadores do personagem *constroem* uma narrativa que expressa sua maneira de pensar.

Os trajes e a conduta do visitante da coleção do Virtuoso revelam sem qualquer dúvida a realidade cultural em que vive: é um homem do século XIX,

19 Personagem mítico, que faz parte da tradição oral cristã. Com algumas variações de nomenclatura e episódios, Aasvero, Ahasverus ou Ahsuerus teria sido um sapateiro que insultara Jesus, no caminho do calvário. Jesus, então, o teria condenado a vagar pelo mundo, sem nunca morrer, até a sua volta no fim dos tempos. WEBSTER'S THIRD NEW INTERNATIONAL DICTIONARY.

20 CARNEIRO, 2011, p. 328. Ênfase no original.

conhecedor dos clássicos, leitor da Bíblia e está familiarizado com os homens do mar. Nada mais prosaico que visitar uma exposição para passar o tempo. Paradoxalmente, ao se defrontar com o impossível, sua reação não é de surpresa nem incredulidade: limita-se a criticar o aspecto ou a falta de interesse de alguns objetos e indagar sua procedência. Em momento algum manifesta hesitação entre buscar uma explicação racional para aquilo que escapa ao real.

Sua erudição lhe permite reconhecer o célebre Bucéfalo de Alexandre, mas é a figura esquelética de Rocinante, a fiel cavalgadura de Dom Quixote, identificada num ápice, que lhe causa emoção. As raridades expostas no museu não haviam sido coletadas com infinito sofrimento e esforço nos quatro cantos da terra, nas profundezas do mar, em palácios e sepulcros de todas as eras, para os incapazes de reconhecer aquele corcel ilustre! As demais raridades animais do mito e da lenda, bem como os gatos favoritos de grandes nomes da literatura ou divinizados no antigo Egito, nem de longe lhe merecem o mesmo interesse.

No transcorrer da visita, Hawthorne vai sutilmente oferecendo corda a seu personagem para que se enforque em sua própria arrogância. O visitante observa com desprezo prateleiras cobertas de miscelâneas de curiosidades, que podem ser encontradas em feiras e locais semelhantes, ou as combinações bizarras e analogias ridículas que presidem a muitos dos arranjos do museu. O senso imanente de ordem e disciplina do calvinismo impede-lhe a fruição do belo desordenado.

Como alegoria dos caminhos percorridos pelo homem, da sucessão de crenças e explicações metafísicas da existência humana, "A Virtuoso's Collection" não se encaixaria no fantástico, na visão de Todorov. Por outro lado, observar a inversão de regras básicas do mundo referencial ou da realidade interna do texto narrativo, que caracterizam o fantástico segundo Rabkin, fornece caminhos profícuos para a leitura do texto.

A revelação final da identidade do Virtuoso como o Judeu Errante, condenado a vagar pela terra por toda a eternidade, e a consequente reação do

visitante vão despertar no leitor a percepção da inversão de regras básicas – seu efeito, ou *affect* na expressão usada por Rabkin.

O virtuoso inclinou-se sem demonstrar qualquer emoção; pois, depois de séculos, ele perdera praticamente a percepção da estranheza de seu destino, e tinha consciência muito imperfeita do assombro e pasmo com o qual seu fadário **afetava** os que estão sujeitos à morte.²¹

Não se provoca uma reação de assombro de um leitor já mergulhado no mundo maravilhoso da coleção. Nem se modifica o tom arrogante e judicial da fala do personagem. Entretanto, o tom irônico da narrativa coloca em xeque o seu discurso retórico. O personagem-narrador, movido por sentimento “irreprimível” se oferece para orar pelo Virtuoso, para que “a centelha imortal fosse reavivada por um alento do céu”. “Com um riso frio de triunfo”, o Virtuoso reitera que seu destino está ligado às realidades da terra, ao que pode ver e tocar. Lutando com sentimentos de “piedade e horror”, o visitante anônimo emite seu juízo final: “Na verdade é tarde demais. A alma está morta dentro dele”.²² Deixando de lado a formação puritana de Hawthorne, a regra calvinista de confiança no divino sofre inversão quando colocada na voz do personagem, culpado dos pecados cristãos da soberba e do juízo temerário do próximo. “Ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa”. A conceituação simplista levanta questionamentos: o tom farsesco indicaria descrença de Hawthorne no poder da oração, defendido por um energúmeno? Na leitura de Rabkin, essa negação do poder das orações, em consequência da exaltação de suas virtudes por um narrador não confiável, representa a inversão diametral dos parâmetros do mundo puritano de Hawthorne, o que acentua a fantasmaticidade do texto. Para manter o interesse do leitor as convenções têm de ser continuamente revitalizadas pela invenção, invenção que leva inexoravelmente à modificação das próprias convenções. A rapidez dessas modificações, que ocorrem em razão do

21 HAWTHORNE, “A Virtuosos’s Collection”. Domínio público. s/d Ênfase acrescentada.

22 HAWTHORNE, “A Virtuosos’s Collection”. [EBook # 9222] Edição Kindle, s/d.

aumento do fantástico causado pela inversão de convenções literárias, depende do conhecimento que o público receptor tem do assunto.²³

A possível distinção entre um virtuoso, um *connoisseur* de objetos raros, e um mero *coleccionador* de quinquilharias não auxilia muito na explicação do fanatismo que aprisiona o indivíduo possuído. Nos dois casos o sentimento de gratificação tem origem no sentimento de posse, quer se trate da singularidade do objeto – o que o coloca no mesmo nível de um ser vivo e, conseqüentemente do próprio sujeito – ou da possibilidade de completar uma série, um desafio lúdico no jogo infinito de substituições.

O leitor não vai encontrar na coletânea de Joyce Carol Oates, *The Museum of Dr. Moses*, a Fantasia exemplar apontada por Rabkin – aquela narrativa que inverte e corta pela raiz todas as perspectivas estáveis – mas a utilização do fantástico para introduzir, nas palavras de Vax, “terrores imaginários no seio do mundo real”²⁴, marca registrada da escritora estadunidense. Vax aponta, ademais, alguns motivos recorrentes do fantástico: o homem lobo, o vampiro, as partes separadas do corpo humano, os transtornos da personalidade, os jogos do visível e do invisível, a regressão e as alterações da causalidade, do espaço e do tempo. Tais motivos abarcariam a produção dos principais autores do século XIX e primeira metade do XX: Hoffmann, Mérimée, Ewers, Gautier, Balzac, Nerval, Sheridan Le Fanu, Maupassant, Jean Ray, Poe, Blackwood, Wells, Lovecraft, Kafka, etc.²⁵ São motivos que se observam na literatura gótica extensiva de Joyce Carol Oates.

O museu do Dr. Moses: uma coletânea de contos de mistério e suspense

Na introdução da coletânea *Mistério à americana 2* (2003), seu organizador convidado, Lawrence Block, escreve:

[...] sustento que o crime é um elemento definidor de um jeito que vários temas tópicos não o são. Houve pessoas que fizeram

23 RABKIN, 1976, p. 164 ss.

24 VAX, 1972, p. 9.

25 VAX, 1972, p. 32.

antologias em que todas as histórias são sobre cachorros, digamos, ou se passam a bordo de um navio, ou envolvem crianças, e este tipo de tema pode ensejar uma coletânea de sucesso, mas o elemento comum não define as histórias. O crime é de certo modo mais genérico - o que, suponho, ajuda a explicar por que o mistério é um gênero literário marcante - e duradouro. (...) É, como vocês vão ver, um gênero com um teto muito amplo, uma casa com muitas mansões.²⁶

Joyce Carol Oates está entre os autores selecionados, uma das veteranas em meio à safra de 2001 de novos contistas, “uma das mais generosas”, na avaliação de Block. Já as dez histórias de Oates, que compõem a coletânea *The Museum of Dr. Moses* (2007), haviam sido publicadas anteriormente, com poucas alterações, num amplo espectro de periódicos e livros: na revista *Playboy* (2006); no livro *Murder on the Ropes*, editado por Otto Penzler (2001); em *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* (1998); no periódico *McSweeney's* (2005); na *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* (2002); na *Ellery Queen's Mystery Magazine* (2003); no *Harper's Bazaar* (2006) (UK); nos *Postscripts* (UK); e nas *Ploughshares* (2007). O conto-título da coletânea fora publicado em edição da Leisure Books de 2001, intitulada, apropriadamente, *The Museum of Horrors*.

No quinto capítulo de *The Fantastic in Literature*, sobre o fantástico e a história literária, Eric Rabkin faz um breve apanhado do desenvolvimento do gótico em compasso com as modificações de perspectivas, rápidas, diretas e abruptas que acompanham o crescimento da industrialização na Inglaterra vitoriana: o próprio Dickens era um estudioso da ciência; H.G. Wells cria o romance científico em *A máquina do tempo*. Enfim, como movimento literário, o gótico ajudou a criar o clima para a emergência no século XIX da moderna ficção científica, do *thriller* (narrativa de suspense), das histórias de detetive e do romance psicológico.

26 BLOCK, 2003, p. 14-15.

Rabkin aponta como um dos rebentos do tronco principal o gótico naturalizado, exemplificado em Frankenstein. Existe uma explicação pseudocientífica para o monstruoso e o grotesco que chega até o presente, passando pelos cientistas de Hawthorne, como o Dr. Aylmer, de "The Birthmark", ou pela moderna ficção científica, de que *A mosca da cabeça branca* é um belo exemplo fílmico.²⁷ Enfatiza Rabkin que "a naturalização do sobrenatural constitui, é claro, uma inversão fantástica e direta das regras básicas que justificam o sobrenatural."²⁸ Trata-se de mais um *affect* do fantástico sobre o público leitor: aceitar ramificações que invertem regras básicas do tronco principal e estabelecem outras.

Joyce Carol Oates escreve contos de terror em que explora os pesadelos diurnos da vida cotidiana, com o personagem de olhos bem abertos, enfrentando o que mesmo os mais bravos temem. Como no conto de Hawthorne, a história de "The Museum of Dr. Moses" coloca dois personagens no ambiente de uma coleção/ museu, mas levados por motivação diversa: uma escolha ocasional para passar o tempo, em oposição a um plano de resgate de uma pessoa em risco mortal, respectivamente.

A narradora-personagem tem uma dívida de gratidão com a mãe, que a salvara, na infância, do ataque súbito e feroz de um enxame de vespas. Depois de dez anos de afastamento, Ella McIntire está de volta à cidade natal, chamada pela voz da mãe, que ouvira em sonhos. Tivera notícias de seu segundo casamento com o médico legista do condado, o Dr. Moses Hammacher, que Ella recorda como um "velho alto e magro, de cabelos brancos", por quem sentira respeito temeroso, misturado com repulsa, nos tempos de escola. E agora aqui está Ella dirigindo-se, imprudente, de volta ao passado, "como uma mariposa voando às cegas na direção de uma gigantesca teia de aranha".²⁹ Como responsável pela

27 Filme de suspense, terror e ficção científica, dirigido por Kurt Neuman (1958) e, em segunda versão, por David Cronenberg (1976). Fonte: adorocinema.com/filmes.

28 RABKIN, 1976, p. 186.

29 OATES, 2007, p. 192.

enunciação narrativa, a narradora-personagem é quem produz as vozes dos demais – do Dr. Moses e de Virginia, a mãe – e controla as estruturas do texto narrativo levando o leitor a focalizar objetos, incidentes e atitudes de acordo com sua visão (da narradora) do mundo narrado.

As informações que obtém ao chegar confirmam seus temores: sua mãe se desfizera de propriedades e do próprio carro para isolar-se com o marido em um local ermo, onde este mantinha um museu particular de Artes Médicas. Parece-lhe estar vivendo um conto de fadas malévolo – o temido ogro era agora *seu pai* - em um reino decadente. No percurso em direção ao passado, depara-se com sinais de declínio: fazendas postas à venda ou abandonadas; a ponte de ferro sobre o lamacento arroio Eden, que dá nome ao condado, corroída pela ferrugem; o antigo Drive-In no trevo de saída, transformado em uma “ruína sombria e fúnebre projetando-se do alto sobre campos cobertos de mato.”³⁰ A espaços, pequenos avisos amarelados indicavam a distância até o museu, aparentemente a única habitação no local, que Ella atinge após percorrer um trecho de estrada de cascalho. O aviso em destaque no jardim mal cuidado na frente da casa indica o final do percurso.

MUSEUM OF EDEN COUNTY MEDICAL ARTS

PROPRIETOR MOSES HAMMACHER, MD

HOURS DAILY EXCEPT MONDAY

10 A.M. – 4:30 P.M.

FREE ADMISSION

Numa suspensão dos maus pressentimentos, os dizeres do cartaz lhe parecem “ingênuos e comoventes”, com os horários de visita cuidadosamente indicados e o apelo implícito no aviso “entrada grátis”. Mas quem se aventuraria até aquele lugar remoto e triste?

30 OATES, 2007, p. 197.

Coleções literárias: fantásticos arquivos de memórias

Cada coleção é um teatro de memória,³¹ uma dramatização e uma mise-en-scène de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação.³²

A coleção do Virtuoso e o museu do Dr. Moses são teatros de memória, onde o visitante pode comungar com os objetos que os constituem e, por intermédio dessa comunhão, comungar com o mundo e tornar-se parte dele. O Virtuoso oferece ao visitante a oportunidade de observar de perto os objetos, simulacros e seres vivos coletados dos quatro cantos da terra ou das profundezas das águas, nos milênios de sua errância pelo mundo. A ambição do Dr. Moses vai além, na ânsia incontrolável de ser o senhor da vida e da morte, que expõe ao mundo sua qualidade de criador.

Imersa no conto de fadas malévolos, a narradora-personagem oscila entre o alívio e o terror: é surpreendida pelo aspecto rejuvenescido da mãe e pela atitude cavalheiresca do Dr. Moses, que a acolhe sorridente e deixa mãe e filha a sós. Em contraste, percebe que a mãe tem as mãos geladas e trêmulas, os olhos estranhamente desprotegidos e a voz gaguejante, enquanto as passadas incessantes do Dr. Moses, no andar de cima da velha casa, fazem o teto estalar. O aperto convulsivo das mãos frágeis parece-lhe um silencioso pedido de socorro: *Ella! Me ajude.*

Precede a visita ao museu o esboço da relação inicial entre os personagens e de sua personalidade, na visão da narradora, que se confessa curiosa, mas inquieta. O diálogo com a mãe leva Ella a concluir que é o Dr. Moses quem dita as regras: ele recusara o casamento na igreja, por não aceitar “religiões

31 Teatro de memória. Construção idealizada por Giulio Camillo, no século XVI, para conter todas as coisas que a mente humana pode conceber. Para alguns estudiosos não passou de fantasia de seu criador, reputado como charlatão. BLOM, 2003, p. 203-204.

32 BLOM, 2003, p. 219.

supersticiosas”, mas acredita num *criador*, é um idealista incompreendido. Os gestos repetidos da mãe, que estremece e toca a raiz dos cabelos, num esgar de dor quando ri, e o tremor intermitente da pálpebra direita mostram “claramente uma mulher em perigo, escravizada por um homem tirânico.”³³ A mãe, como em situações anteriores de confronto com os homens da família, o marido bêbado inveterado e o filho irresponsável, defende o atual companheiro. “Ginny é tão indulgente!” fora sempre o comentário da família.

No recinto do museu, o Dr. Moses transforma-se num *promoter*: acende luzes e convida Ella a entrar. O ar rarefeito e o odor, misto de remédio e gengibre que já sentira na mãe, superado pelo cheiro penetrante de formol, mais a atmosfera de mofo, pó e ratos, própria das casas velhas deixam Ella tonta. Pobre Mãe, aprisionada num lugar como este, na ilusão de ser a ajudante muito amada de um marido vaidoso e excêntrico! O museu é a própria vida do Dr. Moses, que concede ao visitante o privilégio de apreciá-lo como testemunha, mas não como participante! Ella percebe a contribuição da mãe: cortinas, alguns tapetes artesanais e abajures feitos a mão, a tentativa de limpar parte da centena de frascos que enchem as prateleiras.

A narradora descreve os objetos expostos com horror crescente: toscos abaixadores de língua, espelhos, uma mesa de parto equipada com correias, serras usadas na amputação de membros, partes do corpo e fetos humanos, “espécimes” e “mementos” coletados pelo Dr. Moses, até chegar a uma coisa escura que parecia um peixe flutuando em líquido turvo. Distingue braços e pernas ‘rudimentares’ no corpo de uma “pobre criatura” a cujo nascimento o Dr. Moses assistira em uma longínqua noite de natal. Ele mesmo construíra o “Primo Sam”, o esqueleto de um homem de altura média, os ossos meticulosamente parafusados, que parece observá-los com um ar simiesco de gravidade simulada.

33 OATES, 2007, p. 203.

Na cornija de uma lareira próxima, crânios humanos, igualmente graves - são os "parentes de Sam".³⁴

As "peças" da coleção do Dr. Moses vêm do necrotério municipal e do cemitério municipal: "A Morte é fértil, Ella. Não há falta de espécimes do gênero *Morte*."³⁵ Os espécimes do gênero se reproduzem com tal velocidade que o Dr. Moses está ampliando seu museu particular. A visita se encerra diante das portas de um Quarto Vermelho, que ainda não está pronto para ser visitado. O Dr. Moses promete "Fica para outra vez, Ella."³⁶

No breve histórico do gótico reproduzido acima, Rabkin aponta ramificações do gênero que permitem a categorização do conto de Joyce Carol Oates como gótico explicado. Como médico legista, o Dr. Moses tem permissão de dissecar corpos humanos para determinar a *causa mortis*. O consequente sentimento de poder sobre os corpos mortos gera nele o desejo de categorizar o *inclassificável*, aquilo que, segundo definições dicionarizadas, não pode ser definido nem qualificado com precisão.³⁷ Daí a sua coleção de órgãos humanos meticulosamente etiquetados de acordo com um sistema próprio.

A exposição da trama, mostra ao leitor um Dr. Moses contrário ao evolucionismo: a miraculosa anatomia do olho humano, que descreve para um grupo de alunos adolescentes não poderia ser produto de um processo aleatório de transformações. Como a alma humana, é indubitavelmente obra de um *criador*. Nisto reside o elemento assustador da história: a convicção do personagem do próprio poder de manipular partes do organismo humano e de combiná-los em novas criações. "A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real", afirma VAX,³⁸ que propõe entre os motivos do fantástico "as partes separadas do corpo humano", que o Dr. Moses manipula levianamente.

34 OATES, 2007, p. 208-211.

35 Idem, p. 212.

36 Id., Ibid.

37 MACIEL, 2009, p. 14.

38 VAX, 1972, p. 9.

A plástica grosseira, que fez para rejuvenescer a mulher, deixa cicatrizes e fileiras de grampos cruelmente incrustados na pele fina do escalpo, que a vítima não consegue mais disfarçar. Decidida a salvá-la, a narradora-personagem arrasta a mãe em direção ao carro, mas é surpreendida pelo Dr. Moses, vestido em roupas de jardinagem, em que julga ver manchas de terra, ou provavelmente de sangue. *É seu uniforme de açougueiro. E agora ele veio apanhar você.*³⁹ Num impulso cego de terror, Ella empurra violentamente o homem surpreso, que cai escada abaixo no caminho de pedras da entrada. *Ele morreu. Não pode nos seguir. Um velho de crânio fino como casa de ovo.*⁴⁰

Colecionadores fantásticos: o *connoisseur* e o demiurgo.

Concentramos nossa pesquisa para desenvolver o projeto do biênio 2018-2020, sobre “Coleção e arquivo: memória e tradição”, na análise de contos de dois grandes nomes da literatura dos Estados Unidos, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e Joyce Carol Oates (1938 -), cujos títulos fazem referência direta à atividade de colecionar “A Virtuoso’s Collection” e “The Museum of Dr. Moses”, respectivamente.

A criação do Virtuoso, o colecionador fictício, capaz de levar a bom termo a luta contra a dispersão das obras criadas pelo homem, revela a sensibilidade de Hawthorne como alegorista. Os objetos variegados de sua coleção, representações de seres vivos ou de obras criadas por mãos humanas, constituem o aspecto material do conteúdo subjacente. A coleção do Virtuoso conjuga uma série de símbolos que concretizam o mundo abstrato da beleza da arte e dos sentimentos mais elevados da alma humana.

Colecionar é reunir objetos que tenham entre si algo em comum, quer se trate de Artes Médicas, a exemplo do museu grotesco do Dr. Moses, ou do teatro da memória em que o Virtuoso de Hawthorne – que admite ser o Judeu Errante – pretende exhibir todo o conhecimento que a mente humana possa conceber.

39 OATES, 2007, p, 228.

40 Id. Ibid.

Como todo colecionador, ele é dominado pela paixão de encontrar o objeto que falta. No dizer de Baudrillard, “a posse de um objeto, qualquer que seja, é sempre a um só tempo tão satisfatória e tão decepcionante: toda uma série a prolonga e a perturba”.⁴¹ O Judeu Errante tem o tempo da eternidade para saciar a paixão de coletar o universo da criação humana. O visitante anônimo é o homem que passa pelo mundo sem compreender as sutilezas da alma.

Joyce Carol Oates constrói um personagem que extrapola a ânsia do colecionador pela posse de um objeto e ambiciona tornar-se ele mesmo um criador, utilizando-se de partes do corpo humano para criar obras de arte. O quarto proibido que Ella visita secretamente durante a noite, uma referência explícita ao conto de Perrault, parece desnecessário para incrementar a atmosfera de terror. Como observamos acima, a sobrevivência do gótico a várias transformações ao longo da história literária certamente significa que o gênero representa um mundo literário abrangente. Assim, “esse mesmo mundo pode vir a representar um objeto de desejo, pois um mundo literário é implicitamente um mundo controlado por um artista”.⁴²

Nos dois exemplos analisados artistas da linguagem elevam à potência máxima em personagens fictícios o espírito perseverante e a energia do colecionador no mundo factual. No entanto, como é próprio da ficção fantástica, tanto Hawthorne como Oates invertem as regras básicas do mundo real que enfatizam a visão salvadora do colecionador ao preservar e tornar acessíveis objetos relevantes da criação humana.

41 BAUDRILLARD, citado em CADOR, 2016, p. 124.

42 RABKIN, 1976, p. 187.

Crime e coleção em *Os anagramas de Varsóvia*, de Richard Zimler

Lyslei Nascimento

No romance *Os anagramas de Varsóvia*, de Richard Zimler,¹ uma série de assassinatos brutais de crianças dentro do gueto põe em cena coleções e colecionadores que potencializam, na trama, a morbidez e a monstruosidade. Na enunciação, o escritor se inscreve numa requintada tradição de narradores cuja escritura, em meio a manuscritos e cópias, revela o perigo que pode impregnar os homens que não veem nenhum mistério quando se olham no espelho, isto é, na falta de empatia e de reconhecimento da alteridade como um desconhecimento de si.²

Recrudescido e atualizado no nazismo, desde a expulsão dos judeus de Jerusalém, em 132 a.C., uma das manifestações mais explícitas do antijudaísmo foi o cerceamento, por decretos e leis, dos direitos dos judeus e o seu confinamento em bairros e quarteirões cercados por muros ou cercas,

1 ZIMLER, Richard. *Os anagramas de Varsóvia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.

2 ZIMLER, 2010, p. 354.

restringindo, assim, sua liberdade de ir e vir.³ Enquanto as cidades crescem, também, se avolumam, com elas, as doenças, a morte, o medo do desconhecido. Esses fatores despertarão um profundo ressentimento contra estrangeiros, imigrantes, em geral, e os judeus, em particular, adverte Jean Delumeau em *História do medo no Ocidente*.⁴

O velho sentimento antijudaico não surge, portanto, do nada, nos anos 1930-1940. Em 1553, por exemplo, Martinho Lutero publicou dois textos que fornecerão, mais tarde, aos nazistas, argumentos e programa de ação. *Contra os judeus e suas mentiras* e *Shem Hamephoras* foram reeditados e colocados em circulação numa estratégia de propaganda contra os judeus a partir de sentimentos religiosos.⁵ Em tempos atuais, o anti-israelismo é a nova face desse antissemitismo. Seus promotores reeditam e distribuem, ainda hoje, a injuriosa fraude *Os protocolos dos sábios de Sião*, fruto de uma coleção de textos infames para insuflar o ódio contra Israel.⁶

Converter, isolar e expulsar sempre foram diretrizes utilizadas para tentar neutralizar os judeus, afiança Delumeau.⁷ Batismos e instruções compulsórias, além da publicação e da distribuição de um sem-número de obras religiosas e laicas incutindo ódio e insuflando os cidadãos são práticas que atravessam os tempos. Um sinal de distinção, na maioria das vezes, separava o judeu de um não judeu, o expunha ao ridículo e o descredenciava em situações até mesmo corriqueiras. Na Alemanha, muito antes do nazismo, eles foram obrigados a usar chapéu cônico, amarelo ou vermelho, podendo, desse modo, ser reconhecidos e evitados. A Igreja e o Estado, com suas leis de distinção e de segregação,

3 NASCIMENTO, Lyslei. O gueto judaico de Praga. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 27-43.

4 DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*, 1300-1800: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 302-303.

5 DELUMEAU, 1993, p. 302-303.

6 Ver sobre o tema: ROSENFELD, Anatol. *Mistificações literárias. "Os protocolos dos sábios de Sião"*. São Paulo: Perspectiva, 1982; ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 123-147; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O veneno da serpente*. São Paulo: Perspectiva, 2003; WEBMAN, Esther (ed.). *The Global Impact of the Protocols of the Elders of Zion. A Century-Old Myth*. Londres: Routledge, 2018.

7 DELUMEAU, 1993, p. 302-303.

contribuíram para reforçar, impiedosamente, a alteridade judaica.⁸ Considere-se, pois, dentre outros fatores, uma pré-história do antissemitismo, para que se chegue aos guetos nazistas.⁹

O Gueto de Varsóvia foi estabelecido pela Alemanha na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial. Nos três anos de sua existência, condições deploráveis de vida reduziram a população com cerca de 380.000 para 90.000 habitantes. Palco da primeira revolta contra a ocupação nazista na Europa, a maioria das pessoas que ali esteve foi morta, depois, por inalação de gás no campo de extermínio de Treblinka, em Auschwitz.¹⁰

O leitor do romance *Os anagramas de Varsóvia* está, pois, diante da recriação ficcional desse espaço de agonia, de medo, de doença e de fome. Em meio ao drama de sobrevivência, os personagens, além do confinamento, precisaram lidar com o medo externo, a atroz violência perpetrada pelos nazistas, e com o sinistro terror, interno, infundido por crimes ocorridos dentro desse grupo humano que, forçadamente, transformaram-se numa comunidade de excluídos. O pavor de terem crianças assassinadas no gueto põe, também, o leitor diante de um drama excepcional.

8 NASCIMENTO, 2005, p. 30-31.

9 JOHNSON, Paul. *História dos judeus*. Trad. Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 243-321.

10 Após a ocupação alemã da Polônia em 1939, começam os planos para confinar os judeus em guetos. Em outubro de 1940, Hans Frank, o governador geral alemão da Polônia, cria, oficialmente, o Gueto de Varsóvia. Os judeus da cidade e de outras localidades são, então, obrigados a se deslocarem para lá. Doenças, como o tifo, e a fome imperavam nesse espaço de isolamento. A sua população, conforme atesta Gutman (2003), atingiu 380.000 pessoas, ou seja, cerca de 30% da população total de Varsóvia passou a viver em cerca de 2,4% do território da cidade. Em julho de 1942, teve início a expulsão dos seus habitantes para os campos de trânsito, como o de Treblinka, e de concentração, como os do complexo de Auschwitz. Em 1943, ocorre o "Levante do Gueto de Varsóvia", quando, no ato final de resistência, 3 mil nazistas são confrontados por 1,5 mil moradores. Os *partisans* judaicos atiraram granadas contra as patrulhas alemãs que respondem explodindo as casas, bloco por bloco, cercando e matando todos os judeus que puderam capturar. Em 8 de maio, os rebeldes são, finalmente, cercados. Alguns deles preferem o suicídio a serem capturados. Às 20 horas e 15 minutos do dia 16 de maio, considerou-se o fim do levante com a destruição da sinagoga, que já estava em ruínas. (Ver, para outras informações: ARAD, Yitzhak; GUTMAN, Israel; MARGALIT, Abraham (ed.). *El Holocausto en documentos* (selección de documentos sobre la destrucción de los judíos de Alemania y Austria, Polonia y la Unión Soviética). Jerusalém: Yad Vashem, 1996.)

Na literatura, mais do que a morte de uma bela mulher, como argumenta Edgar Allan Poe no célebre ensaio *A filosofia da composição*,¹¹ é o pavor provocado não por uma, mas várias mortes, e por assassinato de crianças. De acordo com o narrador do romance, a morte de uma criança é um acontecimento isolado no tempo, mas a recordação dela estende-se para abranger uma vida.¹²

Nesse sentido:

Quando se enterra uma criança, o chão se abre debaixo de nossos pés, e caímos lá dentro sem opor qualquer resistência quando a escuridão nos enlaça em seus braços acolhedores, porque não conseguimos imaginar mandar um rapazinho ou uma menina sozinhos e nus para o mundo subterrâneo. Se temos mais alguém que nos faça viver – como filho ou filha, mulher ou marido –, talvez consigamos voltar a subir, sair do sepulcro. Ou talvez não. Afinal, as pessoas estão sempre desistindo.¹³

Como uma armadilha que é elaborada tal qual uma caixa de torturas e um labirinto de crueldades, o gueto acaba por se configurar como um espaço onde o sofrimento humano possa ser ali perpetrado. Israel Gutman, em *Holocausto y memoria*, afirma que o Gueto de Varsóvia foi rodeado por um muro de ladrilhos de 3 metros de altura, sobre o qual se colocaram cacos de vidro e arame farpado.¹⁴ No muro, foram abertas algumas portas que eram controladas por forças policiais: a polonesa cuidava das entradas do gueto, a alemã patrulhava do lado de fora e a judaica cuidava de funções internas.¹⁵ Fechado e sem comunicação com o mundo exterior, oficialmente, só alguns poucos judeus podiam sair, de acordo com o interesse alemão. A maior parte dos prisioneiros só saiu dali a partir de 1942, quando se começou o transporte para os campos de morte até a aniquilação total do gueto em 1943.

11 POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Prosa e poesia*: obras escolhidas. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, [s.d.]. p. 207-414.

12 ZIMLER, 2010, p. 57.

13 ZIMLER, 2010, p. 83.

14 GUTMAN, Israel. *Holocausto y memoria*. Jerusalém: Centro Zalman Shazar de Historia Judía/Yad Vashem, 2003. p. 97-121.

15 GUTMAN, 2003, p. 98.

Zimler recria, a partir de dados históricos, essa atmosfera sombria de um gueto que se devora a si próprio e nunca morrerá.¹⁶ O narrador, o psicanalista Erik Benjamin Cohen, relata a um amigo, o livreiro e impressor Heniek Corben, terríveis assassinatos de crianças e a investigação que empreende. Se o psicanalista se inscreve na história como um detetive, um Sherlock Holmes no gueto, o livreiro o faz, de forma detalhada, como uma espécie de amanuense à maneira do Dr. Watson, tornando explícitas as referências a Arthur Conan Doyle e à narrativa policial. O seu registro, no entanto, apesar da forma minuciosa, não é exibicionista, mas amplia a encenação da tarefa do copista que se pode dar à narrativa contemporânea:

Sempre achei que sobrevivi por ter encontrado Erik e escrito a história que ele me ditou. É a única justificação que encontro para estar aqui, quando há 6 milhões que não estão. Sei que esta minha explicação não tem qualquer sentido lógico, mas hoje todos já sabemos que a lógica não é o ponto forte de Deus.¹⁷

O contraponto entre a lógica humana e a sagrada impõe a esse narrador um humor a contrapelo. Sua consciência dos limites da linguagem, que pode provocar um riso sem deboche, renuncia a uma visão totalizadora que se ufana do poder. Sendo assim, ela explicita a condição de inacabamento, de precariedade do relato diante dos acontecimentos como “as tintas de um vitral a transbordar dos seus contornos”.¹⁸

Corben, no posfácio ficcional, acrescenta que naquele “momento, é provável que tenha sentido o prazer que sente um escritor quando dirige ao leitor um piscar de olho, com a esperança de que, mais tarde, ele venha a descobrir a alusão”.¹⁹ Além disso, ele acrescenta: “o simples ato de ler é importante – significa que temos uma oportunidade de participar de uma cultura que os nazistas não conseguiram matar.”²⁰

16 ZIMLER, 2010, p. 193.

17 ZIMLER, 2010, p. 360.

18 ZIMLER, 2010, p. 17.

19 ZIMLER, 2010, p. 365.

20 ZIMLER, 2010, p. 361.

A recriação literária do espaço de terror e de opressão que foi o gueto promove, por intermédio dessa perspectiva, maior impacto no leitor. Afinal, quando o inimigo está dentro, torna-se mais perigoso, porque conta com a falsa sensação de familiaridade. Assim, desde o início, um estranho familiar encena o pavor e dá o tom da narrativa:

Apesar de todas as tentativas dos alemães para refazer o mundo, as leis naturais continuam a existir. Por isso, tenho de lhe contar a minha história pela ordem certa, senão ainda vou me sentir tão perdido quanto Hansel e Gretel. E, ao contrário dessas crianças cristãs, não tenho migalhas de pão para marcar meu caminho de regresso a casa. Porque não tenho casa. Foi isso que me ensinou o caminho de volta à cidade em que nasci.²¹

Há, portanto, no enunciado, uma evidente resposta às tentativas de obliteração da história e da memória realizadas pelos nazistas. Refazer o mundo sem os judeus, como queriam os alemães, não é uma opção para o narrador que, ironicamente, refere-se a um conto de fadas recolhido da tradição oral pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.²² Na terra das fadas, o mundo é sombrio e não

21 ZIMLER, 2010, p. 18.

22 A maioria das inúmeras versões do conto relata as aventuras de dois irmãos, Hansel e Gretel, João e Maria no Brasil, que são filhos de um pobre lenhador, casado em segundas núpcias. Um dia, enquanto o pai trabalha, a madrasta faz uma torta. Ela precisa sair para colher amoras e pede para as crianças cuidarem da casa. Quando ela retorna, a casa está de pernas para o ar e a torta que estava preparando no chão. Ela, então, fica furiosa e, como punição, manda os enteados para a floresta para colher outras amoras. Para não se perderem, apavoradas, as crianças jogavam migalhas de pão no chão para que pudessem encontrar o caminho de volta para casa. Porém, quando resolvem voltar para casa, percebem que os pássaros da floresta haviam comido as migalhas. Perdidos, João e Maria acabam por encontrar uma casa toda feita de doces. As crianças se deliciam com as guloseimas, quando surge uma velha (na verdade é uma bruxa) que os convida, maldosamente, a entrar. Lá dentro, ela lhes dá mais comida à vontade. Toda essa aparente bondade da mulher não passa de um plano para comer as criancinhas. Ela as prende para que pudessem engordar mais um pouco. Porém, espertas, as crianças descobrem o plano e a enganam, lançam um feitiço nela, para a hipnotizarem, e a atiram dentro do forno que ela usaria para assá-los. Livres da bruxa, João e Maria são encontrados pelo pai, cuja mulher havia morrido, e voltam para casa, felizes para sempre, levando consigo dinheiro que estava dentro da foice da bruxa, suficiente para o resto de suas vidas. A história, compilada da tradição oral pelos irmãos Grimm, é uma versão menos violenta da medieval. Nessa versão, os irmãos são deixados no bosque para que morram ou desapareçam, porque não podem ser alimentados pelos pais. Nas primeiras versões manuscritas dos Grimm, não havia madrasta. Ao contrário, é a mãe que persuade o pai a abandonar os filhos. Essa mudança, como nas histórias de Branca de Neve, O Pequeno Polegar ou Chapeuzinho Vermelho, parece ser uma estratégia de atenuação deliberada da violência contra as crianças. O fato de que a mãe, ou a madrasta, tenha morrido quando as crianças matam a bruxa aponta para um espelhamento entre a mãe substituta e malvada, a madrasta, e a bruxa, que são, de fato, um duplo. (Ver, para outras informações: BETTELHEIM, Bruno. *Na terra das fadas: análise das personagens femininas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997).

muito favorável às crianças. Elas estão sempre sendo postas em perigo, inclusive pelos próprios pais.²³ Desse modo, o que é intimamente próximo, ou familiar, se revela como uma situação de risco e de ameaça.²⁴

O desejo do narrador, que viera para o gueto com a “intenção de reler toda a obra de Freud”²⁵ e cheio de vontade de elaborar relatórios sobre seus pacientes, no entanto, não se realiza. O regresso a casa, que poderia ser visto com um apaziguamento do medo, dá-se, no entanto, sem as “migalhas de pão”, num jogo intertextual entre o conto de fadas retirado diretamente da literatura alemã e a referência a Sigmund Freud. Essas citações visíveis e invisíveis são deixadas, como fragmentos, no relato do narrador e podem ser vistas como restos de textos colecionados pelo escritor. Na enunciação, o autor implícito deixa vislumbrar as marcas do mal que sobrevirá a todos, mas, sobretudo, à infância no gueto. Ao narrar o desaparecimento e, a seguir, a morte de Adam, seu sobrinho-neto, Erik Cohen afirma estar, dali em diante, marcado pelo trauma e, ao mesmo tempo, morto.²⁶ Diz o narrador: “Um único trauma pode deixar-nos tolhidos para sempre, e quando vi Adam deitado na parte de trás da carreta, soube que minha vida terminara ali”.²⁷

Longe de obter proveito da cena violenta, que poderia ser expandida até alcançar sua forma mais despudorada ou obscena, Zimler providencia um cobertor que, sobre o corpo do menino, evita a visão direta, tanto da sua morte quanto de sua nudez e mutilação a fim de impedir a excitação pelo vilipêndio à vida que ocorre no enunciado com os crimes perpetrados por um tipo específico de criminoso, o colecionador. O leitor deve, então, estar atento a, no mínimo, dois níveis: os obscenos crimes que ocorrem no gueto, uma coleção deles, cometidos por um assassino serial, que coleta partes dos corpos como troféus e transforma

23 BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

24 FREUD, Sigmund. *O estranho*. O infamiliar [Das Unheimliche]. Edição comemorativa bilingue (1919-2019). Trad. Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2019.

25 ZIMLER, 2010, p. 31.

26 ZIMLER, 2010, p. 31.

27 ZIMLER, 2010, p. 49.

suas vítimas, sem vida, em objetos colecionáveis, mercadorias e moedas de troca, no enunciado; e, em outro nível, na enunciação, ao negar a visão impudica dos corpos, a estratégia do autor implícito que faz desviar o olhar da contemplação da indignidade dos crimes.²⁸

Roland Barthes, tanto em *A câmara clara*²⁹ quanto em *Mitologias*,³⁰ pode iluminar a leitura do romance na medida em que desvela níveis e desníveis que uma narrativa pode apresentar. No caso do romance de Zimler, um dos momentos exemplares dessa dupla escritura dá-se quando o narrador evita essa exploração erótica do corpo sem vida e maltratado do menino, descrevendo a cena, com um pudor elegante:

Um cobertor áspero cobria-lhe o corpo, mas via-se seu rosto de fora. Estava virado para o lado, como se tivesse ouvido alguém chamá-lo do lado esquerdo logo antes de morrer. Tinha os olhos fechados e o cabelo desgrenhado, a pele pastosa e amarela. [...] O que fazia que Adam fosse Adam desapareceu, pensei. [...] Ia pegá-lo para levá-lo escada acima, mas quando afastei o cobertor que o cobria, escapou-me um grito abafado; estava nu, e sua perna direita fora amputada logo abaixo do joelho.³¹

O jogo de olhos e olhares vai, no relato, do narrador ao cadáver e, por intermédio de suas palavras, o leitor vê o que ele vê. Desse modo, o registro da morte, da nudez e da amputação não é colocado sob um holofote e sujeito a um olhar que busque ali a devassidão.³² Diante dessa cena, ao contrário, revela-se, simultaneamente, a aura sagrada e laica do corpo. Sua presença, exposta e profanada pela violência, é, no entanto, sobreposta e soerguida como um templo, e o medo contínuo e exacerbado pode ser, pelo menos na escrita, transposto.³³

28 NASCIMENTO, Lyslei. Crime no gueto: *Os anagramas de Varsóvia*, de Richard Zimler. In: _____. *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2018. p. 131-139.

29 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

30 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

31 ZIMLER, 2010, p. 54.

32 NASCIMENTO, 2018, p. 131-139.

33 ZIMLER, 2010, p. 57.

Por longo tempo, afirma Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*, algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas (os espectadores ou leitores) finalmente aprenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra, ou da violência.³⁴ Há, no entanto, um tênue limite entre a representação da violência, sua descrição, sobretudo do mal que se abate sobre os corpos, e a sua ostentação.

A coleção define, portanto, na história, o olhar do narrador e do leitor, mas, com sua forma de compor a cena, o autor afirma que todos os templos são metáforas do corpo humano, logo, é o corpo que dá origem a um conceito de sagrado que não subjuga a humanidade, mas faz com que a vida seja, ali, no lugar da morte, venerada. O crime e o assassinato são, pois, na narrativa, uma forma de desarranjar o mundo, retirar dele o sagrado.³⁵ Como se verá no decorrer da narrativa e do descobrimento das outras vítimas, as crianças do gueto eram assassinadas porque tinham sinais de nascença e atendiam a um maligno interesse de um colecionador. Elas eram mortas para que uma, várias, terríveis coleções fossem, desse modo, compostas. Partes humanas e fotografias compõem esse acervo do mal que, sob a urdidura do texto, faz emergir, no laico, o sentido ético da narrativa. Entrecruzam-se, portanto, no romance, as figuras do assassino, do açougueiro que mutila as vítimas, do médico, do dublê de fotógrafo e de outros colecionadores, carneiros contumazes que se organizam em torno da coleção, ou das coleções presentes na trama.³⁶

Antes de tratar da coleção, propriamente dita, convém analisar a referência a um colecionador de borboletas na trama. Não por acaso, essa alusão aproxima

34 SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

35 ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

36 Vale lembrar a advertência de Susan Sontag em *Sobre fotografia*: "Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada" (SONTAG, 2004, p. 14). Isso significa colocar-se em uma relação de poder. Por isso, a citação de Diane Arbus segue a reflexão de Sontag: "Sempre pensei em fotografia como uma maldade – e esse era um de seus pontos prediletos, para mim [...] e quando fotografei pela primeira vez, me senti muito perversa." Ver: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 23.

Os anagramas de Varsóvia a O colecionador, de John Fowles. Publicado em 1963, o romance gira em torno da obsessão do medíocre funcionário público, Frederick Clegg, um aficionado colecionador de borboletas que, de uma fascinação platônica por uma bela jovem, acaba por sequestrá-la, mantendo-a presa, sob tortura até sua morte.³⁷ A narrativa estrutura-se a partir do espelhamento entre o diário do colecionador e o de sua vítima, ambos encerrados no caixão da jovem pelo criminoso, contrapondo a coleção de borboletas dele à condição da prisioneira como uma de suas espécimes.³⁸

No romance de Zimler, a referência a Daniel, o irmão de uma das vítimas, a menina Anna – que desaparece e é encontrada morta sem uma das mãos, porque esta possui um sinal de nascença – é quem trará a pista sobre as perversas coleções na história narrada por Erik:

Foi então que me lembrei de que ela fora à Biblioteca Ídiche havia umas semanas e me pedira que a ajudasse a encontrar livros sobre borboletas para o filho. [...]

— Então seu filho gosta de borboletas – disse-lhe, para ver se ela usava o presente quando falasse dele.

— Gosta, acha que são as criaturas mais esplendorosas do mundo – respondeu, irradiando satisfação, como se eu tivesse lhe dado uma grande alegria.³⁹

Ora, a borboleta simboliza a leveza e a inconstância, por isso, fixá-la com um alfinete, como na maioria desses conjuntos, além de prender a espécime numa coleção, o faz, também, metaforicamente. No Japão, o inseto é símbolo da graça e da leveza, portanto, do feminino, da mulher.⁴⁰ O mito de Psique,

37 OLIVEIRA, Gilstéfany. O colecionador: um apanhado sobre a repressão. *(Em)cena*. Disponível em: <https://encenasaudemental.com/post-destaque/o-colecionador-um-apanhado-sobre-a-repressao/>. Acesso em: 22 ago. 2020.

38 FOWLES, John. *O colecionador*. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

39 ZIMLER, 2010, p. 86, 88.

40 Vale lembrar a ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, estrelada a 17 de fevereiro de 1904, no Teatro alla Scala de Milão. Baseada na peça de David Belasco que, por sua vez, se baseou numa história escrita pelo advogado norte-americano John Luther Long. Na trama, o oficial da marinha norte-americana, Benjamin Franklin Pinkerton, casa-se, em Nagasaki, com uma jovem gueixa, Cio-Cio-San (Borboleta), num arranjo político que visava forjar laços de amizade com o Japão. Historicamente, vários oficiais da marinha norte-americana visitaram o país e contraíram matrimônios temporários com jovens japonesas. A trama da ópera recebeu, mais tarde, uma adaptação para o cinema, *M. Butterfly*, de David Henry Hwang (1988), inspirada no relacionamento entre um diplomata francês, Bernard Boursicot, e um cantor da Ópera de

representada nas obras de arte como uma donzela ou uma menina com asas de borboleta, é, no contexto do romance, especialmente instigante, porque, para além do feminino, representa a personificação da vida, da alma.⁴¹ Nesse sentido, o rol das vítimas, meninos e meninas, aumenta a abrangência do sentido da perversão cometida. Sendo assim, tal qual as fotografias que aparecem, como um álbum disperso, por todo o romance de Zimler, o ato de colecionar pode ter conotações mais poderosas e sombrias do que se pode imaginar, deixando vislumbrar sua potencial monstruosidade.

Para Jean Baudrillard, o gosto pela coleção é uma espécie de jogo passional, o modo mais rudimentar de domínio do mundo exterior que implica arranjo, classificação, manipulação.⁴² O colecionador, por essa via, a partir de uma conduta regressiva, pode inscrever-se na instância perigosa do fanatismo:

Fanatismo idêntico tanto no rico amador de miniaturas persas como no colecionador de caixas de fósforos. Nesta qualidade, a distinção que se faz entre o amador e o colecionador, o último amando os objetos em função de sua ordem em uma série, e o outro por seu encanto diverso e singular, não é decisiva. O prazer, tanto em um como no outro, vem do fato de a posse jogar, de um lado com a singularidade absoluta de cada elemento, que nela representa o equivalente de um ser e no fundo do próprio indivíduo – de outro, com a possibilidade da série, e portanto da substituição indefinida e do jogo.⁴³

No desejo obsessivo da singularidade, o jogo serial da repetição do colecionador pode instaurar a perversão, ou seja, uma evidente recusa à lei.⁴⁴ Nesse sentido, evidencia-se um comportamento que visa ao próprio prazer a qualquer custo e a despeito de quaisquer regras acordadas pela sociedade. O perverso, diversamente do neurótico, conhece as normas, mas as nega,

Pequim, Shi Pei Pu. (Ver: CANTONI, Linda. *Madama Butterfly*: Opera by Puccini. *Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Madama-Butterfly>. Acesso em: 22 ago. 2020).

41 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 138-139.

42 BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 95.

43 BAUDRILLARD, 2015, p. 96.

44 Perverso, do latim *perversus*, significa: virado às avessas, em desacordo com as regras.

satisfazendo somente os seus próprios desejos sem se sentir culpado. O sofrimento ou a ansiedade do perverso se dá, portanto, grosso modo, quando o seu desejo, imoral ou não, não é satisfeito. Daí as modalidades resultantes: o fetiche, o sadismo e o masoquismo.⁴⁵

A ficção de Zimler, embora esteja ficcionalizando todas essas modalidades da perversão, não se demora nelas, revela-se a partir da empatia, porque contrasta com o mal, em sua exibição corrosiva do humano, ao desafiar o limite da expressão. “Imagem”, solicita o narrador, “tinta preta escorrendo para dentro de cada recordação. Tudo que sobreviver só pode ser cinzento.”⁴⁶ Essa nota metalinguística aponta para o jogo de xadrez entre narrador e leitor, não sem marcar esse lugar em que o “cinzento” é uma zona em que se dá o encontro da escrita (da tinta escura sobre o branco do papel) com a memória do mal. No enunciado, a imagem da tinta se aproxima à dos meninos engraxates, chamados de “cogumelos do gueto”. Estes, “sentados em banquinhos de madeira, com o rosto sujo escondido na sombra formada pela ponta empinada do gorro de lã, e as mãos cobertas de graxa preta”,⁴⁷ aguardam vez e voz tanto na história oficial quanto na ficção.

Para Zimler, os números são importantes, o inventário e a precisa contagem dos mortos pelo nazismo fazem parte do registro inquestionável do que poderíamos chamar de arquivo do mal.⁴⁸ A ficção, no entanto, ao escolher, entre esses números, o humano que nele está inscrito, faz a vida retornar a esses corpos mutilados e violados, concedendo-lhes, de novo, voz e, mesmo que

45 Embora não seja objetivo deste texto aproximar as teorias psicanalíticas ao romance, as inúmeras referências à obra de Sigmund Freud, sobretudo *Interpretação dos sonhos*, publicado em 1899, a caracterização do narrador como psicanalista, além de um episódio em quem se narra um caso que é “tratado” pelo personagem e que resulta em pistas para a resolução dos crimes aproxima o psicanalista à figura do detetive e não é, por essas e outras razões, uma leitura possível. (Ver, também: FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros textos*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.).

46 ZIMLER, 2010, p. 203.

47 ZIMLER, 2010, p. 360.

48 ZIMLER Richard. A memória do Holocausto tem de competir com a propaganda neonazi. *Diário de notícias*. Lisboa, 20 jan. 2020. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/richard-zimler-a-memoria-do-holocausto-tem-de-competir-com-a-propaganda-neonazi-11768195.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

fragmentariamente, suplementando e, talvez, revertendo a frieza das listas, dos bancos de dados, das tabelas, dos diagramas e dos gráficos.

Para além de ser um item da coleção, cada criança morta e mutilada é, no romance, uma moeda de troca. Em fevereiro de 1945, a Inteligência Americana emitiu um relatório sobre os crimes da “Bruxa de Buchenwald”, Ilse Koch (1906-1967). O documento secreto descreve a esposa do coronel da SS Karl Otto Koch, o primeiro comandante do campo, como particularmente cruel. Além de sua inclinação para a violência gratuita, ela foi acusada de um extraordinário ato sádico: mandar matar mais de quarenta presidiários para ter suas peles tatuadas. Em 20 de abril de 1945, essas observações foram divulgadas para um público mais amplo pela edição de *Stars & Stripes* que foi o primeiro jornal a relatar que membros da SS haviam coletado peles humanas como souvenirs. Então, em junho de 1945, o *Washington Post* registrou suas impressões após uma visita ao Campo de Concentração de Buchenwald. Ao lado das referências a experimentações médicas nos presidiários, os visitantes foram confrontados com a suposta predileção da esposa do comandante por bolsas feitas de pele humana.⁴⁹

Susan Sontag, em “Fascinante fascismo”, adverte:

o nacional-socialismo – e, de um modo mais geral, o fascismo – também representa um ideal, ou melhor, ideias que persistem ainda hoje, sob outras bandeiras: o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade; o repúdio ao intelecto; a família do homem (sob a paternidade de líderes).⁵⁰

Sendo assim, embora Ilse Koch represente o que há de mais brutal e terrível no nazismo, pois foi nesse contexto que ela teve lugar e oportunidade para exercer e infundir, com violência, terror e morte às suas vítimas, não estão

49 PRZYREMBEL, Alexandra. Transfixed by an Image: Ilse Koch, the ‘Kommandeuse of Buchenwald’. *German History*. v. 19, n. 3. Oxford: University of Leicester, jul. 2001. p. 369-399. Disponível em: <https://academic.oup.com/gh/article-abstract/19/3/369/680819>. Acesso em: 5 out. 2020.

50 SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. In: _____. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 76.

longe, também, em sua predileção pela pele humana tatuada, esse repúdio à razão e o culto à beleza.

No romance, como não poderia deixar de ser, um açougueiro é o encarregado de mutilar as crianças, separando mãos ou pernas com sinais particulares, e é ele que fornece, a Cohen, a ligação dos crimes com as coleções de Ilse Koch:

Quando me trouxeram o primeiro corpo, ele disse que precisava do pedaço de pele com a marca de nascença para um presente que queria levar para um capo de concentração; Buchenwald. Depois de muito pensar, cheguei à conclusão de eu está doido para trabalhar lá para poder fazer experiências médicas que têm a ver com a cura de queimaduras. Se bem entendi, é a área de especialização dele. Acho que foi lá uns dois dias atrás. Aposto que levou com ele as amostras de pele das crianças, embora tenha falado de levá-las a um artesão de peles antes de partir para lá, e não sei se já teve tempo para fazer isso.⁵¹

Assim, um açougueiro, duplo quase natural do médico, uma das profissões que mais aderiu ao nazismo, tem, como uma de suas funções básicas, fazer o retalhamento das “peças”, utilizando instrumentos e técnicas apropriadas.⁵² Desse modo, no romance, esse cirurgião improvisado é escolhido para cortar as crianças porque é chantageado por ter mãe judia, num momento em que ter essa origem é uma condenação à morte.

Desentranhado dessas provas do delito, o crime do passado reencenado na ficção é um corpo redivivo. Daí, pois, a aproximação da trama à narrativa policial ou criminal, com as inúmeras referências a Sherlock Holmes e à detecção,

51 ZIMLER, 2010, p. 314.

52 De acordo com Dirceu Greco e James Welsh, “Em janeiro de 1933 – antes de Hitler chegar ao poder – cerca de 7% dos médicos já eram membros do Partido Nazista. Em 1942, cerca de metade dos médicos eram membros do partido, em comparação com 7% dos professores. Antes da guerra, a profissão médica alemã participou da esterilização forçada de entre 200.000-350.000 indivíduos mental e fisicamente deficientes e teve um papel determinante na “eutanasia” de homens, mulheres e até mesmo crianças definidas vagamente como doentes mentais. Um programa de eliminação daqueles considerados “vida indigna da vida” [Lebensunwertes Leben] começou em 1939 e até 200.000 pessoas foram assassinadas neste programa. Tudo isso foi perpetrado com a ajuda e apoio dos sistemas jurídicos e de saúde.” (Ver: GRECO, Dirceu, WELSH, James. Direitos humanos, ética e prática médica. *Revista bioética*. v. 24, n. 3, Brasília, set./dez. 2016. p. 443-451. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-80422016000300443&lng=pt&nrm=iso.

Acesso em: 5 out. 2020).

à composição da dupla de personagens Erik Cohen e Izzy Nowak, e, depois, Erik e Heniek Corben, como as duplas do famoso detetive e o seu parceiro, o médico Dr. Watson, também, aos trechos em que se examinam os corpos, semelhantes às das séries protagonizada por cientistas forenses como C.S.I. *Crime Scene Investigation*.⁵³

Na detecção empreendida no romance, os corpos são identificados e o leitor acompanha *pari passu* seu infortúnio e autópsia. A história pessoal e íntima das vítimas é, de alguma forma, recuperada, em suas franjas, como um tecido que se esgarçou, não com uma ostensiva representação de suas mazelas. Georg Otte em “A preciosidade dos farrapos: a transvalorização dos valores em Walter Benjamim”, chama a atenção para as ruínas do presente que são testemunhos do passado, por mais fragmentárias que sejam, elas se configuram como o ponto de partida pela busca de sua compreensão.⁵⁴ Nesse sentido, o olhar do narrador não é obsceno, mesmo quando está cara a cara com a morte nos itens da coleção e, à maneira de Benjamim, não quer surrupiar ou inventariar as vidas preciosas que são, na trama, referenciadas, nem se apropriar delas para exibição, mas fazer-lhes justiça.⁵⁵ Segundo o narrador de *Os anagramas de Varsóvia*, no mínimo dos mínimos, devemos aos mortos o estatuto de pessoa única e essa reivindicação extrapola a ficção e se inscreve na tradição ética judaica que resume a empatia com o outro a partir da máxima talmúdica de que quem salva uma vida salva o mundo todo.

53 NASCIMENTO, 2018, p. 131-139.

54 OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: a transvalorização dos valores em Walter Benjamin. In: MIRANDA, Wander; SOUZA, Eneida Maria (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 298-307.

55 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Willie Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 502.

As desaventuras do herói no conto “In The Gloaming” de Alice Elliott Dark

Sigrid Renaux

Como apresentado no projeto de pesquisa “Coleção e memória, gênero e diversidade em *The Best American Short Stories of the Century*”, que propõe analisar um conto que confirmasse esse gênero literário como essencialmente norte-americano e, simultaneamente, que refletisse a realidade norte-americana do século XX, iremos examinar “In the Gloaming”, de Alice Elliott Dark, publicado originalmente em *The New Yorker* (1994).

“In the Gloaming”, além de ser o texto que dá o título à segunda coleção de contos da autora, foi um sucesso editorial em 1994 ao ser publicado em *The Best American Short Stories of the Century* e depois ser transformado em filme, muito aclamado criticamente, dirigido por Christopher Reeve, com Glenn Close como atriz principal.

A coletânea se inicia com a história-título de uma mãe cuidando do filho adulto, que está morrendo de AIDS.

Em resumo, a narrativa principia com Laird voltando para casa para morrer e dizendo que quer conhecer sua mãe, Janet. O pai nunca teve muito tempo para

a família, obcecado com o trabalho. Numa noite de verão, Laird olha para o céu e se lembra que, quando criança, sua mãe lhe disse que esta hora do dia – o entardecer – era chamado "gloaming" na Escócia. Laird está ciente da obsessão do pai pelo trabalho e sente que sua morte é apenas mais um dos desapontamentos que causou a ele. Janet sempre soube que Martin era ambicioso e que talvez nem deveria ter casado com ele. Pergunta a Laird se ele amou e foi amado e, quando ele diz "sim", ela fica feliz. Laird também diz à mãe o que gostaria de ter para seu funeral: não quer que seja triste, quer música condizente e que ela compre um vestido de luto, mas bonito e elegante. Laird morre na hora da tarde denominada "gloaming". Após o funeral, ao ir ao quarto do filho para descansar, entra o pai e ambos choram juntos. Janet diz que Laird não conseguia se decidir que música queria, e Martin menciona que ele ficou comovido com as gaitas de fole tocadas no enterro do pai dela. Quando ela comenta que Laird teria gostado muito da ideia, Martin pergunta: "por favor me diga – do que mais meu menino gostava?" Consequentemente, o próprio estilo do conto reflete este pesar e tristeza até o final.

A partir desse resumo, iremos verificar de que maneira se dá a transformação de Laird, a personagem principal, em sua conversa com Janet, durante o pôr-do-sol, sob uma perspectiva simbólica. Essa transformação é precedida, no início da narrativa, pela apresentação de Laird como visto e analisado pela mãe, por meio de um narrador onisciente:

Seu filho queria falar de novo, subitamente. Durante os dias, ele ainda cismava, franzindo a testa para a piscina da posição vantajosa de sua cadeira de rodas, na qual ele estava sentado coberto de mantas apesar do calor de verão. À noite, entretanto, Laird ficava mais como seu velho eu – seu *velho* velho eu, na realidade. Ele ficava mais afável, como ele havia sido em criança, antes de começar a se encobrir com camadas de ironia e comentários astutos. Ele falou com uma franqueza que a deixava atônita.¹

1 Her son wanted to talk again, suddenly. During the days, he still brooded, scowling at the swimming from the vantage point of his wheelchair, where he sat covered with blankets despite the summer heat. In the evenings, though, Laird became more like his old self – his old old self, really. He became sweeter, the way

Assim, se durante o dia ele apenas ficava cismando ao olhar a piscina, incapacitado de nadar por estar numa cadeira de rodas, e ainda coberto por lençóis apesar do verão, indicando, portanto, seu estado precário de saúde, à noite ele voltava a ser o que costumava quando criança. Essas primeiras referências aos períodos do dia e períodos da noite já servem de antecipação à importância que o crepúsculo irá assumir no conto. Como explicitado em Chevalier et Gheerbrant,

Símbolo intrinsecamente ligado à ideia do Ocidente, a direção onde o sol declina, se apaga e morre, o **crepúsculo** exprime o fim de um ciclo, e, conseqüentemente, a preparação de uma renovação. O **crepúsculo** é, portanto, uma imagem espaço-temporal: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão perder-se ao mesmo tempo em outro mundo e em outra noite. Mas esta morte de *um* é anunciadora do outro: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. A marcha para o Oeste é a marcha para o futuro, mas através de transformações tenebrosas. Para além da noite, aguarda-se novas auroras. O crepúsculo sonha, também, por si mesmo, e ele simboliza a beleza nostálgica de um **declínio**. Ele é a imagem e a hora da **melancolia**. (*Dictionnaire des Symboles*. Vol. II, p. 131. Tradução da autora. Meus grifos).

Como continua o narrador onisciente, Laird declarou - após uma visita cansativa de um amigo de Nova York - não querer mais visitas nem telefonemas, pois ele estava exausto delas, e, além disso, pelo fato de ter sido o mais bonito entre seus amigos e sentir muito essa falta, ele se impôs uma reclusão, completada com um muro de silêncio, entre outras práticas ascéticas. Desde então Laird se modificou e queria falar novamente, especialmente com sua mãe: "Então ele se acalmou. Ele queria não apenas falar novamente; ele queria falar com *ela*" (p. 689).² O itálico em "*ela*" já enfatiza a importância que ele atribui a ela, o que será confirmado ao final da narrativa.

he'd been as a child, before he began to cloak himself with layers of irony and clever remarks. He spoke with an openness that astonished her (p. 688).

² Then he softened. Not only did he want to talk again; he wanted to talk to *her*".

No parágrafo seguinte inicia-se a reconstituição dos acontecimentos, por parte do narrador onisciente, ao indicar que as palavras proferidas por Laird começaram na noite anterior, quando, pela primeira vez durante todo o verão, eles jantaram no terraço. E, após a saída do pai, Martin, para fazer um telefonema, Laird e a mãe continuaram lá. Como de costume, ela notou o primeiro vagalume e a primeira estrela – ambos já sinalizando o aparecimento do crepúsculo, o "gloaming".

Ao rememorar os anos em que Laird fora criança, Janet percebe o quanto ainda tem do filho, ou até mais ainda, pois tinha a lembrança dos anos intermediários, para complementar seus pensamentos a respeito dele: "Quando eles sentavam juntos silenciosamente ela sentia mais a proximidade dele do que sentira antes. Era ainda ele, ali dentro da concha combalida. *Ela ainda tinha prazer em ficar com ele*" (p. 689).³ O itálico, novamente, acentua o fato de a mãe ainda sentir prazer em estar com o filho, apesar de seu abatimento, proximidade esta que será recordada ao final do conto, quando o pai, após a morte do filho, perguntar a ela: "Diga-me, por favor – do que mais meu filho gostava?" (p. 704)⁴

Os dois longos parágrafos que prosseguem a história, após Laird se acalmar – "Então ele se acalmou. Ele queria não apenas falar novamente; ele queria falar com *ela*" (p. 689)⁵ – apresentam, em retrospecto, como começara esta aproximação do filho com a mãe: as primeiras palavras de Laird – "O crepúsculo", ele disse, subitamente."⁶ – e a reação dela, quando ele continua – "Eu lembro quando eu era pequeno você me levou até a janela panorâmica e me contou que na Escócia essa hora do dia era chamada o crepúsculo"⁷ – bem demonstram o quanto ela fora afetada pelas palavras do filho, pois "Sua pele formigava. Ela pigarreou, em silêncio, tomando cuidado em não fazer muito de um evento de

3 When they sat quietly together she felt as close to him as she ever had. It was still him in there, inside his failing shell. She still enjoyed him" (p. 689).

4 "Please tell me – what else did my boy like?" (p. 704).

5 "Then he softened. Not only did he want to talk again; he wanted to talk to *her*". (p. 689)

6 "The gloaming," he said, suddenly".

7 "I remember when I was little you took me over to the picture window and told me that in Scotland this time of the day was called the 'gloaming'" (p. 689)

ele estar falando novamente. "Você pensou que eu dissera "sombrio"". ⁸ O trocadilho "gloamy/gloomy" é muito significativo, pois "gloomy" (sombrio, lúgubre) não deixa de ter relação com "gloamy" (crepuscular), deste modo aumentando sua carga semântica.

As referências às partes do dia já aparecem no primeiro parágrafo do conto, quando o narrador contrasta as diferenças no comportamento de Laird durante os dias em relação às noites, transformações essas enfatizadas em "cismando, franzindo a testa", ⁹ de conotações negativas, em contraste com "mais doce", que remete à infância de Laird, época em que havia sido "dócil". ¹⁰

O fato de Laird estar coberto com lençóis, apesar do calor do verão, é como que uma antecipação de ele mais tarde se encobrir com "camadas de ironia e comentários sagazes". O próprio simbolismo do dia já autentica essa diferença: se "a primeira analogia astrológica do dia é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida", ¹¹ percebemos como Laird, de sua cadeira de rodas, ao ficar cismando e franzindo a testa ao observar a piscina, confirma sua percepção da incapacidade de poder entrar nela. Por sua vez o termo "*velho*", em itálico e repetido em seguida, aumenta nossa avaliação de quão longe está este "*velho* velho eu" (*old old self*) (p. 688).

Também o simbolismo da noite irá confirmar esta diferença em Laird, pois é à noite que seu "*velho* velho eu" aparecia: a noite está relacionada com o princípio passivo, o feminino e o inconsciente; Hesíodo deu-lhe o nome de mãe dos deuses por ser da opinião dos gregos que a noite e as trevas precederam a formação de todas as coisas. Tem, portanto, como as águas, um significado de fertilidade, virtualidade, semente. E, como estado prévio, ainda não é o dia, mas o promete e o prepara.

8 "Her skin tingled. She cleared her throat, quietly, taking care not to make too much of an event of his talking again. "You thought I said 'gloomy'" (p. 689).

9 "brooded, scowling".

10 "sweeter" (p. 688)

11 Chevalier et Gheerbrant, vol. III, p. 288-9.

É neste "estado prévio" que Laird revelará seu autêntico "eu". Deste modo, ao pronunciar, subitamente, "O crepúsculo" ("The gloaming") e, logo em seguida, após um aceno "sonhador" da mãe perguntando "O quê?" ("What?") apesar de ter ouvido suas palavras, ele responde:

"Eu me lembro que quando era pequeno você me levou até a janela panorâmica e me contou que na Escócia esta hora do dia era chamada "crepúsculo".

Sua pele formigava. Ela pigarreou, silenciosamente, procurando não fazer muito do fato de ele estar falando de novo. "Você achou que eu disse 'sombrio'."

Ele deu um sorriso, depois olhou para ela penetrantemente, "Eu sempre achei que te afligia de algum modo que o dia terminara, mas você disse que era uma hora linda porque por alguns momentos a luz púrpura fazia o mundo inteiro parecer como a região montanhosa da Escócia numa noite de verão."¹²

Como a citação constata, Janet se comoveu profundamente, mesmo tentando não o demonstrar, ao ouvir o filho falar novamente. A revelação de Laird, de sua mãe haver dito que esta luz púrpura fazia o mundo todo se parecer com as terras altas da Escócia numa noite de verão, demonstra, novamente, a importância que a palavra "gloaming" exerce no conto.

E, após conversarem sobre a infância de Laird, ao afirmar que relembra os vestidos da mãe quando era bebê e o fato de ela sempre ter tido "a mais adorável das expressões" ("*the loveliest expressions*" (p. 690)), revela mais uma vez a sensibilidade do filho e a intimidade que se estabelecia entre ambos. É neste clima que Laird anuncia que quer, entre outras coisas, escrever um testamento. Agradece também a ela não responder que haveria muito tempo para isso. Após a aquiescência da mãe, Laird muda subitamente de assunto e pergunta, depois

¹² "I remember when I was little you took me over to the picture window and told me that in Scotland this time of day was called the 'gloaming.'"

Her skin tingled. She cleared her throat, quietly, taking care not to make too much of an event of his talking again.

"You thought I said 'gloomy'."

He gave a smile, then looked at her searchingly, "I always thought it hurt you somehow that the day was over, but you said it was a beautiful time because for a few moments the purple light made the whole world look like the Scottish Highlands on a summer night." (p. 689-690).

de uma sugestiva pausa: “Mãe, essa ainda é sua hora preferida do dia?”¹³ retornando assim às suas perguntas, pois ele deseja conhecê-la melhor.

No longo diálogo que segue Laird procura saber quais são as outras atividades favoritas da mãe e, após as alternativas que ela apresenta, ele finalmente diz: “Está bem” (...) “Então vamos conversar sobre como você se sente a meu respeito”. O diálogo termina quando ela pergunta ao filho “O que posso fazer?” e ele responder “Você é de onde eu venho. Eu preciso saber a respeito de você.”¹⁴, demonstrando mais uma vez a necessidade dele de se aproximar dela.

Como um lento pôr do sol exercendo seu encantamento, Laird rendeu-se a este entardecer depois de uma noite. Janet pôs a mesa para o jantar no jardim e, após a saída de Martin para seu escritório, ela e Laird começaram a conversar. Neste clima de sol poente, que serve de cenário – “O ar em volta deles parecia estalar com a energia que eles estavam criando em seu esforço de conhecer e ser conhecidos.” – mais uma vez se percebe a energia que emana de ambos, no longo diálogo que segue. Janet abandona suas noções antigas sobre o filho – como a de achar que ele estaria interessado em garotas – e agora ansiava pela vinda da noite, para poder conversar com ele. E trocou o hábito de ler o horóscopo no jornal diário pelo novo hábito de acompanhar o momento em que o sol iria se pôr; mais ainda, de ver o sol se pôr mais cedo com o final do verão.

Essa obstinação apresentada nos comentários do narrador “Ela imergiu nisso, vivendo sua vida por aquele momento de crepúsculo quando os olhos dele começariam a luzir, sinal de que ele estava despertando à conscientização. Então seu verdadeiro dia iria começar.”¹⁵ – confirma novamente a importância do momento do crepúsculo, do “gloaming”, que fazia os olhos do filho começarem a brilhar, ao ele ficar consciente.

13 “Is this still your favorite time of day, Mom?”

14 All right” (...) “Then let’s talk about how you feel about me” (...) What can I do? “You’re where I come from. I need to know about you”.

15 “She immersed herself in it, living her life for the twilight moment when his eyes would begin to glow, the signal that he was stirring into consciousness. Then her real day would begin.”

E, simultaneamente, confirma que o dia dela tinha início na realidade quando Laird ficava consciente. É neste momento que surge a palavra "morrendo" ("*dying*"), pois, ao mentir ao filho que o pai havia saído para fazer um telefonema e Laird lhe lançar um olhar de doce reprovação, ela reconhece que nunca havia compreendido por que o marido não podia sentar com ela por meia hora após o jantar, ou, se não com ela, por que não com o filho moribundo?

O termo "morrendo" é então repetido no parágrafo seguinte, intensificando sua denotação negativa: "Ela se virou abruptamente para olhar para Laird. A palavra "morrendo" soara tão alto em sua mente que ela ficou imaginando se a havia pronunciado, mas ele não demonstrou reação. Ela desejou que não tivesse nem mesmo pensado nela."¹⁶

O fato de a palavra "dying" ter soado tão alto em sua mente como se a tivesse pronunciado e por Laird ter tido uma noite ruim, ela se culpava, lembrando-se de tudo que havia lido sobre a doença.

O clima angustiante apenas aumenta no decorrer do diálogo, pois, ao Janet dizer a Laird que o pai apenas quer que ele melhore, Laird responde alegremente: "Se é isso que ele quer, tenho receio de que vou desapontá-lo novamente. Pelo menos essa será a última vez que irei decepcioná-lo."¹⁷

Ele disse isso alegremente, com a velha luz familiar cintilando em seus olhos. Ela se permitiu de achar graça", deste modo trazendo ao clima de final de dia um pouco de ânimo, ao Laird ainda transmitir aquele brilho antigo nos olhos. Entretanto, é por pouco tempo. Pois, ao reagir à resposta dele, ela sente apenas os ossos de seu braço. A frase final deste parágrafo – "Não restou nada dele"¹⁸ – apenas constata que Laird estava chegando ao final de sua vida.

16 "She turned sharply to look at Laird. The word 'dying' had sounded so loudly in her mind that she wondered if she had spoken it, but he showed no reaction. She wished she hadn't even thought it."

17 "If that's what he wants, I'm afraid I'm going to disappoint him again. At least this will be the last time I let him down. He said this merrily, with the old, familiar light darting from his eyes. She allowed herself to be amused"

18 "There was nothing left of him." (p. 694)

O diálogo entre ambos continua, com o termo “perda” (*loss*) repetido, enfatizando assim a falta que Laird fará não apenas ao pai, mas também a falta que Janet fará ao marido, pelo fato de Martin nunca ter sido um marido dedicado à família: “É sua perda”, ela disse, o choque da magreza de Laird tornando-a séria novamente. Isto foi o mais longe que ela iria em criticar Martin. Ela sempre achou que era seu dever manter uma imagem benigna perante as crianças.”¹⁹

Deste modo, o entardecer vai se acentuando, tanto visual quanto simbolicamente, com a perda que a morte de Laird trará aos pais. Sua debilidade se acentua, ao ele constatar “Na realidade, estou ficando cansado.”²⁰ Ao concordar que a mãe chame a enfermeira, sua voz já está fraca. E, ao estender a mão à mãe, “a luz incipiente do luar iluminava sua pele de modo que ela brilhava como alabastro. Seu rosto havia se tornado cinzento.”²¹ Tanto o qualificativo “cansado”, quanto “cinzento” e “alabastro”²² se agrupam para visualizarmos o estado terminal em que Laird se encontra, partindo de seu cansaço, para a cor alabastro de sua pele e, finalmente, a cor cinérea de seu rosto.²³

19 “It’s his loss,” she said, the shock of Laird’s thinness making her serious again. It was the furthest she would go in criticizing Martin. She had always felt it her duty to maintain a benign image of him for the children.”

20 “I’m getting tired, actually.”

21 “the incipient moonlight illuminated his skin so it shone like alabaster. His face had turned ashy.”

22 “tired”, “ashy”, “alabaster”

23 “The air around them seemed to crackle with the energy they were creating in their effort to know and be known.” (p. 692)

Fotografias na obra de Ronit Matalon: o que a elas subjaz

Nancy Rozenchan

As últimas décadas da literatura israelense têm trazido à baila temas explorados por diversos ramos das ciências humanas e que, por meio da ficção, expandem e aclaram os seus espectros. Simultaneamente, formas e estruturas na criatividade literária vêm contribuindo para expor a abrangência desses temas. É o que ocorreu com a escritura a respeito de judeus provenientes de diversos países árabes e regiões dos quais foram expelidos em meados do século XX, quando passaram a viver em Israel. Esta literatura traz à baila o fato de que somente depois de algumas décadas em que tiveram de enfrentar as dificuldades de adaptação e sobrevivência, essas pessoas e seus descendentes puderam se voltar aos seus sentimentos próprios e desvendar fatores de seu desenraizamento forçado, expor traços do seu ser atual e situar sua real identidade.

Um dos perfis que se esboça nesta busca é o que trata de judeus provenientes do Egito, país em que viveram durante vários séculos e do qual tiveram de abdicar por motivos políticos após a criação do Estado de Israel e guerra Israel X países árabes (1948), a Revolução Egípcia (1952), a Guerra do Suez

(1956) e as grandes alterações políticas do local. Judeus do Egito, em sua maioria sefarditas, não possuíam em geral uma identidade formal do país. Passaportes egípcios foram confiscados. Eram cidadãos de outras nações ou, simplesmente, não tinham uma nacionalidade oficial. Quando o Egito não mais os quis como cidadãos e habitantes, eles se sentiram alijados também de sua forte identidade nacional sentimental, mas o apego que sentiam pelo país e à vida anterior não desapareceu. Numerosos judeus do Egito estabeleceram-se em Israel, várias outras parcelas daquela população se instalaram em outros países, como a França, Estados Unidos, Argentina ou o Brasil. Em Israel, foram abrangidos geralmente na categoria de judeus orientais (*mizrachim*), ou seja, provenientes de países árabes, classificação que consideraram imprópria e incômoda. Sofreram a mesma marginalização na sociedade israelense que aqueles incluídos na categoria de “orientais”, classificação que os viu, indevidamente, como pertencentes a um estrato social inferior quando comparado com a população de origem europeia do país, de parâmetros socioculturais mais elevados.

Apesar de despojados da vida e vivência no Egito, a vinculação àquele país não se esboroou assim como os devaneios a esse respeito; ao contrário, como se vê na literatura,¹ mesmo que o número de autores que a trouxeram em suas obras tenha sido restrito, a temática expressou-se de modo significativo em autores hebraicos e de outras línguas e nacionalidades. Cumpre considerar que, em Israel e alhures, muitas vezes é por seus traços levantinos (*yam-tichoniim* – mediterrâneos, em hebraico) que eles se apresentam na literatura, como se verá mais adiante.

1 A vida no Egito se reflete em obras em inglês ou francês de autores nascidos naquele país, como Andre Aciman (Alexandria, 1951), Jacqueline Kahanoff (Cairo, 1917, Tel Aviv, 1979) Edmond Jabès (Cairo, 1912, Paris, 1991), Paula Jacques (Cairo, 1949), Jacques Hassoun (Alexandria, 1936, Paris, 1999), Lucienne Carasso (Alexandria, 1946), Jean Naggar (Alexandria, 1937), Lucette Lagnado (Cairo, 1956), cujo livro *The Man in the White Sharkskin Suit* (2008) foi traduzido ao português (*O homem do terno de Panamá branco – O êxodo de uma família da antiga cidade do Cairo para o Novo Mundo*, por Vera Ribeiro, Ed. Objetiva, São Paulo, 2010). Em hebraico, destacaram-se Yitzhak Gormezano-Goren (Alexandria, 1941), a respeito da qual ele escreveu uma trilogia, e Ada Aharoni (Cairo, 1933). Dos autores nascidos em Israel, devem ser mencionadas: a falecida Ronit Matalon (1959 – 2018), Orly Castel-Bloom (1960) e Moshe Sakal (1976). No Brasil, três autores originários do Egito e criados em São Paulo deixaram as suas impressões em crônicas e em relatos diversos: Alain Bigio, Alberto Moghrabi e Nessim Hamaoui.

Em obras de duas autoras israelenses de segunda geração – Orly Castel-Bloom e Ronit Matalon – nota-se um esforço em recuperar e reconstituir o que foi a vivência egípcia transmitida e, eventualmente, aquela vivida nos diversos países pelos quais se espalharam, para poder delinear o que é a própria essência do seu ser em Israel. Cada uma das obras de ambas segue sendas literárias diversas.

Destaco, neste contexto, o primeiro romance de Ronit Matalon,² *Ze im hapanim eileinu* (Esse com o rosto voltado para nós), publicado em 1995, Ed. Am Oved, Tel Aviv. A recuperação da história da família, a montagem de uma memória, o deslocamento cultural e a busca de raízes dão-se por intermédio da personagem israelense Ester, de quase 17 anos, durante uma prolongada estadia na casa do tio Jacques, em Duala, Camarões. Ester é filha de judeus egípcios chegados a Israel na década de 1950. O tio, afastado e saudoso do núcleo familiar original egípcio, quer que qualquer parente lhe seja enviado para a África, ainda que a isso subjaza a intenção de que venha Ester para se casar com seu enteado. A mãe e a avó, que criaram Ester, querem que, com a viagem, ela ajeite as ideias que tem na cabeça. O pai é figura ausente como tal e ausente em geral. Merece raras menções.

Essa rica obra tem, simultaneamente, traços de diversas literaturas, como a de imigração, de formação, de colonização e étnica. As tentativas de construção e reconstituição das raízes da família Cicurel da jovem – dos principais focos do romance, a partir dos quais ela pode consubstanciar a sua própria identidade – dão-se em uma sequência não-linear, pela escrita alternada entre primeira e terceira pessoas, da jovem Ester, que, em um registro diário, documenta a história de sua viagem, enquanto a segunda narradora o faz observando os eventos na

2 1959–2017, Israel. Estudou literatura e filosofia na Universidade de Tel Aviv e trabalhou como jornalista no jornal *Haaretz*, onde cobriu as regiões Gaza e Cisjordânia entre 1987 e 1993. Lecionou na Universidade de Haifa e na escola Camera Obscura para as Artes, em Tel Aviv. Foi ativista social liberal e participou de manifestações organizadas pela Associação dos Direitos Cívicos em Israel. Foi membro do Conselho de Arte e Cultura do Ministério da Educação e do Fórum de Cultura Mediterrânea do Instituto Van Leer. Vários de seus livros foram premiados. Em 2010, recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Hebraica de Jerusalém pela sua contribuição à literatura e pelo ativismo social.

perspectiva onisciente, pontilhada por relatos relacionados a diversos causos da família. A abordagem do choque quanto à relação colonialista com os nativos africanos é tão impactante quanto a construção dos parâmetros judaico-egípcios da família. A fotografia e tudo que a ela se vincula servem a diversas funções que despontam no decorrer do romance: pertencimentos, recuperação de afetos e sentimentos, memória, história. Têm-se desde descrições de fotos a roubo intrafamiliar de materiais dos bem protegidos álbuns de família. A narrativa se completa por um falso arquivo fotográfico – fotos pertencentes à autora e a outras famílias – disposto através dos trinta e um capítulos do livro. Esta leitura será guiada por abordagem do viés fotografia-literatura

Dois dos capítulos do livro são tomados da autora egípcia-israelense Jacqueline Kahanoff (Egito, 1917; Israel, 1979), originalmente escritos em inglês e apresentados pela sua versão hebraica. Kahanoff, autora que mais se distinguiu no enfoque dos judeus no Egito, dedicou-se aos traços identitários da comunidade judaica daquele país, por ela entendidos como levantinos, traços comuns a diversas das nacionalidades que viveram então no país africano, como gregos, franceses, italianos, armênios e outros e praticantes de religiões diversas.³ Esse perfil levantino subjaz ao universo de Matalon que, nesta obra, além de diversos outros temas, o entremeia com abordagens de alguns traços do

3 Deborah A. Starr, editora junto com Sasson Somekh de parte da obra de Kahanoff em hebraico, falando sobre a autora, diz em entrevista que "'Levant' originated as a geographical term, referring to the part of the Mediterranean where the sun rises. The term 'Levantine', in both English and in French, arose as a disparaging term to refer to people of the eastern Mediterranean. It came to mean, in the context to which Kahanoff is responding, people from the region who are not clearly identifiable. They have one foot in the local culture and are somewhat oriented toward Western culture. Many, like Kahanoff, had a French or British education, and also spoke many languages. Levantines were not necessarily easily characterized by someone who was not intimate with the culture." ("Levante", originariamente um termo geográfico, refere-se à parte do Mediterrâneo onde o sol nasce. O termo 'levantino' surgiu como um qualificativo depreciativo para se referir aos povos do Mediterrâneo ocidental. Em Kahanoff, pode ser entendido como pessoas da região que não são claramente identificáveis, de identidade escorregadia, em um Egito em uma era cosmopolita, onde experimentaram uma vivência burguesa, tinham um pé na cultural local e pendiam, de algum modo, à cultura ocidental. Muitos tinham educação francesa ou inglesa e também falavam várias línguas."). Entrevista a David B. Green, "Levantisism Finds Its Place in Modern Israel", 25/08/11, *Haaretz*. Disponível em <https://www.haaretz.com/life/books/1.5157419>. Consultado em 26/08/2020. Acesso em 26 ago, 2011. (Todas as traduções são de minha autoria.)

colonialismo na África. Alguns desses espelham-se, ainda que de modo fugaz, na convivência com palestinos nos territórios em Israel.

As fotos e seus subtítulos servem de desencadeadores de eventos sugeridos ou registrados nas mesmas, assim como uma abertura para comentários sobre a própria fotografia, a quem e a que ela serve, o ato de fotografar, quase um tratado sobre o tema. Três gerações de judeus do Egito, simultaneamente enraizadas e desenraizadas, modelo de deslocamento sociocultural da família, sua desintegração e dispersão por diversos países, constituem o universo mapeado. A migração fragmentou e expandiu o mundo sefardita egípcio, complicando a continuidade da regulação social e familiar. Não tendo conhecido vários de seus familiares retratados, é por meio de artifícios diversos vinculados à narrativa ligada às fotos que se comporá o universo de Ester e o seu amadurecimento.

Alguns dos membros da empobrecida família Cicurel⁴ dirigiram-se ou foram conduzidos arbitrariamente a Israel, os primeiros por cumprirem o desejo de viver na terra bíblica, assim como de concretizar o ideal sionista e instados pelos estatutos egípcios que os excluíram do país e se apossarem de seus bens, e os últimos, como a avó de Ester, a *Nonna* Fortuna, que não quis deixar a terra em que nasceu e criou a sua família, mas também não pôde ficar para trás. Israel foi também o destino de dois tios, assim como o de Robert, pai da narradora, que, assim como não se dedicou à função de pai, não soube se tornar um israelense típico da época e deixou o kibutz poucos dias depois de ali se instalar para voltar ao ativismo político que sempre o manteve afastado da família. Um terceiro tio, Jacques Cicurel, tinha partido do Egito antes para fazer fortuna nos diversos países africanos onde foi se instalando, ainda colonizados por nações europeias, e dos quais precisou migrar ou escapar quando alguma revolta ou

4 A escolha do sobrenome Cicurel não é fortuita. Na década de 1930, foi o sobrenome de uma das famílias judias mais conhecidas e bem aquinhoadas do país, dona de grande loja de departamentos no Cairo. A presença dos Cicurel no Egito, já abalada por diversos eventos nacionalistas e antijudaicos, foi encerrada em 1956 quando ocorreu a Guerra do Sinai. Membros da família se dispersaram por diversos países.

golpe político alterou a condição política local e, em sequência, os seus negócios. Casou-se com uma francesa empobrecida para obter, graças a isso, um passaporte francês. Houve quem se dirigiu fugido à França ou aos Estados Unidos.

O uso da fotografia no romance proporcionou uma abertura para uma descrição vívida, por vezes dramática, de cada segmento, judaico, levantino, africano. Ester tinha uma experiência preliminar de observar e narrar fotografias ao atender à avó cega em Israel, que conhecia as imagens de cor e que, ao pedir que a neta as descrevesse mais uma vez -- pelo que lhe pagava algumas moedas --, fazia-a absorver os comentários que evocavam tanto a história familiar como o amor e saudade dos que estavam distantes ou que tinham morrido; desse modo, a avó os inculcava na neta. Preservação da memória e construção de identidade complementam-se nesta tarefa.

É voz corrente que a fotografia pode ser entendida e lida como um texto, sendo suscetível à intertextualidade. A. Sajed comenta a respeito que

Not only can photography be read as a text, but texts themselves concern themselves with images we as readers or authors have of the world around us. But when image and text are coupled together in a practice that aims to bring to life "other" cultures, and to document living in different places, the politics of joining together text and image become particularly telling of how those "other" places are imagined, and about how knowledge about the 'other' is produced and disseminated.⁵

Matalon coopta o leitor para a leitura das fotos que agregou ao texto; todavia, desde o início e à medida que o faz, o leitor é surpreendido e sempre estará aquém do que se delineia após a indicação sugerida pela legend e pela

5 "Não só a fotografia pode ser lida como um texto, mas também os próprios textos se preocupam com imagens que nós, leitores ou autores, temos do mundo em volta de nós. Mas quando imagem e texto são acoplados em uma prática que visa dar vida a "outras" culturas e documentar a vida em lugares diferentes, a política de unir texto e imagem torna-se particularmente reveladora de como esses "outros" lugares são imaginados e sobre como o conhecimento sobre o 'outro' é produzido e disseminado.". SAJED, Alina. *Postcolonial Encounters in the Maghreb. Transgressing International Relations*, 2008, 224 f. Thesis (Doctor of Philosophy – Political Science) – School of Graduate Studies, McMaster University, Hamilton, Canadá, 2008, p. 64. Disponível em <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/16619>. Acesso em 20 ago. 2020.

própria imagem. Em jogo lúdico, o artifício proposto na obra se desfaz de pronto, uma vez que nem todos os fotografados estão com “o rosto voltado para nós” e nem para o fotógrafo e, mais do que isso, quase metade das fotos anunciadas está faltando; dentre as demais, há ainda duas fotos repetidas que têm legendas diferentes. Algumas das fotos são borradas a tal ponto que os traços não colaboram para o discernimento da imagem. O que se desvenda da foto tem vinculação apenas parcial com o que é narrado nas páginas que se seguem. O leitor vê-se sujeito às interpretações, tergiversações e elucubrações que a narrativa sugere, em sagaz manipulação autoral. Somente após a leitura de cada capítulo poderá chegar a um resultado convincente que pode diferir do que a foto (ou a sua ausência) e texto pareceram sugerir.

Assim, para começar, o leitor se sente perdido ou desconfortável por não atinar de imediato com a conjugação foto/legenda. A informação do título leva a uma ideia imprecisa. A imagem da capa, com o título definidor da obra, *Esse com o rosto voltado para nós*, é perturbadora pois, das figuras ali presentes, numa reprodução sem nitidez, somente o vulto mais distante, totalmente borrado, é de alguém voltado para a frente, com a pose de quem está caminhando, que talvez tenha divisado a câmera, mas certamente não está voltado para o leitor; os demais figurantes, em plano mais próximo e que parecem compor o mesmo grupo, olham em direção diversa.⁶ Esta imagem da capa é parte da foto que abre o primeiro capítulo, com a legenda “Fotografia: Tio Cicurel e trabalhadores, porto de Duala, Camarões”. Excluindo-se o contorno desfocado daquele que se encontra longe, nenhuma das aproximadamente oito figuras de trabalhadores está voltada para o fotógrafo, bem como o próprio tio, de costas, de presença mais próxima, discernível em sua ampla camisa branca. Nesta imagem, como nas demais, só se completa o conhecimento da identidade dos participantes pelo que se segue à legenda que acompanha a foto, que acrescenta detalhes

6 A versão norte-americana do livro (*The one facing us*. Trad. Marsha Weinstein. Nova York: Metropolitan Books, Henry Holt and Company, 1998) traz na sobrecapa uma ilustração diferente, repetindo uma outra foto que abre um dos capítulos.

esclarecedores sem os quais a foto seria de valia mais limitada ainda do que é. Pelo título da foto e pela narrativa pode-se inferir também que a informação indicando quem é aquele “voltado para nós” parte do ponto de vista dos empregados e refere-se ao patrão, de costas para o fotógrafo, que parece supervisionar os empregados que, de costas para ele, miram o que está no chão, diante deles. Com o foco estabelecido desta forma, fica instituída formalmente a hierarquia convencional e social que, de outro modo, era imprecisa; empregados, patrão, fotógrafo, leitor. A este, o leitor, resta se dar conta de que, sem o texto, não poderá auferir, apenas por mirar a foto, uma ideia do que se pretende narrar. Os textos são matéria obrigatória para a “leitura” das fotos. Todavia, até que se chegue ao capítulo 25 que repete o título do livro, mas não a foto inicial, não se pode chegar a uma compreensão suficiente para o uso desta legenda.

Estendendo-se sobre fotografia – tema que subjaz às diversas narrativas concorrentes no livro –, pode-se praticamente entender que, nessa foto, os diversos vieses trazidos desmembram inicialmente as partes do todo e, a seguir, elas se reúnem e compõem uma visão plena de como cada faceta da trama complementa as demais de tudo o que a obra explora pela visão de Ester e da narradora: relações humanas, relações familiares, afetos, perdas e aprendizado. Quanto à narrativa, ela assume diversos papéis que avançam além das imagens, expondo o que mais existe na cena, quem é o falante da foto, que o tio que se encontra em destaque ali está ele próprio como uma máquina fotográfica para trás da qual se encontra a máquina fotográfica física, cujo fotógrafo permanece desconhecido. Uma coisificação enraizada no colonialismo, esta é uma das imagens da família africana de Ester e de seu mundo. Os comentários, pela pena de Ester, ao avaliar que a câmera poderia ter captado mais itens, até a subjetiva vontade dos trabalhadores, acrescenta dados esclarecedores: “Este é o meu tio, não exatamente no centro, mas um pouco à direita, aquele com os ombros curvados em direção ao peito e cintura amplos, este de costas para a câmera: as

costas mais importantes, envoltas em branco, que falam.”⁷ (MATALON, 1995, p. 9). Já desde a abertura, o timbre descritivo enfatizando a especificidade do personagem dá o tom da preponderância de poder e de domínio num crescendo que começa com alguns aspectos quase que negativos (ombros curvados, cintura ampla) que se expandem ampliando para “as costas amplas, envoltas em branco” e, por fim, “que falam”. Esta descrição da foto é mais do que suficiente para instalar os graus de relacionamento que se estenderão pelo livro: o tio é branco, como se vê na foto, a camisa ampla é um ecoar desta qualificação. Os demais, esbeltos, sem camisa, são visivelmente pretos. As costas do tio “falam”, os demais, não; somente ele, o branco, tem voz:

As outras costas lá, elas não falam: elas são captadas nos movimentos rotineiros do corpo, uma rotina que impõe uma espécie de mudez a esses corpos, que justifica estarem de costas para nós, sua curvatura ou caminhada vigorosa em direção às cestas plásticas dispostas entre eles, cheias de peixe e de fedor de peixe.⁸)

Subservientes, os demais fotografados existem em função deste tio:

Essas posturas corporais, se querem dizer algo, se são feitas em respeito a alguém, se adotam uma relação para com qualquer coisa, são em respeito ao meu tio, o meu tio que está parado ali como um tripé firme de câmera, um tripé de câmera que fotografa por trás dele.

Elas, essas costas, essas pessoas, são captadas assim por acaso. Esse acaso poderia facilmente ter movido a composição dos corpos, misturá-los para nós: esse que está curvado poderia ter sido aquele que está parado diante da cesta, este com o peito nu, preto, pode ser algo totalmente diferente, uma sombra, por exemplo, ele poderia ter sido uma sombra se se movesse um pouco para o lado, para fora da moldura, jazendo dentro (da moldura) sobre as pedras lisas do piso. Esse acaso apaga os rostos dessas pessoas, funde-as em uma massa, em uma multiplicidade cujos desejos difusos foram embalados em uma única vontade, em um propósito: um propósito para com o

7 MATALON, 1995, p. 9.

8 MATALON, 1995, p. 9.

domínio que os observa, o domínio do meu tio que está parado ali de braços cruzados, um domínio que tem olhos, que tem a inação da alegria de observar, que observa.⁹

O fato de a fotografia simplesmente captar o que está à vista acopla-se a outro importante aspecto a ser considerado: há sempre um investimento pessoal e coletivo em fotografia que pode ser atribuído à esfera sociopolítica e também à esfera emocional e afetiva, foco na espécie de alteridade e objetificação que é produzida nas fotografias examinadas.

Adiante deles, um pouco à esquerda, há diversos objetos grandes, um espaço que se abre entre eles; a fotografia se afasta de repente de seus habitantes exceto três, na extremidade da praça, que se deslocaram para lá. Um armário de madeira com portas de painéis de vidro quadrados, fincado lá à direita, um tanto estranho e fora de lugar: um ar caseiro, de espaço escuro protegido, este móvel traz à praça cimentada em que está colocado uma lembrança de um ar caseiro que torna a própria casa, a própria sensação doméstica ridícula e insípida e não transforma, digamos, a praça vazia em algo caseiro.¹⁰

A noção de quanto a imagem repercute é ampliada com a ambientação que reflete (ou deveria refletir) a cena fotografada com a luz e o piso molhado.

A praça coberta, pavimentada com grandes blocos de concreto, está totalmente alagada, e como! A luz se rompe nela, na praça com a água parada, fétida, que espirra em fluxos das cestas de plástico e inunda a praça vazia. Há uma espécie de reflexo aguçado, de diamante, na praça alagada, um brilho, uma nuvem de brilho que pousa sobre a grande poça e lhe dá uma aparência lisa, luzente, conferindo a tudo isso, à atividade humana adjacente, algo incrível.¹¹

Para além do espaço das fotos, a própria conceituação da fotografia e a política de autenticidade que pode regê-la são alvo do interesse da narradora:

Este é o lugar em que se abre a fotografia: exatamente o lugar em que o fio frágil, que passa entre o real e o imaginário, cintila por um instante, revela-se, o lugar em que a fotografia

9 MATALON, 1995, p. 9-10

10 MATALON, 1995, p. 10.

11 MATALON, 1995, p. 10.

informa não só ser uma prova da realidade, mas também sobre as suas possibilidades.¹²

Deslizando para a narrativa que se conclui em terceira pessoa, é de Ester – a pessoa do outro lado, de fora da foto – que se trata, que tem o rosto voltado para a memória da cena, que, além de peixes, trabalhadores e o patrão, estabelece a sua identidade: ela é da Ásia, chegou à África vinda da Europa, via Paris, com suas botas de salto alto, da cepa dos colonizadores:

Somente assim posso ver, plantar-me ali na distância dos anos, na praça alagada, pisando com botas hibernais de salto alto; fazendo reverências cegas de um terceiro corpo em direção a mim, e não como um artifício, somente como um gesto de certa anuência em direção ao possível, minha existência possível, incerta, a identidade questionável da linhagem familiar: esta é a sobrinha, a sobrinha do Monsieur Cicurel, que veio vê-lo, de Tel Aviv, via Paris.¹³

Entre as narrativas em primeira e terceira pessoa, estabelecem-se, de modo quase sub-reptício, os traços que poderiam vir a moldar a personagem da israelense Ester: do *alto* dos saltos das botas, o tom *hibernal* de outra civilização, a *linhagem familiar*, mesmo que questionável, a *origem*: Tel Aviv, Paris (grifos meus). Ausentes da foto pois não necessitam dela, acentuam-se e ganham força ante a posição dos empregados seminus. Ester tentará entender a grande brecha entre os africanos e seus colonizadores, tentará ultrapassá-la ou burlar as suas regras; suas tentativas resultarão em um autoconhecimento que, entre outras circunstâncias, a farão abandonar a África. Não fruirá nem do conforto e carinho ali gozados, nem dos estudos na França que o tio quer lhe proporcionar.

Após despertar a curiosidade do leitor, a(s) narradora(s) o confunde(m) frustrando toda expectativa. Nos trinta e um capítulos do livro, apesar do título de cada uma delas, 14 fotos estão faltantes, uma que é anunciada como faltante está reproduzida, duas são repetidas; duas delas são coloridas. O formato

12 MATALON, 1995, p. 10-11.

13 MATALON, 1995, p. 11.

pequeno, apesar da boa qualidade da maioria das fotos, não favorece o reconhecimento dos personagens, do que se verifica que esse assunto é de menor importância: cabe àquilo que vem em seguida, com sua amplitude, suprir tudo o que a narrativa se propõe a apresentar. Todas as fotos que encabeçam capítulos, assim como os títulos órfãos, surpreendem de variadas formas pelo viés pelo qual enveredam depois de servirem de ponto de partida ou de apoio para o que se seguirá.

Ao contrário da foto da capa e do primeiro capítulo, em quase todas as fotos o(s) fotografado(s) encaram o fotógrafo (e o leitor). Entretanto, o leitor não pode se deixar levar pelas imagens: a vinculação para com o personagem retratado, o espaço, o que poderia ter acontecido (ou não) em função do ato de fotografar, o que pode ser imaginado a respeito daquele momento, a conexão do fotógrafo e com ele e os motivos para isso, a ausência da foto – os ardis e os blefes entre fotos, fotografados, fotógrafos, títulos de capítulos e o leitor – devem ser localizados e desvendados. Com o seu deslindamento, as sutilezas da obra vão se ampliando.

Uma das fotos que se destaca tem o título “Foto: O olhar”, que encabeça o capítulo 13, imagem que, diversamente das demais, ocupa quase a totalidade da página e, ainda, também de forma diversa das demais, é um close em que a retratada mal cabe na página; é o único close. Narra sobre a cegueira da avó de Ester, a *Nonna* Fortuna, e como essa neta lhe infunde alguma esperança de melhoria da visão após a visita ao oftalmologista. É o retrato de uma mulher cujos traços indicam tratar-se de uma idosa, fato confirmado pelo pouquíssimo que se vê de seus cabelos brancos.

“A rotina do olhar, a rotina dos órgãos alertas do rosto ante a coisa que é como olhar, o não-olhar: este que não retribui o olhar. Ela aguça pupilas congeladas”.¹⁴ Falar do olhar não-olhar da avó cega é de certa forma também uma percepção do apreender a fotografia, uma maneira de considerar o que se

14 MATALON, 1995, p. 118.

obtém dela; os olhos que não veem também captaram a fotografia. O que realmente o leitor capta do relato ao observar as fotos? O que se enxerga? A conversa ligeira entre avó e neta é apresentada a partir do momento em que a avó ouve Ester vasculhando a sua bolsa para se apossar de umas moedas e a instrui a deixar uns trocados. O código recíproco de “enganar”, com a aceitação do “furto”, é válido também para a manutenção da credulidade da avó para com a descrição que a menina faz da expressão do médico e de suas palavras – mal ouvidas ou mal entendidas pela avó – sobre a cegueira: a fala do Dr. Pinchas: “A cegueira, madame, como dissemos, não é uma limitação, é uma qualidade.”¹⁵ A avó entende outra coisa por meio da palavra parecida que ela acha que ouviu. Pode-se deduzir que, usado em um sentido mais amplo que se aplica a todos os capítulos do livro, o ato de enganar pode ser feito também pelas fotografias. Olhar e não-olhar coexistem e não se referem à avó apenas.

Cada foto presente ou ausente conduz a leituras próprias. Os critérios apreendidos de cada leitura não são aplicáveis de maneira semelhante ao capítulo que se segue. Uma das leituras mais surpreendentes é a que encabeça o longo capítulo 15, um daqueles que não são da autoria da escritora. “Europa de longe” faz parte da edição hebraica do livro de Kahanoff, *Mimizrach, shémesh* (A leste, sol).¹⁶ Trata-se do capítulo que detalha a vida levantina dos diversos segmentos populacionais, inclusive o judaico, no Egito, como Kahanoff a definiu. Vivia-se parcialmente como europeu, entre a cultura francesa e a inglesa, ainda que não se conhecesse pessoalmente a Europa, vivia-se parcialmente como judeu com uma carga diluída de judaísmo e vivia-se na mescla de pequena parcela de todas as culturas ou nacionalidades que ali estavam instaladas. Essa instabilidade os acompanhava para onde quer que se dirigissem. O árabe, a língua local, não era a sua língua. Segundo Dvir Abramovich, “They lived in a land in which alienation and anxiety were de norm, where Jews were neither European nor

15 MATALON, 1995, p. 119.

16 Versão hebraica de Aharon Amir, Tel Aviv: Ed. Hadar, 1987.

Egyptians, driven in a twilight zone of identity where political sympathies and ideas were suppressed.”¹⁷. Uma aculturação superficial parecera suprir as necessidades de sobrevivência.

O capítulo “Europa de longe” é encimado pela foto de pior qualidade do livro, que tem como subtítulo “Jaqueline Kahanoff, o tio Moïse e mamãe, margem do Nilo, Cairo, 1940”. Totalmente desbotada e manchada, a falta de cor na foto ocorre justamente sobre as pessoas tornadas quase invisíveis, das quais só as duas mulheres são perceptíveis. O desbotado acentuado segue uma linha curva que atravessa a imagem de alto a baixo, no lado esquerdo. Pode-se deduzir que a foto estivera protegida por um porta-retrato cujo vidro rachou e, com o pó e a luz que penetraram pela fenda, a cor se esvaiu. A imagem do tio não existe. Como, diversamente das demais fotos na versão original hebraica, não se segue comentário de qualquer naípe que seja sobre a foto, ou sobre qualquer conceituação sobre fotografia, é no próprio teor do capítulo que se deve buscar algum tipo de justificativa para a escolha do documento, e a definição do levantinismo é aquela que se presta a isso. Os alunos do último ano do liceu francês onde a autora estudou, suas nacionalidades, uma aluna francesa que lhes é estranha, nenhum aluno muçulmano, os jovens de outras escolas, a cultura ocidental que era pertinente somente às minorias, a proibição de dançar nos bailes beneficentes com rapazes muçulmanos, uma série longa de detalhes dos comportamentos ostentativos ou encobridores das falhas culturais ou outras, classificadores do conceito de levantinismo, pertencimento e não-pertencimento, sem que se pudesse atingir uma autodefinição satisfatória, sem que se soubesse como escapar a uma autodefinição ou não-autodefinição. A rachadura no vidro do porta-retrato, o embaçamento que apaga parte da imagem que está no centro (levando em conta que não há sinal do tio na foto, tragado pela perda da cor ou

17 Eles viviam em uma terra em que a alienação e a ansiedade eram normais, onde os judeus não eram nem europeus nem egípcios, levados a uma zona obscura de identidade onde simpatias e ideias políticas eram reprimidas. ABRAMOVICH, Dvir. “Ronit Matalon’s Ethnic Masterpiece”, originalmente publicado em *Australian Journal of Jewish Studies*, vol. XV, 2001, p. 89-103. Disponível em: http://sites.utoronto.ca/wjudaism/journal/vol3n2/abramovich_article.pdf. Acesso em: 30 ago. 2020.

por simplesmente não fazer parte da foto) podem ser os representativos da identidade e da pertença que a autora pretendeu definir: um pendendo para um lado, outro dividido, o terceiro, desaparecido. A vida da própria Kahanoff seguiu este dilema. Após deixar o Egito, viveu nos Estados Unidos e, depois, em Israel. Sua língua não foi o hebraico. O tio que não é visto na foto, sionista convicto, foi dos primeiros a se instalar em Israel, mas não se deixou subjugar por todas as regras de sua nova nação; a mãe também foi para Israel, não por escolha, mas por ser a única alternativa disponível. A “escrita” ou a “leitura” sugeridas pela foto são auto-explanadoras. E nem se pode esperar que uma das mulheres fotografadas seja realmente Kahanoff.

Excepcionalmente faz-se necessário recorrer também ao capítulo 15 da versão americana, que não é tradução do capítulo hebraico e pode ser lido como comentário àquele. O capítulo contém a mesma legenda de foto, mas não ostenta título. Complementa o original comentando a foto, estende-se por hipotéticas conversas entre o tio e Kahanoff que ele teria conhecido, e conclui com referências ao levantinismo. Destaca-se a referência de vinculação foto e literaridade.

Jacqueline hated having her picture taken, but she liked this picture because of its “literary” blurriness, as she called it. “Literary! Everyone in it looks seasick,” Mother said. How strange and brutal the placement of the dark diagonal line to the left, which slices through the photograph arbitrarily, barely missing the three figures but dividing the foggy, dreary, inconsequential landscape. The diagonal line is itself a figure in the photograph. It is insistent, more definite than the pallid people in the photograph or the photographer’s uncertain intentions. The three figures are poised between visibility and invisibility, flickering before our eyes like a mirage.¹⁸

18 “Jacqueline (Kahanoff) odiava ser fotografada, mas gostava desta foto por causa de seu embaçamento “literário”, como ela o denominava. “Literário! Cada um nela parece mareado”, disse mamãe. Quão estranha e brutal a colocação da linha diagonal escura à esquerda, que corta completamente a fotografia de forma arbitrária, mal poupando as três figuras, mas dividindo a paisagem nebulosa, sonhadora, inconsequente. A linha diagonal é ela própria uma figura na fotografia. Ela é insistente, mais definida que as pessoas pálidas na fotografia ou as intenções incertas do fotógrafo. As três figuras estão equilibradas entre a visibilidade e a invisibilidade, piscando diante de nossos olhos como uma miragem”. MATALON, 1998, p. 123.

Essas colocações de Matalon, na edição em inglês, servem de atenuantes ao quase quiproquó com que o leitor em hebraico se defronta ao tentar somar foto e literatura. A menção em inglês de foto e literalidade conduz o leitor de volta à complementaridade entre as duas linhas de escritura, a visual e a escrita, e, principalmente, à complexidade dessa vinculação. É o embaçamento a ser vencido que obriga o deslinde gradual que vai desde as várias camadas visuais até o perfil puramente poético.

Um último enigma a ser apurado aponta para a complexa leitura sugerida pelo capítulo 25 cujo título é “Retrato faltante: Este com o rosto voltado para nós”. O retrato, que não é faltante, retorna no capítulo 30 como última foto do livro, desta vez com a legenda “Retrato faltante: Paisagem de piscina, Duala, Camarões.” Também neste, a foto está presente. As duas legendas remetem àquelas da capa e do primeiro capítulo do livro.

A imagem totalmente borrada pelo excesso de luz e forte contraste com o fundo escurecido traz alguém que parece estar com o rosto voltado para nós: é uma foto de uma pessoa à beira da piscina, uma cena aparentemente óbvia segundo o título. Talvez haja ainda uma imagem negra mesclada com a escuridão do fundo ou uma sombra. O hermetismo na imagem suscita várias questões. No curtíssimo capítulo 25, nada é informado sobre a pessoa física junto à água ou sobre a sua identidade, a não ser que está com o rosto voltado para nós. O que o capítulo realiza é uma ampla reflexão sobre a foto, em padrão semelhante ao que ocorreu no início do primeiro capítulo do livro, sem, contudo, chegar a detalhes pessoais. Num certo sentido, é o fechamento das digressões sobre fotografia.

Um homem parado na borda da piscina com o rosto voltado para nós, lança a sua sombra, tentando aparecer. É como se ele estivesse sendo projetado ((N.B. no sentido cinematográfico) para dentro, para dentro da cena, este com o rosto voltado para nós, empurrando-se para dentro da cena existente. A cena existente é a piscina. Ele está sendo projetado nela desmontado, algo diferente dele próprio, como entes de ficção científica que

se desmontam, desmembram-se e se repetem de repente em outro lugar, em outro tempo, tentando aparecer.

Assim ele está postado ali, as mãos amputadas, entre escuridão extrema e luz extrema. A luz vem da frente dele, de dentro; um imenso fecho de luz que cai sobre ele e sobre uma parte da piscina, abaixo dele, roubando-lhe a sombra, distanciando-a dele. A sombra se rompe e se distancia dele, independente, pousa na cerca atrás do homem, rompendo uma continuidade familiar de sombra que provém de uma figura.¹⁹

Pouco se divisa do corpo junto à piscina, nem à vista da foto com a figura e reflexo na água, nem se aprende pelo registro de Matalon. Na verdade, indo ainda mais longe do que se obtém das fotos anteriores, em geral de personagens perceptíveis e com relatos fatiados pelos capítulos, aí se tem a foto de um quadro, não de uma pessoa física, fato indicado na página de agradecimentos em que a autora se refere ao pintor e a quem a ajudou a tomar conhecimento de sua obra.²⁰ O nome da pintura a óleo é "Paisagem de piscina", de autoria do israelense Its'chak Livne. As digressões que encerram o capítulo passam pela luz e escuridão da foto e encerram-se em local e localização.

O lugar é a água. O homem que está parado fora da água está fora do lugar. Ele tem uma relação não nítida com a água, o homem, as figuras que chapinham dentro dela, capazes de se mover. Ele não pode se mover, está bloqueado pela luz e desligado de sua sombra, parado ali como se ficando cego, como se atingido pelo brilho, tentando aparecer, ser pessoa, mas ele é situação, plantado na paisagem de uma piscina, ele próprio paisagem de piscina: localização, não identidade.²¹

Enquanto na foto mencionada como sendo de Jacqueline Kahanoff, Matalon usou a versão americana do romance para tecer alguns comentários sobre o que tinha trazido no capítulo 15 do original hebraico, simplificando-o em certa medida, neste caso ela usou a fotografia em dois capítulos que nada

19 MATALON, 1995, p. 246.

20 MATALON, 1995, p. 8.

21 MATALON, 1995, p. 246.

parecem ter em comum a não ser a foto do quadro, mas a repetição da imagem os torna indissociáveis.

Fotografias pessoais são altamente seletivas, mas também são previsíveis, seguindo uma ordem padronizada e restrita. Memória e identidade fazem parte da leitura, o que, porém, não é o caso desta foto. O crítico israelense Its'chak Oren, citado por Shai Rudin, estranha a reprodução em preto e branco do imaginado colorido do quadro de Livne. Para Oren, a cópia é exemplo da situação do judeu oriental na sociedade israelense, o oriental excluído que tenta se aproximar dos outros que estão chapinhando na piscina, mas a luminosidade o cega e o desprende dos demais.

Com base na vinculação desta imagem com a que se encontra na capa do livro, ambas sob o título "Esse com o rosto voltado para nós", é permitido seguir por outro caminho e considerar que ambas tratam da situação dos africanos, bloqueados em seu ser, em sua identidade e em suas opções e também dos brancos que convivem com eles, todos presos nas tramas comuns a ambos. Nas duas fotos encontra-se aquele cuja imagem é quase indiscernível, que é bloqueado, com seu reflexo na água em que a falta de nitidez multiplica o borrado da figura humana. Na foto da capa eles se encontram de costas e neste capítulo o personagem está de frente e é branco. Desmembrado, segundo o texto.

Tentativa de entender a África, tanto como vista por Ester como a que ela aprende do relacionamento colonialista de seu tio, o visível e o não-visível, a atração pessoal que ela tem pelos pretos que tanto difere da que os tios demonstram, a sensualidade que a enreda nos contatos com os empregados – o capítulo traz a foto mas não se pode realmente defini-la. Resumo da África para Ester, resumo do relacionamento, distanciamento, enfeitiçamento, atração pela África que não se deixa desvendar, pelos seus homens, o que é sombra, o que é luz, o que são as identidades tão diversas da sua.

É o prelúdio para o capítulo 30 em que não há menção à foto, apesar de ela se encontrar ali. O título “Paisagem de piscina, Duala, Camarões” também remete ao do primeiro capítulo, “Tio Cicurel e trabalhadores, porto de Duala, Camarões”. Diversos fios se desatam: o tio, que se recupera da facada desferida por um dos empregados, libera o passaporte de Ester para que ela siga o seu próprio caminho, dá-lhe dinheiro para estudar na França, dinheiro que, em desavença com a tia, que a vê atraída pelo funcionário e não pelo seu filho, ela lança na piscina, com as cédulas boiando como as folhas das árvores e, por fim, a aproximação maior dela para com aquele por quem se sentira fortemente atraída, conhecimento de novos conceitos de sexo e a sexualidade fluida. E o regresso a Israel.

Abramovitch destaca um tema fundamental com o qual o livro está constantemente preocupado – o de ver:

The permanent component of ‘looking’ is the most all-embracing motif in Matalon’s fiction, a ring that gradually stretches out and envelops the spectrum of her story. From the very first chapter, the reader is interpellated to view the photographs as objective evidence of Esther’s family, adding to the atmosphere of authenticity forcefully advanced throughout. What Esther values most is the primordial element of human nature, which, if we choose to, enables us to see things as they are, to break free from the qualities of sentimentality, pathos, and folklorism.²²

Desde o “enxergar” da avó, mesmo na cegueira, ao ver e enxergar o que há nas fotos e para além delas, o rico aprendizado a que o romance conduz sobre temas comentados ou não aqui expõe o extraordinário trabalho de Matalon.

22 “O componente permanente de “olhar” é o motivo mais abrangente da ficção de Matalon, um anel que gradualmente se estende e envolve o espectro de sua história. Desde o primeiro capítulo, o leitor é interpelado para ver as fotos como uma evidência objetiva da família de Ester, aumentando a atmosfera de autenticidade fortemente avançada em toda parte. O que Ester mais valoriza é o elemento primordial da natureza humana, que, se quisermos, nos permite ver as coisas como elas são, nos libertar das qualidades do sentimentalismo, do pathos e do folclorismo”. ABRAMOVICH, 2001, p. 102.

Fragmentos do infinito: coleção e vertigem em *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino

Claudia Maia

*Não há um único fato que não possa
ser o primeiro de uma série infinita.*

Jorge Luis Borges

Na vasta e múltipla produção de Italo Calvino, o livro *As cidades invisíveis* (1972¹) destaca-se como representante daquela faceta de sua obra que pode ser definida como escritura serial, em que ele explora com mais afinco sua poética colecionista. O mundo e a linguagem se apresentam tão múltiplos aos seus olhos que ele se põe a organizá-los, inicialmente em pastas, das quais nascem os mais diversos livros, que preservam – uns mais outros menos – o trabalho sistemático com que foram construídos:

O livro nasceu um pedacinho de cada vez, a intervalos longos, como poesias que colocava no papel, seguindo as mais variadas inspirações. Eu, ao escrever, procedo por séries: tenho tantas pastas onde coloco as páginas que me ocorre escrever segundo as ideias que me passam pela cabeça, ou apenas anotações de coisas que queria escrever. Tenho uma pasta para os objetos, uma pasta para os animais, uma para as pessoas, uma pasta para as personagens históricas e outra para os heróis da mitologia; tenho uma pasta sobre as quatro estações e uma sobre os cinco sentidos; em uma recolho páginas sobre cidades e paisagens da

1 A publicação da tradução no Brasil se deu em 1990.

minha vida e em outras cidades imaginárias, fora do espaço e do tempo. Quando uma pasta começa a se encher de folhas, me ponho a pensar no livro que delas posso tirar.²

As cidades invisíveis formam um conjunto de pequenas narrativas de viagem, contadas pelo mercador veneziano Marco Polo àquele a quem serviu durante anos, Kublai Khan, o imperador dos tártaros. Cada fragmento de texto descreve uma cidade, somando 55 descrições de 55 cidades diferentes, catalogadas e dispostas segundo 11 séries temáticas que se alternam consoante um sistema regular inspirado em métodos matemáticos, como o da matriz. Essas descrições se distribuem em meio aos 64 fragmentos de diálogos que se desenrolam entre os dois protagonistas.

Assim como em outros livros de Calvino – por exemplo *O castelo dos destinos cruzados* (1973³) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979⁴) –, os pequenos textos de *As cidades invisíveis* constituem peças de um jogo combinatório, cujos blocos dispersos ao longo do livro se reúnem a partir das relações que a cidade estabelece (“As cidades e a memória”, “As cidades e o desejo”, “As cidades e os símbolos”, “As cidades delgadas”, “As cidades e as trocas”, “As cidades e os olhos”, “As cidades e o nome”, “As cidades e o céu”, “As cidades e os mortos”, “As cidades contínuas”, “As cidades ocultas”). Assim como argumentou Flora Süssekind sobre as séries de Jorge Luis Borges, esse jogo combinatório constrói-se a partir de uma “perspectiva cambiante”, de uma “vocaçãõ para a não fixidez” e, ao mesmo tempo, de um “desejo pelo que é fixo”.⁵ O câmbio, a mudança, nestas e em outras séries de Calvino, assim como nas de Borges, estariam pautados na tensão entre o fixo e o não fixo, a repetição e a diferença. O desejo pelo que é fixo, o desejo de dar continuidade a uma estrutura

2 CALVINO, Italo. Presentazione. In: _____. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 1993, p. V-VI. O texto de apresentação dessa edição do livro reproduz uma conferência proferida por Calvino na Columbia University, em 1983 (Não havendo indicação em contrário, todas as traduções são de minha autoria).

3 A publicação da tradução no Brasil se deu em 1991.

4 A publicação da tradução no Brasil se deu em 1990.

5 SÜSSEKIND, Flora. Borges e a série. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 139.

e um pensamento já empregados, alimenta o programa das variações, aprofundando uma investigação que poderia se propagar *ad infinitum*.

Sobre esse aspecto, Umberto Eco afirma, em seu estudo sobre a inovação no seriado: “o problema não é reconhecer que o texto seriado varia indefinidamente dentro do esquema básico [...]. O verdadeiro problema é que o que interessa não é tanto a variabilidade quanto o fato de que dentro do esquema se possa variar ao infinito”.⁶ É esse pensamento marcado pela ideia do múltiplo que as séries de Calvino parecem conformar, e não só as de *As cidades invisíveis*. Ainda que cada fragmento ou conto de cada uma delas constitua uma história em si, a qual se pode dizer terminada, uma vez dispostos num plano sequencial – do jornal, da revista (publicados periodicamente) ou mesmo do livro –, são tomados como partes de um conjunto múltiplo, que está em constante crescimento e divisão e, portanto, podem variar ao infinito.

Conforme apontou Gilles Deleuze sobre a colocação em série, em *Diferença e repetição*, a repetição se dá como produção da diferença, como um “motor” da diferença, e por isso distingue da generalidade e da generalização, uma vez que estas pressupõem a reunião do que é supostamente semelhante sob o mesmo conceito, em que um termo pode ser trocado, substituído por outro. Ao contrário, a repetição estaria fundada não na reprodução do mesmo (do semelhante), mas na produção do diferente, do singular, de forma que a diferença surge como consequência do ato mesmo de repetir:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um ‘irrecomeçável’. Não acrescentar uma segunda ou uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência. Sob esta relação da potência, a repetição inverte-se, interiorizando-se. Como diz Péguy, não é a festa da Federação que comemora ou representa a tomada da Bastilha; é a tomada

6 ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 134.

da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as federações; ou, ainda, é o primeiro nenúfar de Monet que repete todos os outros.⁷

As séries, portanto, no sentido que postula Deleuze, já nasceriam sob a égide do múltiplo, concebidas inevitavelmente para se multiplicarem, de maneira que um segundo, terceiro ou quarto elemento modifique sempre um primeiro; mais que isso, que este repita aqueles, como se não existisse sem todos os outros que o sucedem. Assim, em uma série, um elemento só existe pelo retorno dos anteriores, os quais, por sua vez, se reafirmam naqueles que estão por vir, de forma que o retorno só se dê pela diferença. Cada texto de qualquer uma das séries de Calvino constitui um texto em si, mas, paradoxalmente, existe enquanto diferente de outro. O múltiplo se desdobra para se explicar e para explicar cada uma de suas partes.

Fazer da repetição um espaço por excelência do novo e da liberdade é o que defende Deleuze e o que parece buscar Calvino em suas séries, sobretudo naquelas que escreve depois do contato que faz com o Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), grupo francês criado em 1960 pelo escritor Raymond Queneau e o matemático François Le Lionnais e ainda em atividade, que desde sua fundação se dedica a apresentar procedimentos matemáticos e lógicos que contribuam para a criação literária, regras que seus próprios membros criam e se impõem – as *contraintes*. O livro *As cidades invisíveis* é uma das principais produções de Calvino a partir das *contraintes* oulipianas.

No texto em que trata da exatidão na literatura, em *Seis propostas para o próximo milênio*, ainda que admita ter predileção “pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas”,⁸ e justamente por isso, Calvino pergunta-se:

7 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2009, p. 20.

8 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b, p. 82.

quem sabe não será precisamente essa ideia de limite que suscita a ideia das coisas que não têm fim, como a sucessão dos números inteiros ou as retas euclidianas... [...] Às vezes procuro concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, não uma coisa determinada mas tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever: a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear. Para combatê-la, procuro limitar o campo do que pretendo dizer, depois dividi-lo em campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, e assim por diante. Uma outra vertigem então se apodera de mim, a do detalhe do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava no infinitamente vasto.⁹

A angustiante sensação que o escritor experimenta advém, portanto, de uma oscilação entre se concentrar no que extraiu do vasto continente do narrável para ser matéria de sua literatura e todo o resto que compõe esse narrável – o “mundo não escrito”, como designaria em outro texto. A solução que encontra é fazer da parcela subtraída também um universo infinito, como aquele a que pertence. Nesse sentido, a literatura constituiria, para Calvino, um universo do possível, do incomensurável e do potencial, como caracterizou os oulipianos. De todos os seus livros, talvez seja *As cidades invisíveis* o exemplo maior dessa poética que oscila entre a geometria e a sensibilidade, entre o “cristal e a chama”, para usar uma metáfora cara ao escritor. A partir de um projeto extremamente calculado, Calvino demonstra sua atração e sua repulsão ao infinito.

Para Calvino, o gosto por uma composição geometrizarante na literatura moderna, sobretudo depois de Mallarmé, “tem como fundo a oposição ordem-desordem”.¹⁰ Em um universo que se caracteriza pela desordem, podem-se perceber parcelas de ordem, “porções do existente que tendem para uma forma”; é essa coexistência que a literatura toma para si, adquirindo “um sentido que não

9 CALVINO, 1990b, p. 83.

10 CALVINO, 1990b, p. 83.

é fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo”.¹¹ A cidade já é, por si só, símbolo dessa tensão entre ordem e desordem, entre “racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas”.¹² Tomando-a como matéria de seu livro, Calvino transpõe a dualidade que a caracteriza para o plano da narrativa, apresentando belezas que se repetem, cidades que se duplicam e habitantes que se multiplicam, de modo que o método serial não apenas determina a estrutura, a moldura do romance, também inspira seu conteúdo, criando, assim, uma arquitetura ao mesmo tempo cerrada e alucinante.

Um exame mais atento do índice do livro, sem qualquer informação sobre os métodos matemáticos que o escritor teria porventura utilizado, já provoca uma espécie de estranhamento no leitor, uma vez que a enumeração que acompanha os títulos das séries (1 a 5) não apresenta uma ordem linear, normalmente a esperada. A última série de cada capítulo é sempre uma nova série, designada pelo número 1, e a primeira série de cada capítulo, sempre designada pelo número 5, é a última de uma série que se iniciou no capítulo anterior. O primeiro capítulo, por exemplo, inicia-se com a série “As cidades e a memória 1” e termina com “As cidades delgadas 1”; a primeira série do segundo capítulo é “As cidades e a memória 5” e a última, “As cidades e as trocas 1”, seguindo-se essa lógica até o final, de forma que as séries se multiplicam, sempre crescendo e se dividindo. Esse suposto enigma que se cria logo no índice não se pretende, necessariamente, ser resolvido; é parte da atmosfera de jogo que envolve o romance, característica do Oulipo, que se fundou, segundo o próprio Calvino, “sob o signo do divertimento e do chiste”.¹³

Como um diário, todo esse material sobre as cidades acompanhou o escritor por alguns anos, sugerindo-lhe a cada momento uma determinada

11 CALVINO, 1990b, p. 84.

12 CALVINO, 1990b, p. 85.

13 CALVINO, Italo. *Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório*. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 202.

organização, até que se chegasse ao conjunto que se conhece. Muitas séries imaginadas por Calvino foram descartadas depois, como “Le città duplici” e “Le città e la forma”, que foram divididas em outras categorias. A indecisão do escritor quanto aos títulos das séries e a redistribuição de muitos textos apontam para o paradoxo da classificação: a maioria das cidades poderiam estar em qualquer uma das séries. A angústia do escritor-colecionador é também a angústia do personagem Kublai Khan, que sofre com a “amplitude dos territórios” de seu império e vive “uma sensação de vazio” e de “vertigem que faz estremecer os rios e as montanhas historiadas nos fulvos dorsos dos planisférios”.¹⁴ No romance, essa vertigem é também representada pelas muitas enumerações¹⁵ – grande parte caóticas – que compõem as descrições das cidades e pelo caráter especular de muitas delas. A primeira cidade apresentada, Diomira (“As cidades e a memória 1”), é assim descrita:

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. Mas a peculiaridade desta é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita: uh!, é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes.¹⁶

Como o fragmento informa, Diomira é uma cidade metálica, construída essencialmente da prata, do ouro, do bronze, do estanho e do cristal, o que já confirmaria seu aspecto luminoso e reflexivo. Além disso, as belezas que a cidade contém são a repetição de belezas de outras cidades, que já foram vistas pelo

14 CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 9.

15 Sobre as listas e enumeração em Italo Calvino, cf. MAIA, Claudia Cristina. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

16 CALVINO, 1990, p. 11.

viajante, mas que ainda assim são diferentes. Cada cidade, ao mesmo tempo em que repete as outras, apresenta-se sempre peculiar. À Diomira, seguem-se outras que também estão relacionadas com a ideia do repetir: Zora, que “tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas”;¹⁷ Isaura, em que “a paisagem invisível condiciona a paisagem visível”;¹⁸ Maurília, “cujos velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília”; Fedora, cidade que possui um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo, em que por sua vez há cidades azuis que são modelos para outras cidades; Valdrada, cidade de duas cidades, “uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo”;¹⁹ Sofrônia, composta de duas meias cidades, uma fixa e uma provisória, e curiosamente a fixa é a dos tiros-ao-alvo e dos carrosséis e a provisória, a de pedra, mármore e cimento; Eutrópia, em que o viajante não vê uma mas muitas cidades, uma habitada e as outras desertas, mas idênticas; Eusápia, em que os habitantes construíram no subsolo uma cópia idêntica da cidade, para onde vão os esqueletos, as quais se confundem a tal ponto que não se sabe qual é uma e qual é a outra, quais são os vivos, quais os mortos; Bersabeia, que possui duas projeções de si mesma, uma celeste e uma infernal; Olinda, em que crescem muitas Olindas, umas de dentro das outras; Laudônia, que mais do que dupla, é tripla, sendo a terceira a dos não nascidos; Procópia, cidade em que rostos chatos e redondos se multiplicam a ponto de invadirem até mesmo o quarto onde se hospeda o narrador; e também Ândria, cujos edifícios repetem a ordem das constelações, de tal modo que “cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças, tanto em Ândria como nas estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais”.²⁰

17 CALVINO, 1990, p. 19.

18 CALVINO, 1990, p. 24.

19 CALVINO, 1990, p. 53.

20 CALVINO, 1990, p. 53.

Esse aspecto especular e múltiplo concorre para salientar a perspectiva ambígua e vertiginosa do romance. Tudo o que é especular é ambíguo porque o espelho produz elementos que são simultaneamente diferentes e idênticos a si mesmos. Pier Paolo Pasolini, em um belo ensaio sobre o livro de Calvino, escrito no mesmo ano de sua publicação, destaca as “técnicas de ambiguidade” utilizadas por Calvino como um dos “tesouros” do livro: “ambiguidade no seu sentido mais típico e clássico de matiz infinita”.²¹ Para Pasolini, o aspecto do infinito no romance se dá não só por meio do uso do método serial, da utilização de listas como modelo descritivo, da concepção de cidades que são em sua natureza múltiplas, mas também da história que o escritor “reconta”, cujo modelo declarado é *Il milione*, livro de viagem do século XIII que narra as aventuras de Marco Polo no Extremo Oriente. Além deste modelo, o contar infinito de histórias lembra *As mil e uma noites*, que foi sempre modelo de narrativa para Calvino.

O método serial, portanto, na obra de Calvino, aponta para “uma autoconsciência expressiva e material do artista”.²² Por meio de uma poética que discute a repetição e a diferença, o escritor procura revelar as infinitas relações entre as coisas no mundo. *As cidades invisíveis*, assim como *O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno*, considerados seus hiper-romances, constituem enciclopédias abertas, que não têm mais a pretensão de apresentar um pensamento circular, perfeito e exaustivo, mas que constituem “vórtices de fragmentos e pedaços”,²³ prontos a estabelecerem múltiplas relações. Walter Benjamin, ao tratar a coleção como meio de salvar os objetos da dispersão, afirma: “talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se

21 PASOLINI, Pier Paolo. Italo Calvino, *Le cita invisibili*. In: _____. *Descrizioni di descrizioni*. 2ª ed. Milano: Garzanti, 2006, p. 60.

22 SÜSSEKIND, 1998, p. 151.

23 CALVINO, Italo. Primo Levi, *La ricerca delle radici*. In: _____. *Saggi*. 1945-1985. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007, v. 1, p. 1137.

encontram as coisas no mundo.”²⁴ Em *As cidades invisíveis*, o espaço da cidade pode ser comparado a uma coleção sem fim, uma coleção em constante devir, que preserva a memória de desejos e sonhos e salva da dispersão o tangível e o intangível do mundo.

A fragmentação remete, ainda, ao aspecto do inacabado, do incompleto, que na obra de Calvino é representado muitas vezes por meio da metáfora da areia ou da poeira. Em *As cidades invisíveis*, no fragmento que encerra o primeiro grupo de textos, o narrador assim define o império de Kublai Khan: “Na mente do Khan, o império correspondia a um deserto de dados lábeis e intercambiáveis, como grãos de areia que formavam, para cada cidade e província, as figuras evocadas pelos logogrifos do veneziano.”²⁵ A areia, substância leve e movente, aponta para a propensão que as cidades descritas por Marco Polo têm para o intercâmbio e o deslizamento. Assim como os grãos de areia, os elementos dessas cidades são ao mesmo tempo iguais e diferentes, o que leva o mercador a considerá-las como uma única cidade. Esse esvair-se das diferenças torna-as, segundo o narrador, uma “poeira informe”, em que “os lugares alternam formas ordens distâncias”,²⁶ confundindo-se uns com os outros.

Além de enfatizarem o aspecto lábil das cidades e de todo o império em ruínas de Khan, que é definido como um “esfacelo sem fim e sem forma”, a areia e a poeira, nesse livro, caracterizam os habitantes da cidade de Laudômia, que é “mais do que dupla, tripla”,²⁷ pois que abriga a cidade dos vivos, a dos mortos e a dos não nascidos. Na Laudômia dos mortos, o traçado das ruas e a sequência das moradias repetem os da Laudômia dos vivos, onde os habitantes vivem cada vez mais comprimidos, com a diferença de que na dos mortos “tudo se tornou necessário, livre do acaso, arquivado, posto em ordem”.²⁸ Assim como esta, a

24 BENJAMIN. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 245.

25 CALVINO, 1990, p. 26.

26 CALVINO, 1990, p. 125.

27 CALVINO, 1990, p. 127.

28 CALVINO, 1990, p. 127.

cidade dos não nascidos é constantemente visitada pelos moradores da cidade dos vivos:

Os viventes de Laudômia frequentam a casa dos não nascidos, interrogando-os; os passos ressoam sob os tetos vazios; as questões são formuladas em silêncio: e é sempre deles próprios que perguntam os vivos, não daqueles que virão; alguns se preocupam em deixar uma ilustre memória de si, outros em encobrir as suas vergonhas; todos gostariam de seguir o fio das consequências dos próprios atos, mas, quanto mais aguçam o olhar, menos reconhecem um traço contínuo; os nascituros de Laudômia aparecem pontilhados como grãos de poeira, afastados do antes e do depois.

A Laudômia dos não nascidos não transmite, como a dos mortos, qualquer segurança aos habitantes da Laudômia viva, só apreensão. Nos pensamentos dos visitantes, acabam por se abrir dois caminhos e não se sabe qual reserva maior angústia: ou se pensa que o número de nascituros supera grandemente o de todos os vivos e de todos os mortos e, nesse caso, em cada poro de pedra acumulam-se multidões invisíveis, amontoadas nas encostas do funil como nas arquibancadas de um estádio, e, uma vez que a cada geração a descendência de Laudômia se multiplica, em cada funil se abrem centenas de funis, cada qual com milhões de pessoas que devem nascer e esticam os pescoços e abrem a boca para não sufocar; ou então se pensa que a Laudômia também desaparecerá, não se sabe quando, e todos os habitantes desaparecerão com ela, isto é, as gerações se sucederão até uma certa cifra e desta não passarão, e por isso a Laudômia dos mortos e a dos não nascidos são como as duas ampolas de uma ampulheta que não se vira, cada passagem entre o nascimento e a morte é um grão de areia que atravessa o estreitamento, e nascerá em um último habitante de Laudômia, um último grão que, no momento, está aguardando no alto da pilha.²⁹

Quando os habitantes vivos de Laudômia interrogam os não nascidos, que estão ainda por vir, não identificam um traço que seja contínuo, como se a memória tivesse sido desmantelada. Assim, os nascituros são descritos como grãos de poeira que surgem apenas pontilhados, dispersos, sem qualquer ligação com o antes e o depois, o passado e o futuro. Além desse aspecto de fragmentação e ausência de memória, os nascituros causam apreensão aos vivos

29 CALVINO, 1990, p. 128-129.

em virtude de seu caráter multiplicador, infinito, o que leva o narrador a compará-los a grãos de areia. Outro pensamento, oposto e ao mesmo tempo ligado ao da infinitude, também acomete os vivos: o do desaparecimento. Desaparecida a Laudômia dos vivos, a cidade tripla se concentraria apenas numa ampulheta, cujos grãos de areia representariam os habitantes, que do nascimento passariam diretamente para a morte. Uma memória, portanto, que se forma por um escorrer inútil e que lamenta a imobilidade da ampulheta.

Em *As cidades invisíveis*, Calvino demonstra sua atração e sua repulsão ao infinito: a partir de um projeto extremamente calculado, acaba por construir um “esfacelo sem fim³⁰ e sem forma”, como o é o império de Khan. Em *As cidades invisíveis*, Kublai Khan, melancólico e consciente da ruína em que se encontra seu império, diz a Marco Polo:

Talvez esse nosso diálogo se dê entre dois maltrapilhos apelidados Kublai Khan e Marco Polo que estão revolvendo um depósito de lixo, amontoando resíduos enferrujados, farrapos, papel, e, bêbados com poucos goles de vinho de má qualidade, veem resplender ao seu redor todos os tesouros do Oriente.³¹

A essas palavras do imperador, Marco Polo responde:

Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do Grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora.³²

Se para Kublai Khan o seu império não passa de um depósito de lixo, um amontoado de ruínas, e ele e seu interlocutor, quando conversam sobre as riquezas e mistérios das cidades, não passam de dois trapeiros que, em um momento de embriaguez, confundem os resíduos com tesouros, para Marco Polo o lixo e o luxo se misturam, assim como o sonho e a realidade, o dentro e o fora, o finito e o infinito.

30 CALVINO, 1990, p. 9.

31 CALVINO, 1990, p. 96.

32 CALVINO, 1990, p. 96.

Essa mistura fascina e ao mesmo tempo inquieta o escritor. É essa paradoxal relação que Calvino tem em comum com o colecionador: ambos procuram dar ordem ao múltiplo e ao abundante, salvar os objetos da dispersão e construir com eles uma espécie de microcosmo. À medida que toma posse (o senso de propriedade é característico do colecionador) da diversidade do mundo, fazendo dela material de sua literatura, o escritor tem a impressão de controlá-la, ainda que depois, cômico da impossibilidade desse controle, a escrita se renda à dispersão. O microcosmo é reconhecido, desse modo, como incompleto por natureza, parte do macrocosmo e sujeito a infinitos rearranjos e modificações. Conforme bem sintetizou Bonura, ao analisar a recepção do livro *As cidades invisíveis*, “a geometria da narrativa de Calvino é alimentada subterraneamente pela desordem”.³³ A ordem é constantemente contaminada pelo seu contrário, relação encontrada também na lista, na série, na coleção, no arquivo, todos modelos de agrupamento caros ao escritor.

Em “Cominciare e finire”, texto que compõe o material organizado por Calvino para o projeto das lições americanas, publicado como um apêndice deste nos *Saggi*, o escritor trata de sua desconfiança com as palavras “parte” e “todo”:

Preferi falar de particular e de múltiplo, ao invés de “parte” e de “todo”, porque “todo”, “totalidade” são palavras das quais desconfio sempre um pouco. Não pode haver um todo dado, atual, presente, mas apenas um pulvísculo de possibilidades que se agregam ou se desagregam.³⁴

Nesse texto em que defende a relação que a particularidade de uma obra literária tem com a multiplicidade do existente e do possível, Calvino afirma que o todo é inalcançável, impossível. O mundo e a linguagem são abundantes, múltiplos, mas não podem ser representados como completos, totais. É por isso que, diante da multiplicidade, os narradores e personagens calvinianos oscilam entre dois impulsos: aquele que tende ao conhecimento completo, exaustivo, e

33 BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1972, p. 184.

34 CALVINO, Italo. Cominciare e finire. In: _____. *Saggi*. 1945-1985. 4ª ed. Milano: Mondadori, 2007, v. 1, p. 751.

aquele que procura ressaltar o único, o extraordinário; no meio desse labirinto, a morte espreita. Ainda que seduzido pela pulsão enciclopédica e totalizante e a pulsão geometrizar, Calvino decide seguir um caminho em que pode “tecer e tornar a tecer uma rede de analogias”,³⁵ como seu personagem Palomar, pois só assim o desejo de totalidade não acabará em angústia.

A relação que Calvino estabelece com a multiplicidade é a de “indicar e descrever mais que de explicar”.³⁶ O modelo da coleção torna-se, portanto, significativo para iluminar alguns aspectos de sua obra, pois é uma prática que conserva tanto a fragmentação quanto a multiplicidade. A coleção não é totalizante, ela busca estabelecer conexões, constituindo, assim, uma cartografia provisória, uma estrutura habitável. Não obstante a caducidade dos objetos e das páginas, há algo que resta, que permanece – o resíduo de um mundo em constante erosão e o saber que, longe de qualquer ambição de totalidade, pretende-se pulverizado. Assim como Marco Polo, o escritor consegue discernir, “através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins”,³⁷ fazendo de sua literatura um arquivo vivo, em constante mutação, polimorfo e multifacetado, que sobrevive e sobreviverá ao próximo milênio apesar e em virtude das fendas e desconjunções.

35 CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 90.

36 CALVINO, Italo. O olhar do arqueólogo. In: _____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 314.

37 CALVINO, 1990b, p. 10.

Kenzaburō Ōe e Kogito Chōkō em Estilo Tardio: coleção de superações em meio às catástrofes

Neide Hissae Nagae

O terremoto seguido de *tsunami* e o acidente da usina nuclear em Fukushima, no nordeste do Japão, identificados como a data fatídica de “11 de março”, constituíram uma calamidade múltipla: natural e criada pelo homem, social e individual. Muitos escritores escreveram obras inspiradas nesse evento, a exemplo da antologia intitulada *Soredemo sangatsuwa* [*Março, apesar de tudo*] de 2012, com 17 obras.

Kenzaburō Ōe, como autor engajado que sempre foi, manifestou-se nas mídias internacionais e também se debruçou a lançar uma série de obras curtas na revista literária mensal *Gunzō*¹ entre janeiro de 2012 e agosto de 2013, num total de 16 números.² Coligidas, resultaram na publicação de *Bannen'yōshikishū / In late style* [*Coletânea em estilo tardio*] ainda em 2013, com um sumário composto pelos mesmos títulos daquelas pequenas obras. O autor impressiona

1 A revista foi criada em outubro de 1946 como meio de divulgação de obras artístico-literárias e é publicada pela editora Kōdansha, fundada em novembro de 1909.

2 As 16 obras foram publicadas de janeiro a abril e de junho a dezembro de 2012, e em janeiro, março e abril e de junho a agosto de 2013.

pelo planejamento e organização da estrutura da obra como um todo no âmbito da ficção e pela articulação com a realidade. Pois, assim, fez com que ao longo de um ano e meio a gravidade dessa tragédia fosse reiterada e atualizada no Japão, que possui mais de 60 usinas nucleares em seu território a deitar sua sombra no país e no planeta. São destacadas na obra a usina de Ōi na Província de Fukui, próximo ao mar do Japão, e a de Ikata³ na Província de Ehime. A primeira, no protesto contra a sua ativação, em que o narrador protagonista discursa e questiona o povo se se deixariam matar,⁴ e a segunda, localizada a 30 km da vila do vale – topos da obra, com correspondência no mundo real.

Ainda sem tradução para o português, *Bannen'yōshikishū* nasce como essa coletânea, expressa em seu nome pelo sufixo *shū* de "coleção" antecipado por *yōshiki*, o "estilo" do final de uma vida, *bannen*. Como afirma o autor na cinta do livro:

Provavelmente, eu vim escrevendo meu último romance, não como um escritor experiente e idoso, mas pela sensação de ser pressionado pela catástrofe do acidente nuclear e por Fukushima. Gostaria, também, de transmitir aos meus amigos falecidos que na conclusão desta obra citei novamente o poema que dá esperanças aos jovens e que escrevi quando tinha 70 anos de idade.⁵

Esta obra, assim, mostra-se como uma frente de resistência às catástrofes de todas as naturezas, em nível nacional e global, incluindo-se as de nível pessoal com reflexões sobre as mortes de pessoas que lhe foram caras e sobre o futuro promissor e esperançoso dos que permanecem vivos. O referido poema consta no final da obra, entre as páginas 324 e 331, e é como um filme retrospectivo de sua vida ao ter o primeiro neto aos 70 anos colocando a questão de se viver novamente ao pequeno ser inocente que começa a tatear tudo e intensamente.

3 Localizada a 30 km da vila Ose, a vila do vale na floresta de Shikoku, a usina Ikata é a que existe na Província de Ehime, Shikoku, com 3 reatores sendo um em funcionamento segundo dados de 2017. Disponível em: <https://blog.goo.ne.jp/tanutanu9887/e/a43bbf55884c7e6832943f79a7f56b72>. Acesso em: 27 nov. 2020.

4 ŌE, Kenzaburō. *Bannen'yōshikishū/In late style* [Coletânea em estilo tardio]. Tóquio: Kōdansha, 2013. p. 187.

5 ŌE, 2013, cinta do livro. Tradução da autora deste texto.

Nessa linha, Kenzaburō Ōe utiliza-se de um narrador-protagonista, escritor, chamado Kogito Chōkō, um alter ego do autor. Sobre o nome de Kogito, além do *cogito ergo sum* de Descartes, somos lembrados do apontamento de Paul Ricoeur: “O *cogito* não é uma pessoa definida por sua memória e sua capacidade de prestar contas a si mesma. Ele surge na fulgurância do instante. Nunca parar de pensar não implica lembrar-se de ter pensado. Somente a continuação da criação lhe confere a duração. Ele não a possui com exclusividade”,⁶ pois é como se Ōe exercitasse isso por meio desse protagonista, nesta, assim como em obras anteriores.

O paralelismo personagem/protótipo da vida real vai além do narrador protagonista Kogito Chōkō / Kenzaburō Ōe e já vem de obras anteriores, com relação à esposa Chikashi, o filho Akari, Eeyore ou Iiyo;⁷ à filha Maki e a irmã Asa. O mesmo ocorre com as personagens lembradas como o cunhado e cineasta Gorō Haniwa / Jūzō Itami e o professor Rokusumi Takamura / Kazuo Watanabe – humanista e estudioso de François Rabelais da Universidade de Tóquio e que foi o respeitado mestre para o jovem Kenzaburō decidido a deixar a sua cidade natal para prestar Letras Francesas na capital japonesa. Surgem, ainda nesse cenário, personagens como o “irmão” Gii da vila do vale da floresta, seu filho Gii Jr., cineasta radicado nos EUA que volta ao Japão para compor o comitê da catástrofe centrado no renomado escritor, iniciando o documentário por meio de entrevistas gravadas, e Ritchan, a professora de música de Akari, além dos que aparecem com os nomes pelos quais são conhecidos em nosso mundo e lhe foram próximos como o orientalista Edward Said, o linguista Susumu Ōno e o escritor Chūya Nakahara, e os autores já consagrados mundialmente.

6 RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 114.

7 Nesta obra, o nome que aparece é Akari, mas Eeyore ou Iiyo são também mencionados. O primeiro como alusão à mula Bisonho do Ursinho Pooh, nome pelo qual Hikari – filho de Ōe – e a personagem Akari – filho de Chōkō – é conhecido; e Iiyo como pode ser romanizado. Em homofonia, significa “está tudo bem”, “pode sim”.

É durante as entrevistas de Gii Jr. com Kogito que as memórias dos falecidos são resgatadas, formando um arquivo que recebe novos documentos, desdobradas em outras narrações sobre as mortes de familiares e amigos. Esse conjunto de memórias pode ser subdividido em dois. Um deles com menos detalhes narrativos, composto por lembranças dos três amigos: Kazuo Watanabe (1901-1975), Edward Said (1935-2003) e Tōru Takemitsu (1930-1996). Além das menções a eles no próprio texto, são contemplados pelos elementos paratextuais da obra. O professor Watanabe, mediante sua ilustração de Dom Quixote, em rebaixo na capa de tecido bege e, em tamanho menor e em cor vermelha, na página de rosto. Essa ilustração alude a um dos capítulos intitulado “Sancho Pança e sua mula de penugem cinza”, relativo a Akari / Hikari⁸ e que remete ao quadro de Gustavo Doré. O manuscrito com anotações no IX capítulo de *Pantagruel* de François Rabelais também é de Watanabe. Reproduzido na contracapa em continuidade com a primeira folha em página aberta e repetido do mesmo modo na parte interna da quarta-capa, ele aponta para as influências cômicas e grotescas herdadas do professor. Said surge em alusão clara ao seu livro *On Late Style*,⁹ pois *In Late Style* – título em inglês de *Bannen'yōshikishū* – vem acima do nome Kenzaburo Oe¹⁰ em fonte menor, ambos em letras brancas, juntamente com o nome em japonês do autor, 大江健三郎, Ōe Kenzaburō¹¹ em amarelo ouro, mais abaixo. Essas letras estão na metade superior azulada da contracapa e compartilham o mesmo espaço com a partitura de Tōru Takemitsu ao fundo, em fonte de cor preta, da composição de *Ame no ki* [A árvore da chuva] inspirada na obra *Ame no ki o kiku onnatachi* [As mulheres que ouvem a árvore da chuva] de 1982, de Ōe; a parte inferior em branco da sobrecapa apresenta, em

8 Inclui-se, entre os primeiros elementos paratextuais, uma ilustração do perfil do rosto de Hikari, que está na primeira página do livro, assinada por Osamu Tsukasa (1936-) e datada de 21 de maio de 1994.

9 SAID, E. W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Nova Iorque/Toronto: Vintage Books, 2006. Said é mencionado no interior do livro e também na obra de 2009, intitulada *Suishi* [Afogamento], como amigo de Kogito Chōkō, o mesmo narrador protagonista da obra aqui estudada e as personagens principais surgem como que em continuidade a esse último romance de 2009 e de algumas outras de Ōe.

10 Nome do autor sem os sinais diacríticos que alongam a pronúncia das vogais, para acompanhar como consta na fonte.

11 Aqui, o nome do autor segue a ordem japonesa de sobrenome e nome para acompanhar a grafia.

cor preta, apenas o título japonês *Bannen'yōshikishū* em ideogramas 晩年様式集 com o sub escrito em fonte menor, com caracteres para grafar estrangeirismo イン・レイト・スタイル, isto é, *in late style*. Os elementos paratextuais, assim, constituem uma coleção de lembranças, todas elas relacionadas ao próprio livro e ao autor. O estilo bilíngue, como é de hábito do escritor nas inserções de nomes japoneses que se fazem acompanhar de uma "leitura" inglesa, vem na sobrecapa,¹² juntando elementos que lhe fazem jus. Esse primeiro conjunto de pessoas inclui-se entre as não apenas lembradas, mas homenageadas.

Diferentemente desse primeiro conjunto, o segundo é composto por memórias mais detalhadas de duas pessoas, cujas mortes por suicídio são alvo de novas reflexões. São eles o irmão Gii e Gorō Haniwa. As discussões sobre eles têm por base duas obras distintas de Chōkō/Ōe: *Natsukashii toshi e no tegami* [*Cartas para aqueles anos saudosos*] de 1987 e *Torikaego/ Changering* [*Crianças trocadas*] de 2000, e as duas figuras, Gii e Gorō, são ligadas por um tipo de arma branca chamada *meriken*, dada por Gii ao narrador protagonista para que ele se protegesse e fora usada para ajudar Gorō em uma situação de violência escolar, logo depois que este foi estudar na escola de Kogito em Matsuyama.

Focaremos, neste trabalho, este segundo conjunto, que traz, nesta obra de 2013, complementações ao arquivo de memórias colecionadas nas obras já publicadas – especialmente em *Cartas para aqueles anos saudosos* e *Crianças trocadas*.

O contato de Ōe com o além mar do Japão é patente. E ele demonstra isso em seu Discurso da Premiação do Nobel,¹³ em 1994. De forma avessa à de Yasunari Kawabata, que remonta ao passado, a mostrar a beleza oculta da cultura japonesa como o primeiro japonês laureado com o mesmo prêmio em 1968, Ōe

12 No Japão, as sobrecapas, assim como as cintas, são itens praticamente obrigatórios, e os livreiros valorizam um livro pelo estado de manutenção das mesmas, como pude constatar pessoalmente em visita a várias livrarias japonesas que comercializam itens de segunda mão, a exemplo de Kanda Jimbōchō, a cidade dos livros usados (e novos), localizada em Tóquio, com milhares de lojas.

13 Ōe, Kenzaburō. *Aimai na nihon no watashi* [*Eu, de um Japão ambíguo*]. Tóquio: Iwanami shoten, 1995.

começa rememorando seus primeiros contatos ainda criança com uma literatura não japonesa como as que trazem Huckberry Finn¹⁴ e Nills Holgerson,¹⁵ que fizeram parte de sua formação; seu encantamento com autores como Yeats, Blake, Auden, O'Connor, Orwel, Erasmus, Kundera, Castellio, e se vale do humanismo de seu mestre Kazuo Watanabe e de suas influências do realismo grotesco de Bakhtin e o sistema de imagens da cultura do riso do povo. Esses sistemas imagéticos teriam sido o caminho para a expressão de Ōe para, ainda que enraizado numa região periférica do Japão, chegar ao universalismo. Ele já conhecia um exemplo concreto a partir da tradução de Rabelais feita por Watanabe: a importância do princípio físico e corporal, a ligação íntima entre os elementos cósmicos, sociais e corpóreos, a coincidência entre o sentimento de morte e renascimento, e o riso que subverte as relações de superioridade e subalternidade. Sua ligação com o coreano Kim Jiha e os chineses Chon I e Mu Jen, por sua vez, fizeram-no chegar a uma Ásia com suas metáforas antigas e já conhecidas, de uma Ásia paradoxal, com riquezas complexas e pobreza contínua, e não de uma Ásia vista como lugar de novas potências econômicas. Por isso, ele diz que a sua universalidade é constituída por tais tipos bem concretos de ligações.¹⁶

Tal consciência faz com que seu discurso de premiação seja carregado, do começo ao fim, de uma lista de autores estrangeiros que inclui também a Rainha Margot (Margarida de Valois) e Gabrielle d'Estrées de Henrique IV, figuras essas também conhecidas por meio de seu mentor Kazuo Watanabe, que escreveu sobre as trajetórias dessas personalidades para mostrar aos seus conterrâneos a importância da tolerância e da aceitação, chamando a atenção para a tendência

14 O nome da personagem aparece no título em *As aventuras de Huckberry Finn* de 1884, mas já em 1876 em *As aventuras de Tom Sawyer*, ambos de Mark Twain, pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens (1835-1910).

15 *A viagem maravilhosa de Nills Holgersson* através da Suécia de 1906-1907, de Selma Lagerlöf (1858-1940).

16 ŌE, 1995, p. 14.

dos seres humanos de se tornarem escravos de suas próprias ideias e pensamentos e das máquinas criadas por eles mesmos.

Trata-se de um humanismo compartilhado também por Edward Said, com quem o escritor manteve contato. Em alusão a *On Late Style*, na qual o orientalista teceu reflexões sobre os temas que sempre o nortearam, desde o início de sua carreira até os últimos anos depois que soube de sua leucemia, nosso autor utiliza o *In*, por estar ainda em meio a um estilo que ele já considera tardio.¹⁷

Desde os tempos imemoriais, os abalos sísmicos são uma constante na vida dos japoneses, assim como tufões e tsunamis. Com sua inteligência e tecnologia, o ser humano foi capaz de desenvolver meios para se proteger dessas calamidades naturais, mas parece não ter alcançado os eficientes para solucionar questões humanas ou humanitárias. São delas que Kenzaburō Ōe se ocupou desde seus primeiros escritos e não poderia ser diferente na maturidade, diante dos riscos da catástrofe com consequências imediatas em todo o arquipélago japonês e de longo prazo no mundo, a partir de 2011.

Ainda universitário, Ōe consagrou-se escritor com a obra *Animal de cria*,¹⁸ em 1958, recebendo o cobiçado Prêmio Akutagawa que reconhece os autores estreantes. Nela, o tema é a guerra, a calamidade humana de grande proporção da Segunda Guerra Mundial e que o escritor viveu na infância. À sua natureza de defensor dos mais fracos e dos direitos humanos, da preservação ambiental, assim como da manutenção do Japão pacífico sem armamentos bélicos, somou-se a de combate à energia nuclear. Em 1965, ele publicou *Notas de Hiroshima*, um documentário sobre os efeitos da bomba de 1945 lançada pelos EUA. Iniciada com essas pesquisas de 1963, a luta pela causa intensificou-se com o incidente em Three Mile Island, EUA, em 1979, e pela explosão da usina nuclear em

17 ŌE, 2013, p. 10.

18 No original *Shiiku*, traduzido por Tae Suzuki na antologia *Contos de Oe*, organizada por Geny Wakisaka e publicada pelo Centro de Estudos Japoneses da USP em 1995.

Chernobil, Ucrânia, em 1986.¹⁹ Sempre atuando com grande vigor por meio de declarações na mídia, de palestras junto a universidades e de participação em manifestações públicas, o autor levantou a bandeira contra o abuso de poder, que vai desde a ocupação americana na Ilha de Okinawa²⁰ a um Japão sob o sistema imperial, e suas lutas intensas foram abordadas frequentemente em suas criações literárias.

Coincidentemente, no mesmo ano em que documentou os efeitos da bomba nuclear em Hiroshima, nasceu seu primogênito Hikari portando uma anomalia cerebral. Os desafios para a superação foram incansáveis, e o filho se transformou num grande músico, mas a sua deficiência permanece e ele passou a ser um dos motes de suas obras. Duas delas são de 1964 e narradas em terceira pessoa; a mais longa, intitulada *Uma questão pessoal*,²¹ é sobre a vida de Bird e sua opção pela cirurgia que viria a salvar o seu filho recém-nascido com um nódulo na cabeça; outra mais curta, *Aghwii, o monstro celestial*²² é sobre um homem que serve de acompanhante a um músico que teria optado pela morte de seu filho que nascera com anomalia e tem visões sobre um bebê semelhante a um canguru que flutua no ar e que se chama Aghwii; a terceira, também em terceira pessoa, é de 1969: *Ensine-nos o meio para superar a nossa loucura*,²³ que traz como protagonista um pai que desperta para a dependência que ele próprio teria criado em relação ao filho deficiente. A quarta, *Jovens de um novo tempo, despertai!*, é de 1983, ano em que Hikari atingiu a maioridade japonesa, e apresenta um narrador em primeira pessoa que deixa uma espécie de legado, com definições para o filho deficiente como norte para a sua vida sem a proteção

19 Os dois incidentes nucleares são lembrados em *Bannen'yōshikishū* por meio de Akari, que se preocupa com o desaparecimento momentâneo de Aghwii, após 11 de março – e em cujo imaginário seria a entidade a salvá-lo assim como a seus entes queridos.

20 Notas de Okinawa foi publicada em 1970 como para de Notas de Hiroshima.

21 No original, *Kojinteki na taiken*, traduzido por Shintarō Hayashi em 2002 pela Companhia das Letras.

22 No original, *Sora no kaibutsu Agūi*, traduzido por Leiko Gotoda em 2011 pela Companhia das Letras.

23 No original *Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo*, traduzido por Neide Hissae Nagae na antologia *Contos de Ōe*, organizada por Geny Wakisaka e publicada em 1995 pelo Centro de Estudos Japoneses da USP.

do pai; e a quinta, *Shizukana seikatsu*,²⁴ [*Uma vida serena*], de 1990, narra o despontar do irmão deficiente como compositor, pelo ponto de vista da irmã mais nova.

Shin'ichi Matsubara (2007), em "Formas de se superar as crises",²⁵ menciona que "a crise da vida" de Ōe foi a cirurgia enfrentada pelo filho com anomalia cerebral e, de fato, essa superação ímpar é demonstrada nas obras que a incluem em seu enredo tanto no âmbito de seus familiares como de seus amigos. Trata-se de um enfrentamento na vida real, representada na ficção, como um registro temporal da evolução ou do desenvolvimento das sequelas dessa crise, num verdadeiro arquivo ficcional dessas superações. Além das já mencionadas, muitas obras trazem o assunto de forma recorrente.

Em *Bannen'yōshikishū* não é diferente, como foi visto anteriormente por meio da explicação dos nomes das personagens, de modo que o diálogo com a realidade, seu retrato, é a tônica, como em várias de suas obras, abarcando ainda as autorreferenciações e autocitações, bastante peculiares na escrita de Kenzaburō Ōe, assim como o seu estilo de romancear a própria vida com narradores protagonistas que seriam o alter ego do autor. Com origens na década de 1920, e denominada *shishōsetsu* ou *watakushishōsetsu*, traduzidas geralmente como "romance do eu",²⁶ constitui uma forma literária japonesa baseada em fatos reais, podendo ter um narrador homodiegético ou heterodiegético, e, em geral, pressupõe o conhecimento de elementos extraliterários e de cunho autobiográfico. Apesar das tantas ressalvas em relação a essa forma de escrita, ela teve sua época áurea e permaneceu ao longo da história literária japonesa, ganhando sobrevida entre as obras de diversos autores.²⁷ No caso de Ōe,

24 Ainda sem tradução para o português, a obra foi publicada em 1990 pela editora Kōdansha.

25 MATSUBARA, Shin'ichi. *Kiki no norikoekata* [*Formas de se superar as crises*]. In: SATŌ, Yasumasa. *Sengo bungaku o yomu* [*Ler a literatura do pós-guerra*]. Tóquio: Kasama shoin, 2007, p. 47-64.

26 NAGAE, Neide Hissae. NAGAE, N. H. Concepções japonesas do romance do eu. *Estudos Japoneses*, [S. l.], v. 17, p. 141-147, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141708>. Acesso em: 30 jul. 2020.

27 Ainda hoje, entre os que se autodeclararam escritores desse gênero, temos Banana Yoshimoto, escritora contemporânea de muito sucesso, para citar apenas um exemplo.

é possível observar que a visão de Bakhtin²⁸ sobre o romance incluir também gêneros extraliterários é deveras adequado.

No entanto, embora o filho com deficiência seja uma preocupação constante e efetivamente esteja incluído entre os que carecem de proteção, o foco do autor vai além e inclui o aspecto político, seja em relação aos claros desrespeitos por imposições do poder nacional e internacional e outros que se arrastam infinitamente, independente da mudança dos governos e sem perspectivas de solução. Por isso, a contestação segue sem fim, e tais fatos praticamente acompanham o tempo real, vivido, em forma de retomada ou atualização, em suas criações literárias, a confirmar a relevância do aqui e do agora no pensamento japonês, apontada por Shūichi Katō em sua obra *Tempo e espaço na cultura japonesa*,²⁹ de 2012. Entre outras tragédias decorrentes dessas calamidades políticas, poder-se-ia incluir o suicídio de Yukio Mishima em 1970, que teve repercussão tanto no Japão quanto no exterior, fato este ao qual Ōe também se manifestou de forma veemente com a obra de 1972: *Waga namida o nuguhi tamau hi* [*O dia em que enxugareis nossas lágrimas*].

Desse modo, o autor, assim como seus protagonistas, é um colecionador de calamidades, apresentadas de modo recorrente, a constituir uma espécie curiosa de coletânea³⁰ de obras em volumes de diferentes nomes, apesar de não conter o termo “coleção” em seu título, como é o caso de *Bannen'yōshikishū / In late style*.

Entre referências a grandes nomes do mundo artístico, literário e acadêmico, japonês e mundiais, com os quais conviveu de perto, e a fatos históricos, o autor, por meio de Kogito Chōkō, revela ecos que estão na memória

28 BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I*. A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, p.108.

29 O original, *Nihon bunka ni okeru jikan to kūkan*, publicado pela Editora Iwanami em 2007, foi traduzido para o português por Fernando Chamas e Neide Nagae e publicado pela Estação Liberdade.

30 Outra obra de Ōe que possui o caráter de “coleção” em seu nome é *Teigishū*, literalmente, *Coletânea de Definições*, publicada entre 18 de abril de 2006 e 21 de março de 2012, mensalmente, na sessão de cultura do Jornal *Asahi* em sua edição matinal e sofreu acréscimos por ocasião de sua publicação em livro em julho de 2012, esta considerada de teor ensaístico.

do escritor/narrador-protagonista, das personagens que criam e são criadas à moda de recordações memoráveis que apontam para um enfrentamento de desafios e de superações em diálogo com suas próprias obras para complementá-las, e em interlocução com seus personagens e nós, leitores. As obras são marcos que servem para lembrar os fatos? Ou seriam eles, os fatos, que originaram as obras? Seja como for, Ōe atualiza as informações sobre suas obras num processo de autorreferenciação, técnica já usual em outras criações suas, como a criar um arquivo contínuo.

Uma novidade nessa técnica magistral é a menção à própria obra *Bannen'yōshikishū* que nela aparece, como se estivesse sendo gestada no momento da escrita do autor / leitura do público, e, paralelamente, a revista *Bannen'yōshikishū + α* [Em meio ao estilo tardio + α], que publicaria o que não constaria na primeira. Temos, portanto, o livro que está em nossas mãos sendo lido, o livro de mesmo nome que aparece na narrativa da obra e uma revista com o seu nome acrescido de " + α" que, além de mostrar os bastidores do livro, traria conteúdos relevantes por meio das entrevistas dadas por Chōkō, indicando uma continuidade na ficção, ou um desejo de continuidade na vida real de nosso narrador protagonista / autor, na busca de novos rumos e novas esperanças.

A obra é inserida nos costumeiros pares de espaço: da floresta do vale, terra natal de Chōkō / Ōe, e aqui, mais especificamente, em Tenkubo Daichi, e da residência no bairro Seijō, Tóquio, entre os quais tanto o narrador-protagonista como os personagens principais se deslocam, e, por vezes, se comunicam por cartas a construir uma somatória de ações, episódios e reflexões, buscadas por meio da comunicação cuidadosa com o outro, verificando a compreensão das partes envolvidas.

A estruturação do tempo que ordena a "memorialização" do mundo para o autor e na obra aqui estudados indicam que tudo se dá "em meio a", enquanto *On late style de Said* seria sobre o estilo tardio (Ōe, 2014, p. 10).³¹

31 ŌE, 2014, p. 10.

Bannen'yōshikishū, como que explicando sua escrita e os fatos que marcaram o orientalista na obra em que Ōe tem um texto na quarta capa, também nos dá a conhecer que os cadernos de anotações que haviam caído da estante de livros tombada durante o terremoto de 11 de março eram esboços de uma obra que acabara sendo abandonada e que o autor diz retomar e transformar nesta que surge com feições de coletânea.³² A mesma que, como visto, reuniu as 16 partes levadas a público na revista *Gunzō*.

Ōe revelara, no já mencionado discurso de premiação do Nobel, o desejo de que seu trabalho como escritor e discípulo do humanismo de Watanabe pudesse aliviar a dor dos indivíduos e desta época, tanto daqueles que se expressam por palavras, quanto dos que são seus receptores, transformando-se em algo que cure as feridas da alma, (1995, p. 15-16) e podemos dizer que seu esforço literário seguiu nesse sentido.

Efetivamente, uma consciência histórica transparece em suas obras a ironizar o ultranacionalismo sob um ponto de vista que tende mais ao positivo da democracia do pós-Segunda Guerra Mundial e do chamado neonacionalismo que desponta a partir da década de 1990³³ e que, como mostra a obra aqui analisada, insere contestações ao estilo de protestos e até de teatralizações, com a força feminina das Três Mulheres, ou seja, Asa, Chikashi e Maki, de se articularem no comitê da catástrofe, produzindo encenações artísticas e o conteúdo para a revista. Quatro capítulos são destinados ao assunto trazido à baila por essas três mulheres que levam o nome de "Outro assunto trazido pelas três mulheres", com seus respectivos números, pois não são sucessivos. Os dois primeiros são narrados por Asa em forma de carta dirigida a Chōkō. O terceiro tem Maki como narradora a lhe relatar as tarefas que eram dele e ela assumiu,³⁴ e também a lhe encaminhar uma proposição afirmativa sobre o futuro de Akari e

32 ŌE, 2013, p. 10.

33 KOMORI, Yōichi. *Rekishi ninshiki to shōsetsu – Ōe Kenzaburō [Consciência histórica e romance – Kenzaburō Ōe]*. Tóquio: Kōdansha, 2002.

34 As tarefas mencionadas são a reedição da *Notas de Hiroshima, Anna Belle Lee*, as respostas aos pedidos de entrevistas que chegam, entre outras.

dela própria, mesmo depois que eles não existirem mais como personagens das obras do pai, algo que sempre a incomodou. Apesar de Chikashi não assumir nenhuma dessas narrações, sua presença se faz mediante o apoio dado à cunhada e à filha em prol do marido e de Akari e numa fala marcante de que o marido escrevia para entender o que se passou.

Depois de meio século de escrita com inúmeras obras curtas, médias e longas, trabalhos ensaísticos, palestras, e muitos pronunciamentos de posicionamentos claros e que lhe foram caros na atuação como um humanista, sua carreira continua sólida.

Esta obra, como se pode constatar, parte da calamidade nuclear causada pelo terremoto seguido de *tsunami* e é desenvolvida enquanto ainda continuam os abalos sísmicos secundários, servindo de alerta para a necessidade de conscientização quanto às catástrofes que precisam ser evitadas em paralelo com o que Chōkō / Ōe deve fazer daqui para frente já em idade senil. Reúne, ainda, informações e saberes em continuidade e acréscimo, formando uma verdadeira coletânea, um repositório de fatos e feitos de uma vida inteira.

Como dito inicialmente, a primeira das memórias abordadas com mais detalhes e da qual trataremos neste trabalho, é a do “irmão” Gii, cuja morte não teria sido devidamente elucidada. Uma performance musical e dramática desenvolvida por Ritchan, com base na história desse homem retratado em *Natsukashii toshi e no tegami* [*Cartas para aqueles anos saudosos*]. Cartas essas do narrador-protagonista, que não foram respondidas, pois Gii, o destinatário, já estava morto. Uma encenação é preparada por Ritchan e um grupo de colegiais locais, acompanhada por uma música de Akari, de modo que essa obra ganhe corpo com a dedicatória escrita por um poeta coreano na orelha de seu livro de poesias e que eram palavras de incentivo: “Se pedires por ajuda, ela virá. Mas não por uma forma reconhecível”.³⁵

35 ŌE, 2013, p. 32.

A mistura da ficção e realidade se faz marcante desde essa encenação e continua com a ideia da criação de um vídeo em função do acidente nuclear de Fukushima, com a participação de colegas americanos de Gii Jr. que teriam vindo ao Japão como voluntários e ficariam hospedados na casa da represa Tenkubo em Shikoku, preparada por Asa. Tenkubo é onde tem lugar a encenação criada por Ritchan, mas é também onde teria sido construída a represa pelo “irmão” Gii não fosse a oposição da população local. Tal fato fora descrito na já citada *Cartas para aqueles anos saudosos*, vinte anos depois de outra obra que teria sido criada depois desse triste acontecimento: *Man'en gannen no futtabōru* de 1967 – traduzido para o português em 1983 como *O grito silencioso*.³⁶ Qual seja, a de Gii ter ido preso depois que Shige, atriz de teatro e sua companheira de protestos do Tratado de Segurança Japão – EUA, morre durante uma briga entre os dois. Cumprida a pena e livre da prisão, Gii retoma as obras da represa em Tenkubo, mas depara-se com o temor dos moradores locais pelas antigas entidades que poderiam manifestar sua ira na transformação local. Após vários embates, Gii aparece morto boiando nas águas do rio. Ōe, identificado como o narrador K naquela obra, continuaria a escrever cartas sobre esse momento histórico de sua vida. A perda de um grande amigo e mentor, que teria permanecido no vale da floresta como possibilidade de seu outro eu, enquanto o próprio teria fixado residência em Tóquio. Trata-se da vida de uma pessoa enquanto história e cujo sentido só é entendido a partir do ato de narrar. No caso de Ōe, da sua própria história e da vida de outras pessoas. Ele segue na linha de uma escrita de narrar a si mesmo e de ficcionalizar a própria vida, fazendo-nos lembrar de que a “história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria

36 Publicado pela Francisco Alves em tradução indireta por Sérgio Ryff, o significado do título original é: Futebol americano do Ano 1 da Era Man'en nome do reinado do Imperador Kōmei e que teria durado apenas um ano: de 8 de abril de 1860 a 19 de fevereiro de 1861 e mudou para Bunkyū em 29 de março de 1861, mas alude à primeira missão diplomática japonesa enviada aos EUA para ratificar o Tratado de Comércio e Amizade Japão-EUA firmado em 1858 e que continha muitas cláusulas desvantajosas ao Japão. Britannica Kokusai Daihyakka Jiten [Encyclopedia Britannica, Inc. Britannica Japan Co., Ltd., 2014. Ex-word dataplus, XD-K6700.

vida um tecido de histórias narradas".³⁷ [...] "O si do conhecimento de si é fruto de uma vida examinada".³⁸ E, ainda, como afirma o estudioso:

a identidade narrativa não é uma identidade estável e sem falhas; assim como é possível compor várias intrigas a respeito dos mesmos incidentes (que desse modo já não merecem ser chamados de mesmos acontecimentos), também é sempre possível tramar sobre a própria vida intrigas diferentes, opostas até. [...] a prática da narrativa consiste numa experiência de pensamento mediante a qual nos exercitamos a habitar mundos estranhos a nós.³⁹

É a esse imaginário de Ōe que somos levados sub-repticiamente na sua ordenação de tempo dos fatos que estariam presentes em *Cartas para aqueles anos saudosos* e em *O grito silencioso*, os quais surgem em *Bannen'yōshikishū / In late style*, num espaço que, no momento da escrita da obra, constituía uma base segura, livre de radiações do nordeste japonês, como é a floresta da vila do vale de Shikoku.

Pode-se observar que a atitude de Ōe não deixa de ser uma busca incansável pela sua própria identidade nas tantas retomadas sobre obras de sua própria autoria que trabalham temas revisitados frequentemente por ainda serem atuais. Em busca de um autoconhecimento que se processa no ato de narrar sobre si mesmo para si, faz Chikashi dizer a Maki que, para ele, a escrita do romance constitui uma reescrita que lhe serve para descobrir o que ainda não entende bem. É o caso de Gii, que depois de ter cumprido a pena, poderia ter sido morto por seus oponentes da vila ou levado a uma morte que parecera acidental.⁴⁰ A questão é por quê? A leitura de *Cartas para aqueles anos saudosos* é a base para as interpretações e reflexões. Nota-se uma necessidade do escritor em reescrever a história, complementando-a ou ratificando-a, por conta de visões diferentes levantadas por seus personagens, além de uma dificuldade de

37 RICŒUR, 2010, p. 419.

38 RICŒUR, 2010, p. 419.

39 RICŒUR, 2010, p. 422.

40 ŌE, 2013, p. 197.

aceitação e uma busca por respostas. Gii Jr. diz entender sobre o método do romance de Chōkō, que consiste na reescrita, e que ela se tornou impossível nesse caso por ele ter queimado o original. Além de achar que isso não é do seu feitio, sua indagação é por que Chōkō recusara a nova vida que Gii lhe propusera quando retornou ao vale da floresta. "Por que senti aversão por ele me pressionar sem me dar outras opções, mostrando-a como se fosse a única boa para mim, e senti aversão pelo homem que, então, já tinha mais de 40 anos. Me lembro disso e por isso recusei. Refaça essa gravação por favor".⁴¹

Essa foi a resposta de Chōkō à entrevista de Gii Jr., mostrando a sua emancipação e a decisão que mais tarde o teria levado a se tornar escritor.

As entrevistas de Gii Jr. com Chōkō são feitas em partes. Uma delas consiste na gravação das lembranças de Chōkō sobre o "irmão" Gii e a *meriken*, um tipo de arma branca,⁴² ganhada dele. Chōkō a teria perdido no rio da vila do vale em uma brincadeira aquática com Gii, mas Kogito mandara fazer uma réplica em cerâmica para usar como peso de papel quando estava na casa dos 50 anos, mostrando o seu apreço ao verificar a sua integridade na hora do terremoto.

Antes disso, a *meriken* fora a arma para ele se proteger dos possíveis agressores no trajeto da escola, pois o autor vivenciou o que hoje é conhecido como *bulling* e que foi prática dos estudantes mais velhos em relação aos mais novos na vida escolar dos japoneses. E essa experiência é o que une a *meriken* ganhada de Gii com a situação enfrentada por Gorō, a quem Chōkō conhecera na Escola em Matsuyama, para onde o futuro cineasta havia acabado de ser transferido. Chikashi conta que quando Gorō foi chamado por cinco ou seis garotos atrás da escola para acerto de contas, Kogi fora junto levando a *meriken* que guardava em um saquinho de pano. Depois de avançar contra o garoto maior de todos usando essa arma, os dois amigos foram liberados pelo chefe do grupo. Complementando Chikashi, Chōkō esclarece que a arma daquele saquinho

41 ŌE, 2013, p. 200. Tradução desta pesquisadora.

42 ŌE, 2013, p. 200.

de pano tinha a parte perigosa danificada por uma marreta, mas para sua proteção ele mesmo soltara o boato de que portava uma *meriken* de ferro.⁴³

Gorō é lembrado pela sua morte dada como suicídio e que continuou a ser questionada não apenas por Chōkō em *Changering*, mas também por Shima Ura, companheira do cineasta que resolvera anotar fatos que divergiam do que constava na obra literária, ciente das técnicas de ficcionalização de um romance. Relativo ao episódio de Gorō, as discussões giram em torno a obras de Chōkō, como *Nichijō seikatsu no bōken* [Aventuras da vida cotidiana], de 1964. Resgatando a brincadeira de Gorō de enviar a Chōkō gravações de fitas de áudio simulando a sua morte, e que duraram tempo suficiente para ser romanceada pelo escritor,⁴⁴ persiste na dúvida sobre a sua morte por suicídio, trazendo *Yōroppa taikutsu nikki* [Diário de uma Europa sem graça] do próprio Gorō / Itami Jūzō, que termina com uma carta do protagonista Saikichi Saiki em que mencionava as frases deixadas pelo capitão de um navio naufragado que o fazem se lembrar do poema de Auden de que não se deve perder a sensação de perigo.⁴⁵

Outras obras teriam sido escritas como complementações para o entendimento da morte do cunhado, tais como *Dōjidai gēmu* [O jogo da contemporaneidade], de 1979, e *Ikani ki o korosu ka* [Como matar as árvores], de 1984, e *M/T to fushigi no mori* [Matriarcal/Trickstar e as maravilhas da floresta], de 1986, e que recorrem igualmente à memória do leitor.

Shima retoma, ainda, o episódio de Shige, a quem Chōkō conheceria desde criança e aparece em *Sayōnara, watashi no hon yo!* [Adeus, meu livro!], de 2005. Nele, Gorō, já falecido na ocasião, surge conversando com ela, que sobrevivera a um acidente automobilístico e também Gorō, Takamura e Rokusumi, em roda no purgatório, num encontro dos mortos, numa visão de que a morte de Gorō não

43 ŌE, 2013, p. 214.

44 ŌE, 2013, p. 248.

45 ŌE, 2013, p. 250.

teria sido por suicídio. Tal visão é sustentada pela *Divina Comédia*, na qual consta que os suicidas ficam com seus corpos pendurados nas árvores da floresta e suas almas não são salvas, caem no Inferno.⁴⁶

O autor escreveu as obras acima mencionadas em tentativa de atualizações e complementações, e Shima Ura entra nesse contexto para elucidar partes divergentes dos registros das obras literárias, sendo ouvida por Gii Jr. quando Asa foi a Tóquio para entrevistá-la, mas também para trazer as citações de T. S. Eliot acerca da comunicação dos mortos com os vivos, aludindo a pesquisas sobre o autor feito por Helen Gardner,⁴⁷ numa demonstração complexa das relações entre realidade e ficção e das retomadas de tantas obras literárias que compõem os dois mundos.

Pela sua relevância na obra como um todo, destacamos, ainda, dois episódios que mostram que as citações e os títulos de obras referenciadas vão além de questões intertextuais, e fazem parte do enredo. O primeiro é o da ocasião do forte ataque epiléptico de Akari, que já não acontecia há muito, durante um terremoto secundário mais violento, e que continuou depois com ataques menores, quando um trecho do poema de Auden, lido com fervor quando jovem, é lembrado por Chōkō quando refletiu sobre a sua falta de atenção com Akari por estar em sua própria casa: "Sensação de perigo",⁴⁸ o mesmo poema mencionado logo acima, a respeito de Gorō. Em meio a muitas outras autorreferenciações como *Jovens de um novo tempo, despertai!* e a menção a uma aquarela de William Blake, Akari surpreenderia com uma fala que não lhe era habitual: "Não tem problemas, pois eu vou morrer. Vou morrer logo, pois tive uma crise."⁴⁹ O segundo é do episódio de *Dom Quixote*. Tudo indica que o terremoto poderia ter afetado o comportamento de Akari, e Maki, percebendo isso, passou a se dedicar mais ao irmão. Após retornar do período

46 ŌE, 2013, p. 240.

47 ŌE, 2013, p. 237.

48 O trecho em japonês é "*kiken no kankaku*" 危険の感覚, início de um poema de Wystan Hugh Auden (1907-1973) e que é citado em sua tradução para o japonês na página 250 da obra. ŌE, 2013, p. 98.

49 ŌE, 2013, p. 101.

de internação para avaliações, Akari retoma suas atividades costumeiras de ouvir CDs e a rádio FM, mas continuava estranho. “Akari estaria vivendo como se estivesse morto”,⁵⁰ é como Maki relata em carta ao pai. O fato é que Akari menciona que a vida de antes era mais interessante e isso estaria ligado à presença de Gii Jr. que estivera com eles muito tempo atrás. Reparou-se, então, que depois que ele retornou aos EUA, Akari procurava por algo que ninguém conseguia descobrir o que era. Gii Jr. teria levado como recordação a figura que Akari teria dito que seria ele mesmo com um amigo, ou seja, a figura de Sancho Pança e sua mula de penugem cinza – título do capítulo. Isso surpreendeu o pai, e também a Gii que nem se lembrava mais do ocorrido. Chōkō recorda que havia feito um quadro com essa pintura em que a cabeça da mula ocupava a metade direita da figura e o seu grande olho esquerdo aberto demonstrava um sentimento bem humano. Ele tinha outra edição de *Dom Quixote* em tamanho menor que a da Iwanami Bunko – nome real da coleção de livros reeditados da Editora Iwanami, existente em Tóquio – com a mesma ilustração do pintor Gustave Doré que estava na maior, inserindo textualmente entre parênteses “The History of Don Quixote”, The Hogarth Press. Assim, citando a localização do capítulo da edição Iwanami, o narrador protagonista “lê em voz alta” um trecho da fala de Sancho: “venha, amigo das dificuldades, meu amado amigo, se acheque mais um pouco”,⁵¹ e aquele homem que chorava agarrado ao focinho da mula, expressava o conteúdo do livro melhor do que todas as figuras de Sancho Pança: o sofrimento e a tristeza dos agricultores. Esse retrato ligado ao sentimento que permeava o romance ao qual Chōkō se dedicava na época sensibilizou-o e por isso o tinha recortado e emoldurado. E comentou isso com Maki. No entanto, ele nem imaginara que Akari tivesse se enxergado naquele quadro junto a um amigo com quem teria compartilhado dificuldades. Naquele momento, Chōkō não conseguira enxergar dessa forma. Não sabia dizer ao certo quem seria Akari, se

50 ŌE, 2013, p. 108.

51 ŌE, 2013, p. 112. Tradução desta pesquisadora.

o homem que chorava junto à mula ou se ela mesma.⁵² Tal assunto continua nos direcionamentos que ambos poderiam dar ao acontecido, mas quando Akari recebe o quadro que Gii Jr. traz de volta, ele simplesmente menciona: “Esse é o desenho de quando eu recebo Aghwii que desceu do céu”,⁵³ numa evidência, também, de que esses “personagens fantasiosos” fazem parte do enredo de *Bannenyōshikishū*, e em maior ou menor grau, muitas obras como *As aventuras de Huckberry Finn*, a *Divina Comédia* e até o *Dicionário de Língua Japonesa* de Susumu Ōno, linguista e gramático japonês.

Gii Jr. viera para conversar sobre o comitê, mas o assunto volta para Akari, a quem ele está propenso a pedir que toque suas composições, e convencem Chōkō a fazer essa tentativa inédita proposta também por Maki. Gii Jr. apresenta o projeto que está em andamento no meio da mata, com o concerto de Akari auxiliado por Ritchan para tocar *Mori no Fushigi* [*As maravilhas da floresta*],⁵⁴ e Akari, por sua vez, pretendia que Aghwii, o monstro celestial, descesse do céu para ouvir. Ele teria surgido novamente depois de ficar desaparecido depois de algum tempo de 11 de março. Estaria salvando as crianças afetadas pela radiação no nordeste japonês? Possivelmente, pois, diante de uma pergunta plausível de como seria possível passar pela barreira rodoviária das Forças de Defesa que vestem roupas de proteção contra a radiação, Akari responde com a sua capacidade de imaginação que Aghwii irá salvá-los.

É possível dizer que o tempo da narrativa de *Bannen'yōshikishū* segue o desenrolar dos acontecimentos após o acidente nuclear do nordeste japonês, paralelamente aos livros autorreferenciados. Há menções textuais sobre a usina nuclear Ōi, acionada pelo governo ainda quando não se resolvera o acidente nuclear de Fukushima e que o narrador-protagonista considera um ultraje,⁵⁵ e também sobre a Usina nuclear Ikata, que fica a 30 km de Tenkubo Taichi

52 ŌE, 2013, p. 112.

53 ŌE, 2013, p. 113.

54 Provável simplificação do nome da obra *M/T to mori no fushigi* [*Matriarcal / Trickstar e as maravilhas da floresta*], de 1986.

55 ŌE, 2013, p. 187.

– literalmente, o grande lago da depressão do céu –⁵⁶ e que no enredo surge como opção para a atuação local de Chōkō de modo mais comedido, mas não menos atuante para a sua idade avançada. A caverna nas matas de Shikoku estava distante da radiação, e a água que mina das camadas de rochas ainda não estaria contaminada. Seria o lugar ideal para um idoso de 76 anos e Akari, com 48, se refugiarem. Quanto aos livros autorreferenciados, desenvolvem quando e sob que circunstâncias as obras tratadas foram publicadas, em comparação com o momento da leitura de Gii Jr. em conversa sobre elas com Chōkō. O formato de carta, que faz parte do título da obra supracitada, é um formato adotado ao longo de toda a narrativa como parte integrante do enredo, instaurando as instâncias narrativas dos diversos protagonistas como Asa e Maki, que informam os destinatários entre esses espaços principais pelos quais eles transitam, Tóquio e a Vila do Vale, e nós leitores sobre os acontecimentos. A gravação das entrevistas em áudio/vídeo é transcrita e redigida para fazer parte da publicação da revista *Bannen'yōshikishū + α*, editada por Maki. Ler e escrever, ouvir e gravar, uma repetição, que coligem várias instâncias declarativas e que vão compondo um imenso arquivo.

Suishi [Afogamento], de 2009, considerado à época como o último romance de Ōe, aparece nesta obra de 2013, a comprovar que não foi, e é retomado em vários aspectos. Recorre às lembranças de Asa, relatando incidentes que dizem respeito ao próprio narrador protagonista, e que ela confronta com o que é registrado nessa coleção de obras de Chōkō... ou seriam de Ōe?

Bannen'yōshikishū é construída de modo a que tanto o narrador-protagonista quanto as personagens, incluindo “as três mulheres”, tenham a oportunidade de resgatar lembranças e discutir a questão da ficção e realidade de obras já publicadas de Chōkō / Ōe relativas a algum protótipo da vida real, mas indo além da autorreferenciação e adentrando em mudanças que se aproximariam mais da “realidade”. Nesse sentido, cumpre a função de coletar

56 ŌE, 2013, p. 290.

memórias relativas a um determinado episódio narrado em outras obras com títulos conhecidos das personagens e dos leitores e servir como um novo arquivo; listar os pontos a serem retificados para que os possíveis leitores, cientes dessa ainda possível problemática da ficção e realidade, façam uma releitura das obras que focaram essas pessoas já falecidas e que constituem catástrofes colecionadas por Chōkō / Ōe. A revista *Bannen'yōshikishū + α*, por sua vez, torna-se um veículo a fazer contraponto com as obras do escritor quanto à passividade das 'três mulheres' diante das exposições a que eram sujeitas, tornando o diálogo possível a partir de então. Isso é obtido por meio de Gii Jr. com suas entrevistas gravadas por meio da voz da consciência de Chikashi guiando os irmãos que acabam reabrindo feridas mal cicatrizadas e apontando para novos caminhos conciliatórios e adequados ao momento. Ela serve, ainda, para mostrar *in loco* o que efetivamente estaria se passando no livro, como mostra o seu último capítulo.

Uma valorização da oralidade pode ser observada com as entrevistas gravadas de Gii Jr. com o narrador-protagonista, que resgata as alegrias de suas memórias, principalmente quando dizem respeito às tradições da vila do vale, também orais.

A superação, nesse aspecto, vai além das catástrofes naturais e nuclear e alcança o nível familiar. A questão relativa aos fatos reais presentes nas obras gera efetivamente muitas dúvidas e até suspeitas e daí decorrem as discordâncias e outros conflitos, encaminhando essa narrativa para um acerto de contas principalmente quanto aos sentimentos gerados em si mesmos e entre eles. A emancipação de Maki e as conquistas de Akari no desenvolvimento musical com a ajuda de Ritchan, por sua vez, trariam a tranquilidade para os últimos anos de vida do escritor e a esperança de continuidade.

Memórias são para serem lembradas, contadas e atualizadas. O tempo não cura as feridas, elas precisam ser cicatrizadas com o ato de narrar, por meio da compreensão mútua. Algo que parece velho e conhecido na Literatura, mas que em Ōe vira um argumento vivo com o resgate de obras inteiras criadas em torno

às mortes de entes queridos – seu pai, o “irmão” Gii, o cunhado Gorō, o professor Rokusumi, o amigo Said, o colega Chūya, o linguista Susumu –, visando a superá-las e coletando-as em mais esta obra em forma de homenagens e revisões para continuar a viver com as pessoas que estão vivas e lhe são igualmente caras; a defender a vida e sobreviver, pois cada vida, cada ser humano é valorizado. Seus temas tratam deles e desses fatos e de modo reiterado.

Em estilo tardio revela efetivamente a sua situação como autor, numa obra que é um hino à vida e é nesse sentido que Ōe resgata a História. O seu apelo aos jovens que irão fazer a História é patente. O sociólogo Eiji Oguma⁵⁷ analisa que os jovens japoneses não se sentem parte integrante da construção do país e permanecem distantes das questões políticas porque o Japão continua sob o domínio dos Estados Unidos, levando-os à apatia e à uma profunda decepção. E é isso que precisa ser vencido, é isso que Ōe combate também nesta obra, que poderá ser a sua última e mudar a história do livro e do mundo. Em diálogo com Yoshikichi Furui sobre vários assuntos, este comenta que um escritor falecido pode, mesmo que em três linhas, viver dentro do leitor⁵⁸ e isso é destacado de forma contundente em *Bannenyōshikishū*, em que a memória dos leitores é imprescindível, mas indo mais além, na sobrevivência que as obras e seus autores adquirem em cada leitor.

Assim, seus exemplos de superação não poderiam ter outro método que não fosse o da escrita sobre si mesmo no âmbito familiar e particular, e no social, como homem público, reunindo e organizando suas memórias ao mesmo tempo em que as atualiza com grandes esperanças no futuro que será liderado pelos mais jovens.

57 OGUMA, Eiji. *Autoteikusu – Oguma Eiji Rombunshū*. [Out Takes – Coletânea de Artigos de Eiji Oguma]. Tóquio: Keiō Gijuku Daigaku Shuppankai, 2015, p. 338-9.

58 FURUI, Yoshikichi; ŌE, Kenzaburō. *Bungaku no fuchi o wataru* [Atravessar o precipício da Literatura]. Tóquio: Shinchōsha, 2015, p. 197.

Considerações Finais

A vida, mais do que a morte, é o tema de *Bannen'yōshikishū / In late style*, mas surge a partir da reflexão sobre a morte. O que se foi e o que é preciso ser feito para que não haja perdas que possam ser evitadas.

O desastre nuclear de 11 de março de 2011 foi um fato, e entrou para a coleção das catástrofes na vida de Kenzaburō Ōe, evidenciando a sua preocupação e o seu empenho individual e familiar para que a energia nuclear seja abandonada e as usinas nucleares que existem no Japão, a exemplo das usinas de Ōi e Ikata, citadas textualmente, e todas as demais sejam fechadas.

As mortes que lhe foram catastróficas são lembradas desde os elementos paratextuais desse livro, lembradas a partir de obras de Chōkō / Ōe que já as havia contemplado, de formas criativas: teatralizadas, documentadas e publicadas, trazendo a oralidade e a música, nesse diálogo peculiar que a obra ficcional faz com o mundo real, na alusão a pessoas, localidades ou fatos verídicos e outras obras literárias do próprio autor, numa tentativa de superação. O escritor cria um estranhamento por esse recurso muito característico de autorreferenciação que, sem perder a verossimilhança, atualiza as obras do autor e lhes dá sobrevida.

As listas de obras do próprio Ōe, assim como as nelas citadas, surgem como elos a formar uma corrente, em paralelo ou repetições, convergem para o vale da floresta de Shikoku, quase encantada, um refúgio da alma e porto seguro revisitado. Nas entrelinhas dos episódios narrados ao longo da obra, tomamos conhecimento também de tradições da vila do vale relativas às árvores e aos espaços em meio à mata com topônimos enigmáticos que aludem à história local, mas que traz à tona as aflições de um homem, de uma família, de um grupo e daqueles que buscam uma cura da alma. Uma salvação que é encontrada por meio da união, da música, do teatro, enfim da arte!

O estilo tardio é a nova estratégia sugerida pelos que permaneceram vivos ao seu lado, suas três sábias conselheiras, e outras figuras cada vez mais atuantes,

que lhe inspiram confiança para reduzir seus encargos, sem deixar de continuar atuante, levando a esperança aos mais jovens e acreditando no futuro que ele vislumbra melhorado, ao constatar a renovação das forças a partir de outras vidas que já chegaram e não de chegar.

Pela sua técnica de romancear a própria vida, como tem sido a tônica de grande parte de suas obras literárias e que constitui uma das características de diversos autores japoneses, com suas devidas peculiaridades, ficamos, enquanto leitores, exercitando a memória, nas idas e vindas entre a ficção e a realidade, entre Kogito Chōkō e Kenzaburō Ōe, com suas tantas frases de efeito a ecoar em nossos ouvidos, acrescidas de mais uma, que é um refrão do longo poema escrito no momento em que ganha o primeiro neto, aos setenta anos de idade, rememorando fatos significativos de uma vida inteira, e é o título do último capítulo do livro: “Eu não posso viver mais uma vez, mas o ‘nós’ é capaz de viver novamente”.

A memória enquanto arquivo: a presença do passado em Walter Benjamin

Georg Otte

Em seu prefácio ao primeiro volume das *Obras escolhidas*, de Walter Benjamin,¹ Jeanne Marie Gagnebin fala da “influência de Proust sobre seu tradutor Benjamin”, localizando essa influência nas teses “Sobre o conceito da história”,² o último texto do referido volume e, provavelmente, também o último texto que o filósofo escreveu antes de ser compelido ao suicídio pela perseguição nazista. Benjamin tinha mesmo traduzido, junto com seu amigo Franz Hessel, três dos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, que, no entanto, não chegaram a ser publicados, uma vez que o regime nazista proibiu a publicação de autores estrangeiros.

Mesmo se o primeiro volume, *No caminho de Swann*, não fez parte do projeto de tradução de Benjamin e Hessel, uma vez que já havia sido traduzido, o episódio da *madeleine*, que representa, de certa maneira, o ponto de partida

1 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 7-19.

2 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

da “busca do tempo perdido”, desempenha um papel decisivo para a obra inteira. Trata-se da cena em que o protagonista ingere um pedaço desse bolinho, tomando um chá de tílias, sendo que a sensação gustativa provocada por essa combinação um tanto singular provoca imediatamente a lembrança da mesma sensação experimentada em sua infância. E não é apenas a mesma sensação física que ressurgue com a repetição dessa rara combinação, mas toda a lembrança associada a ela:

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava [...], eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos da mesma (esse truncado trecho da casa que era só o que eu recordava até então) [...]. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d’água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá.³

A citação de um trecho maior se torna inevitável pois ilustra o detalhismo dessa lembrança evocada pela “memória involuntária”⁴ que não se limita apenas a uma sensação passageira, mas evoca a totalidade e a diversidade das impressões ligadas a esse momento. E não é apenas a totalidade restaurada do passado que causa uma “poderosa alegria”⁵ no nosso protagonista, mas o fato de ele ter conseguido estabelecer uma ligação entre presente e passado como partes constitutivas da sua vida. Se a primeira totalidade diz respeito ao *espaço* onde o narrador passava as férias de sua infância, mais exatamente à aldeia de

3 PROUST, Marcel. No caminho de Swann (Em busca do tempo perdido, v. 1). 18. ed. revista por Maria Lúcia Machado. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1987, p. 51.

4 AUBERT, Nathalie. Proust et Bergson: La mémoire du corps. *Revue de littérature comparée*, v. 338, n. 2, p. 133-149, 2011.

5 PROUST, 1987, p. 49.

Combray, com seu rio, suas moradias, sua igreja etc., a segunda é de ordem temporal, pois sinaliza a superação da fragmentação de sua vida em etapas separadas, sendo que cada etapa nova significa a substituição da anterior, isto é, o seu esquecimento. Cabe lembrar que o começo da obra proustiana é marcado pelas tentativas frustradas da “memória voluntária”, que consegue apenas evocar fragmentos do passado, sem nexos entre si e, principalmente, sem nexos com o presente.

Jeanne Marie Gagnebin encontrou uma forma – quase uma fórmula – feliz de expressão quando se refere a essa segunda totalidade como “presença do passado no presente”,⁶ sendo que o termo “presença” neutraliza, até um certo ponto, a separação entre espaço e tempo. O passado está “presente no presente”, ou seja, passado e presente fazem parte do mesmo “espaço de tempo” – basta um acontecimento banal (porém raro, “coisa que era contra meus hábitos”⁷) como o episódio da *madeleine* para desencadear o ressurgimento do passado.

O protagonista de Proust, que “estremece” no primeiro gole do chá sentindo um “prazer delicioso”, procura repetir a sensação, mas não consegue. Se, por um lado, esse prazer se deve a um ato inabitual (pela combinação rara da *madeleine* com o chá), a sua repetição, isto é, sua habitualização, não surte o mesmo efeito:

Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o segundo [primeiro, um terceiro que traz para mim um pouco menos que o segundo]. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho [...].⁸

6 BENJAMIN, 2012, p. 15.

7 PROUST, 1987, p. 48-49.

8 PROUST, 1987, p. 49. Além de trocar “primeiro” por “segundo”, a tradução de Mario Quintana omite a segunda parte da frase: “Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m’apporte un peu moins que la seconde.” PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954, p. 45.

A impressão sensorial, portanto, serve apenas de “gatilho” para a vivência da memória involuntária, que reside no sujeito, mais exatamente no *corpo* do sujeito, mas não pode ser despertada voluntariamente por ele; que está presente nele, porém não de forma consciente.

A obra de Proust, portanto, participa dos três “insultos” à humanidade, que Freud, pouco humilde, atribui a si mesmo, depois de Copérnico e Darwin terem questionado a posição central do ser humano no universo e no reino animal, respectivamente. Com a psicanálise, o ser humano não apenas deixou de ser o “dono do mundo” (por “delegação de competência” concedida por Deus, segundo a Bíblia), mas também deixou de ser dono de si mesmo:

No decorrer dos tempos, a humanidade teve de tolerar dois grandes insultos a seu ingênuo amor-próprio, por parte da ciência. [...] O terceiro e mais sensível insulto [...], a mania de grandeza humana deve sofrer da pesquisa psicológica atual, que busca provar ao Eu que ele não é nem mesmo senhor em sua própria casa, mas tem de satisfazer-se com parcas notícias do que se passa inconscientemente na sua psique.⁹

Sem dúvida, Freud é a referência mais eminente no que diz respeito ao questionamento da soberania do sujeito, mas a obra de Proust, iniciada uma década antes das *Conferências* aqui citadas, e fortemente influenciada por Henri Bergson, que cunhou, no final do século XIX, o termo da “memória involuntária”, é apenas um dos momentos desse movimento, cujo maior impulso certamente partiu da filosofia de Friedrich Nietzsche. Cabe observar, no entanto, que o episódio da *madeleine* serve ao mesmo tempo como ponto de partida de uma investigação longa que termina no “reencontro” com o tempo perdido, para recorrer ao título original do último volume (*Le temps retrouvé*). O sujeito, portanto, é capaz de se “reencontrar”, mas não pela via da consciência. A fórmula

9 FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à Psicanálise* (1916-1917). São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 265-266. Edição Kindle. Trad. ligeiramente modificada. O termo alemão *Kränkung*, aqui traduzido como “insulto”, teve outras traduções para o português, tais como “ofensa”, “decepção”, “trauma” e “humilhação”, sendo esta última, provavelmente, a mais utilizada.

freudiana “Onde era Id, há de ser Eu”¹⁰ deixa claro que o pai da psicanálise também não descartou esse reencontro.

Walter Benjamin, evidentemente, tinha pleno conhecimento pelo menos dos fundamentos da psicanálise, mesmo se as referências explícitas à obra freudiana, como na segunda versão do ensaio sobre Baudelaire, são raras. Entretanto, não há dúvidas de que a coleção de textos reunidos em “Infância em Berlim por volta de 1900”¹¹ não seria a mesma sem a presença latente de Freud.¹² O contato intensivo tanto com Freud quanto com Proust e, mesmo se for em grau menor, com Nietzsche, pode ter levado Benjamin a radicalizar seu antissubjetivismo, isto é, a abolir a oposição cartesiana entre sujeito e objeto e a autoafirmação do sujeito no *cogito*. O episódio “Caçando borboletas” ilustra a dissolução dessa oposição quando o caçador, ao invés de dominar sua caça, se funde com ela:

[...] quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda ação o matiz da decisão humana, e, por fim, era como se sua captura fosse o único preço pelo qual minha condição de homem pudesse ser reavida.¹³

A captura da realidade pelo entendimento e pela linguagem também seriam formas de o homem mostrar que mantém o controle sobre ela, mas a passagem citada mostra que, para Benjamin, se trata do “preço” pago para se afirmar como sujeito para pelo menos dissimular sua superioridade. O desejo do menino, na verdade, é se entregar à beleza da cena e se deixar “capturar”, ou então: cativar por ela.

A entrega à situação do momento também faz parte do mundo artesanal do “Narrador”, pois é o próprio “tédio” que, como “ponto mais alto da distensão

10 FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias à Psicanálise. In: _____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 150. Edição Kindle.

11 BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71-142.

12 Para a forte influência “implícita” de Freud em Benjamin, cf. WERNER, Nadine. *Archäologie des Erinnerns*. Sigmund Freud in Walter Benjamins Berliner Kindheit. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015.

13 BENJAMIN, 1987, p. 81.

física”, acompanha o trabalho manual e “choca os ovos da experiência”.¹⁴ São imagens da natureza como o chocar dos ovos e o germinar das sementes que Benjamin convoca para mostrar que as narrativas brotam natural e involuntariamente do solo da experiência, esse grande arquivo da cultura oral. No mundo pré-moderno do “Narrador”, a experiência se materializa em um acervo de narrativas que só afloram das “camadas muito profundas” quando o sujeito se entrega à situação numa postura quase meditativa.

Se nesse mundo pré-moderno, as narrativas fazem parte de um “saber que vinha de longe — seja espacialmente, das terras estranhas, ou temporalmente, da tradição —”,¹⁵ uma vez incorporadas na experiência, passam a estar presentes. Cabe destacar que, mais uma vez, a “presença” pode ser entendida tanto no sentido espacial quanto temporal, lembrando que “Leskov está à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal”.¹⁶ A tradução literal seria “Leskov *está em casa* tanto na distância espacial como na distância temporal”.¹⁷ A nossa insistência no termo “casa” não se deve a um pedantismo filológico ou à exigência “fiel” do original, primeiro porque o uso de “Haus”, no original, não é menos insólito para o falante nativo do alemão, de modo que a verdadeira “fidelidade” consistiria em manter o estranhamento; segundo, porque as grandes distâncias e o fato de estar constantemente viajando não impedem que Leskov se sinta “em casa” ao transmitir suas narrativas, que podem ser estranhas por conterem elementos inexplicáveis e miraculosos,¹⁸ mas não chegam a ser *unheimlich*, para recorrer mais uma vez a Freud. A narrativa enquanto fruto da experiência humana não é “infamiliar”, nem “inquietante” ou simplesmente “estranha”, para convocar algumas tentativas de tradução do ensaio freudiano,

14 BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c, p. 221.

15 BENJAMIN, 2012c, p. 219.

16 BENJAMIN, 2012c, p. 215.

17 Grifo nosso; Leskov ist in der Ferne des Raumes wie der Zeit zu Hause. BENJAMIN, Walter. *Der Erzähler. Gesammelte Schriften*. Vol. 2. 2ª ed. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989, p. 441. Por isso, a tradução de Patrícia Lavelle, “Leskov está em casa no longínquo, seja este espacial ou temporal.”, é mais adequada. Cf. a edição, organizada por ela, BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. São Paulo: Hedra, 2018.

18 BENJAMIN, 2012c, p. 219.

mas se encaixa na vida dos ouvintes da mesma maneira que uma peça artesanal se encaixa na outra. Uma vez trazida de longe, a narrativa passa a fazer parte do “tesouro” (*Schatz*) como eram chamadas as coleções antigas de narrativas: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.¹⁹

A narrativa não é um relato *sobre* uma experiência particular, mas faz parte “da” experiência compartilhada entre os indivíduos – se podem ser chamados assim, uma vez que a própria individualidade é um conceito moderno que se reflete num gênero textual próprio da modernidade. É no romance que temos o indivíduo isolado, seja como autor, seja como personagem ou ainda como leitor. No mundo pré-moderno idealizado por Benjamin, prevalece a relação metonímica do *pars pro toto*, pois cada narrativa representa o todo da experiência, assim como cada narrador fala em nome de toda a humanidade, atravessando as fronteiras do tempo e do espaço, sendo que o destino narrado das personagens servem de alegorias – com as devidas distorções alegóricas – da experiência de todos. A narrativa atualiza uma experiência que está onipresente na forma de um arquivo inesgotável.

Marcel Proust, que se isolou definitivamente do mundo em 1909 para se dedicar à sua obra prima, pode ter servido de modelo quando Benjamin, na sequência direta da nossa última citação, diz: “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.²⁰ Acamado a maior parte do tempo, Proust transformou “seu quarto no teatro de uma existência reclusa, inteiramente consagrada ao dever de escrever”,²¹ apesar – ou, talvez, por causa – de uma vida social movimentada nos

19 BENJAMIN, 2012c, p. 217.

20 BENJAMIN, 2012c, p. 217.

21 AUBERT, Nathalie. Proust et Bergson: la mémoire du corps. *Revue de littérature comparée*, n. 338, p. 133-149, 2011/2. Disponível em: <https://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/chambre-de-marcel-proust>. Acesso em: 01 nov. 2020. Tradução nossa.

salões parisienses, que não apenas deve ter prejudicado o seu estado de saúde, mas cujas futilidades o deixaram também “desaconselhado”. A postura muitas vezes irônica do narrador proustiano não deixa dúvidas quanto à ausência de uma experiência universal e à impossibilidade de “falar exemplarmente” da própria vida. Cabe ressaltar que esse narrador nada tem em comum com o narrador benjaminiano a não ser a igualdade do termo, nem é comparável a ele, uma vez que se trata da criação de um romancista, um personagem tão isolado e limitado quanto as outras figuras do romance, isto é, incapaz de recorrer a uma experiência compartilhada ou compartilhável por todos.²²

Cada narrativa é o exemplo particular de uma experiência individual que é, ao mesmo tempo, universal porém inominável. Discorrendo sobre a “antinomia do individual e do universal”, Agamben localiza o exemplo, no capítulo homônimo do seu livreto *A comunidade que vem*, no limiar entre esses dois polos, uma vez que o exemplo recorre a um caso particular para “exemplificar” o universal.

Ele [o exemplo] é uma singularidade entre as outras, que está no entanto em vez de cada uma delas, vale por todas. Por um lado, todo o exemplo é tratado, de facto, como um caso particular real, por outro, reconhece-se que não pode valer na sua particularidade. Nem particular nem universal, o exemplo é um objecto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade.²³

A narrativa mostra sua singularidade quando se inicia com um “Era *uma* vez”, sendo que esse “uma” aponta tanto para um singular definido (“uma vez apenas”) quanto para um plural indeterminado (“uma vez qualquer”) por se tratar, também, do artigo indefinido. O romance permanece no singular, de maneira que não apenas testemunha o isolamento generalizado do autor e do leitor, mas

22 Por esse motivo consideramos a tradução do título do ensaio por “O contador de histórias”, na já mencionada edição de Patricia Lavelle (BENJAMIN, 2018) como mais adequada. Ao nosso ver também mais indicado, inclusive por evitar o equívoco de igualar o “narrador” de Benjamin ao narrador como instância narratológica do romance.

23 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 16.

insiste pelo próprio detalhismo na particularidade dos seus indivíduos, cujas idiossincrasias não apresentam mais nada de exemplar. Muito pelo contrário, o indivíduo, que, segundo o clássico de Jacob Burckhardt,²⁴ é uma criação do Renascimento e conseguiu se afirmar como “indivisível” durante alguns séculos, se apresenta na virada do século XIX para o século XX – pelo menos na literatura e na filosofia da época – como fragmentado, sendo que a psicanálise, como já foi exposto, o “humilhou” por uma terceira vez quando o divide em Eu, Id e Super-eu.

Para Benjamin, no entanto, não se trata apenas de um fenômeno literário, filosófico ou psicanalítico. Iniciando seu ensaio sobre o narrador com a situação após a Primeira Guerra Mundial, quando “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha”,²⁵ ele atribui a fragmentação do indivíduo aos próprios acontecimentos, não apenas aos traumas provocados pelas atrocidades da Guerra, mas também às suas consequências econômicas e políticas dos anos seguintes – sem falar dos corpos dilacerados das vítimas, literalmente fragmentadas por armas cada vez mais destrutivas. O “frágil e minúsculo corpo humano”²⁶ pode ser visto como mais uma alegoria benjaminiana, que encontrou sua materialização concreta no exército de feridos e mutilados que sobreviveram, traumatizados, à carnificina dessa Guerra.

Os combatentes voltam mudos dos campos de batalha porque a presença do passado é de ordem negativa, a saber, é a presença do trauma que impede que as atrocidades vividas sejam lembradas e “incorporadas” na própria vida e, muito menos, na vida daqueles que não participaram da Guerra. Mesmo unindo-se novamente às famílias, essa geração “desabrigada” acabou se encontrando “numa paisagem em que nada permanecera inalterada, exceto as nuvens”,²⁷ ou seja, nunca mais se sentiria “em casa”.

24 BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

25 BENJAMIN, 2012c, p. 214.

26 BENJAMIN, 2012c, p. 214.

27 BENJAMIN, 2012c, p. 214.

Se, no caso da Primeira Guerra Mundial, foram as cenas cruéis das batalhas que os deixavam em estado de choque, nos ensaios sobre Baudelaire é o acúmulo de choques menores, porém constantes, da vida cotidiana que impedem que as pessoas cheguem a participar de algo semelhante a uma experiência coletiva. Em uma das raras tentativas de conceituar e sistematizar seu pensamento – tentativa esta que se deve, provavelmente, à recusa do *Instituto de Pesquisas Sociais* (chamado de “Escola de Frankfurt”) de publicar a primeira versão do ensaio –, Benjamin distingue entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), fazendo da questão do choque o critério principal dessa distinção:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.²⁸

A constante distração, própria da agitação urbana, se reflete numa inquietação não menos ameaçadora – e *unheimlich* – contra a qual o burguês parisiense se defende isolando-se em seu apartamento, que se transforma numa “espécie de cápsula”²⁹ blindada contra a fugacidade da metrópole e serve para proteger os objetos do passado da transitoriedade. Ele não se sente mais em casa na metrópole, mas transforma seu *intérieur* numa fortaleza protetora contra as ameaças externas, sendo a criminalidade apenas uma delas em meio a um sentimento generalizado de precariedade existencial: “Sem descanso, [o burguês] tira molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas”.³⁰

28 BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989b, p. 111.

29 BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989a, p. 44.

30 BENJAMIN, 1989a, p. 41.

Benjamin, sempre preocupado em se afirmar como bom marxista, não deixa de tratar o *bourgeois* com o mesmo desprezo que o próprio Marx, ainda mais em sua oposição ao *flâneur*, que encontrou sua casa nas passagens movimentadas; evidentemente, o *flâneur*, devido à ausência total de potencial revolucionário, não era assunto para Marx. Ao dinamismo agitado da vida urbana, o burguês opõe uma postura estática, não apenas imobilizando seus objetos de uso em “capas e estojos”, mas protegendo-se a si mesmo no seu apartamento “imóvel”. No entanto, lhe atribui também um aspecto positivo, impensável para Marx, por retirar o objeto de circulação, isto é, do seu uso funcional.

Enquanto Marx se preocupava com a substituição do valor de uso pelo valor de troca, Benjamin aproxima o burguês ao colecionador, que não apenas retira os objetos do seu uso funcional, mas também do seu caráter de mercadoria:

O *intérieur* é o verdadeiro refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumba de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas do seu caráter de mercadoria, uma vez que não as possui. [...] O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado [...], mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis.³¹

O colecionador sonha com um “mundo longínquo ou passado”. Seus objetos evocam pelo menos a ilusão da presença espacial e temporal, que não é mais possível fora do seu *intérieur*. Recluso em sua versão burguesa do gabinete de curiosidade, antes reservado à aristocracia, o colecionador foge à sociedade de massas “lá fora” e se orgulha da singularidade dos seus objetos, que, subtraídos ao seu uso funcional e comercial, passam a ser peças de um arquivo. De maneira semelhante à narrativa que re-presentava a experiência no sentido de torná-la novamente presente, essas peças são parte de uma época que a fazem ressurgir. No entanto, na modernidade, trata-se de um fenômeno restrito,

31 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 46. A aproximação fica evidente na sequência do parágrafo citado do “Exposé” de *Passagens*, onde Benjamin fala em “caixas e estojos”, retomando elementos da descrição do apartamento do burguês parisiense.

tanto pelas limitações da coleção, seja no espaço privado, seja no museu, quanto pelos objetos colecionados, que costumam ser de determinado contexto histórico, que inclui a própria modernidade, isto é, objetos industrializados considerados obsoletos. Benjamin chama a atenção para o paradoxo de muitos objetos supostamente únicos de uma coleção terem sido produzidos em escala industrial: “No fundo, é um fato bastante estranho que objetos de coleção sejam fabricados como tais de maneira industrial”.³²

Mas a presença do passado consiste justamente nesse momento nostálgico – ou melancólico – que faz com que esses objetos surtam um “efeito *madeleine*” e que, por ter um caráter coletivo, pode não ter mais as mesmas consequências existenciais como no caso do protagonista proustiano. Todavia, não deixam de causar reações psicossociais, uma vez que a presença do objeto no espaço da coleção provoca, à maneira da *madeleine*, a presença do passado em muitas pessoas, porém sempre de uma maneira pessoal. Visitar uma coleção é “respirar a aura” dos objetos, sendo que Benjamin define a aura como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.³³

Sabemos que esta última passagem apresenta o fenômeno da aura como parte de uma mentalidade que Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte, taxa de retrógrada, uma vez que faz parte de um mundo “burguês” que se ilude com seus objetos aparentemente únicos. O mesmo ensaio aposta na superação dessa mentalidade defendendo a “reprodutibilidade técnica” da obra de arte, que, por ser fabricada em escala industrial, garantiria o acesso de todo mundo como resultado da própria massificação. Sabemos, também, que Benjamin se enganou em sua aposta na reprodutibilidade técnica, pois esta não evitou o culto também em relação aos filmes de cinema (tecnicamente reproduzíveis), dos quais uma parte chega a ser chamada de “cinema cult” (*cult movies*). E o já mencionado

32 Benjamin, 2006, p. 240.

33 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 184.

paradoxo levantado no capítulo sobre o colecionador em *Passagens*, segundo o qual a fabricação industrial e a singularidade não se encontram numa relação excludente, certamente teria causado uma certa hesitação quanto à possibilidade de a reprodutibilidade técnica acarretar, automaticamente, a destruição da aura. Cabe lembrar que Benjamin defende essa destruição, com mais veemência, em seu ensaio "Experiência e pobreza",³⁴ quando não apenas constata o fim da experiência, mas condena o uso de ornamentos na arquitetura por serem resíduos de uma tradição obsoleta e por apontarem para a continuidade do passado no presente.

No entanto, combater a continuidade de um passado que "pesa" no presente não significa, necessariamente, descartar o passado como um todo. Nas teses intituladas "Sobre o conceito de história", Benjamin não defende mais o rompimento radical com o passado, mas combate apenas a visão de uma continuidade entre passado e presente. Paradoxalmente, sua exigência de "fazer explodir o *continuum* da história"³⁵ tem como objetivo libertar um "passado oprimido".³⁶ Sem dúvida, trata-se de questionar a historiografia positivista e sua empatia com o vencedor, mas a opressão também acontece porque a ocupação com o passado imediatamente anterior ofusca o olhar para "outros passados". A visão unidimensional de uma história como "cadeia de acontecimentos"³⁷ limita a análise de cada um dos elos dessa cadeia a uma relação binária entre um antes e um depois, sendo que o ato de fazer explodir essa cadeia os liberta para se relacionarem com elos até então distantes.

Na modernidade, o passado não é mais livremente disponível, ou seja, não pode ser acessado pela rememoração, possibilitada pelo eterno retorno de um calendário cíclico. Não há mais uma experiência servindo de arquivo coletivo composto por narrativas capazes de superar grandes distâncias. No entanto, ela

34 BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 179-212.

35 BENJAMIN, 2012d, p. 250.

36 BENJAMIN, 2012d, p. 251.

37 BENJAMIN, 2012d, p. 246.

conta com a presença de fragmentos do passado, isto é, de elos soltos à maneira dos átomos, que, numa reação química, passam a formar moléculas mais complexas devido a sua valência. Se essas ligações acontecem, inicialmente, sem a intervenção de um sujeito, elas devem ser reconhecidas em seguida com a devida “presença de espírito” (*Geistesgegenwart*), que Benjamin defende na parte “N” das Passagens.³⁸ As pessoas em geral e os historiadores em particular têm que estar “anteados” para captar – ou se deixar captar – pelos sinais do passado, que, na 2ª tese, são chamados de “índices”:

O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto entre as gerações precedentes e a nossa.³⁹

Presente e passado coabitam no mesmo espaço, ou seja, o tempo não é uma linha reta na qual cada momento novo apaga o momento anterior, mas uma formação tridimensional na qual os acontecimentos não apenas se relacionam com outros acontecimentos contíguos, mas são como as estrelas que formam *constelações* variadas, para recorrer a um topos caro a Benjamin, utilizado na 17ª tese. O avanço do presente pode até seguir uma ordem linear, mas, a qualquer momento, ele pode se reconhecer como parte de uma constelação composta, também, por “estrelas” do passado. Para completar a questão das dimensões, podemos recorrer ao termo alemão para “constelação”, que é *Sternbild*, literalmente “imagem de estrelas”, portanto uma formação bidimensional como as outras “imagens” caras a Benjamin, a saber, a imagem da história ou a imagem dialética. Acontece que o *Sternbild* engana, pois possui profundidade, isto é, uma terceira dimensão – inclusive temporal (no caso das estrelas cuja luz recebemos,

38 Cf. o Fragmento N 11, 4: “O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença do espírito e na dialética.” BENJAMIN, 2006, p. 518. Evidentemente, não se trata aqui da “experiência” no sentido estrito, desenvolvido em “O narrador”.

39 BENJAMIN, 2012d, p. 242.

mas que já não existem mais). A constelação, portanto, não apenas representa um “espaço de tempo” enquanto recorte da “linha do tempo”, mas representa o tempo *como* espaço dentro do qual até acontecimentos distantes podem se encontrar, de acordo com suas “afinidades eletivas”.⁴⁰ Esses encontros não podem resultar de uma imposição subjetiva. Benjamin, como Proust, descarta a possibilidade de se estabelecer voluntariamente um nexos entre presente e passado. Pelo menos em um primeiro momento, esse nexos se deve ao encontro fortuito e repentino com o passado, que só depois passa a ser objeto de uma compreensão consciente no caso do historiador materialista de Benjamin ou de uma elaboração literária no caso do narrador proustiano.

Na obra de Proust, a memória voluntária também é chamada de “memória da inteligência”, sendo que as primeiras páginas relatam as frustrações causadas por ela, pois as informações que “nos dá sobre o passado não conservam nada deste [...]. Na verdade, tudo isso [as férias passadas na infância em Combray] estava morto para mim”.⁴¹ O esforço dessa memória leva apenas a um “arquivo morto”, que fornece alguns dados sobre o passado, mas não o desperta como acontece ao sentir o gosto da *madeleine*, quando, “de súbito, a lembrança me apareceu”.⁴² O ponto de partida para que o presente revele suas afinidades com determinado momento do passado é o acaso e, ligado a ele, o caráter repentino do fenômeno da memória involuntária. Em Benjamin, o acaso está onipresente, seja na figura do *flâneur* que se expõe aos imprevistos da vida urbana, seja no jogo de azar, ao qual dedica, junto com a prostituição, a parte temática “O” de *Passagens*. O jogador é o verdadeiro anti-sujeito, pois não tem o controle sobre o jogo, mas é tomado por ele numa espécie de embriaguez, que “se funda na peculiaridade do jogo de azar de desafiar a presença de espírito ao fazer surgir,

40 Cf. o ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaaios reunidos escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. p. 11-121. Cabe lembrar que o termo “afinidades eletivas” é um termo que o próprio Goethe tomou emprestado da Química da sua época, anterior à tabela periódica e à valência dos elementos, para falar das afinidades naturais entre as pessoas, contrárias às convenções sociais como o casamento.

41 PROUST, 1997, p. 48.

42 PROUST, 1997, p. 50.

numa sequência rápida, constelações que [...] apelam cada uma para uma reação totalmente nova e original do jogador".⁴³

Em um primeiro momento, portanto, há certos paralelos entre o jogador e o historiador, sendo que o primeiro apenas reage às demandas do jogo e o segundo reage e age, fixando o que Benjamin chama de "imagem dialética", que é composta por elementos do passado e do presente. Enquanto o jogador é "puro presente", deixando-se levar pela sua "embriaguez" (e pelo seu vício), o historiador é um colecionador de índices que apontam para determinado passado, transformando o arquivo morto do "tempo homogêneo e vazio"⁴⁴ em arquivo vivo, uma vez que esse passado se torna presente.

43 BENJAMIN, 2006, p. 553.

44 BENJAMIN, 2012d, p. 249,

A metaficção no arquivo literário de Wilhelm Wustrow: entre fatos e *fake news*

Celeste Ribeiro de Sousa

[...] por que existe a realidade? [...] É possível que a compreensão de fenômeno tão misterioso e arbitrário quanto a própria existência do espaço-tempo e dos objetos do Universo exija, além de viagens intergalácticas, uma viagem interior muito mais profunda. Olhar para dentro, em destemida abdução, rumo ao vertiginoso abismo da consciência, talvez seja tão revelador quanto olhar para fora pelas lentes dos microscópios e telescópios. No futuro, sonhar será cada vez mais claro.

Sidarta Ribeiro, em *O oráculo da noite*

Levantar e dar uma organização sistemática à literatura produzida por imigrantes de língua alemã e seus descendentes no Brasil é um dos objetivos perseguidos pelo macroprojeto de pesquisa “Literatura brasileira de expressão alemã” *on line*, que coordeno. Tal produção literária está dispersa e esquecida desde o século XIX em diferentes canais de comunicação (jornais, anuários, brochuras), recolhidos em sessenta e sete arquivos esparramados pelo Brasil e em outros dez na Alemanha, conforme levantamento de Thomas Keil,¹ não se podendo descartar os arquivos em outros países da América do Sul, visto ter havido intercâmbio entre os vários veículos de imprensa de língua alemã no continente. Um outro objetivo deste projeto é chamar a atenção para o valor

1 O Dr. Thomas Gernot Keil é membro do grupo de pesquisa “dbp digital” da Universidade Federal do Paraná. Informação obtida via e-mail.

poético desses textos marginalizados e, ainda assim, pertencentes ao acervo da literatura brasileira. Textos que nos remetem a visões *sui generis* do Brasil, que continuam em suspenso, que preservam um mundo silenciado que ajuda a explicar o presente, que, por sua vez, poderá vir a elucidar o futuro. Citando Reinaldo Marques:

espaço aberto e inacabado, zona de contato e relações entre distintas temporalidades e subjetividades, capaz de percorrer descontinuidades e estranhamentos em relação ao tempo presente, a ativar anacronismos potencialmente problematizadores da racionalidade arcôntica, estatal e científica, da evidência histórica.²

Já defendi em outros ensaios a feitura e inclusão na história da literatura brasileira de um capítulo referente à produção literária dos imigrantes no Brasil.³

Como dizia, nesses veículos acham-se publicados textos literários de autoria de nomes canônicos e de nomes não canônicos (tanto da literatura de língua alemã quanto da literatura de língua portuguesa, cuja seleção mereceria análise), que se reportam a um espaço de tempo entre 1824 (data oficial, mas não unívoca, da chegada da imigração de língua alemã a terras brasileiras) e os dias atuais. Por exemplo, ainda em 12 de abril de 2019, o diretor do Instituto Martius-Staden, Eckhard Kupfer, lançou pela editora Patuá o livro de poemas em alemão, com tradução para o português, intitulado *Sobre viver (Über leben)*, também *on line* no e-book *Eckhard Kupfer (1942 -): vida e obra*.⁴

Os textos a que me refiro constituem uma produção literária pouco analisada. Até hoje, pouca gente, muito pouca gente, tem se interessado pelo assunto (veja-se o ensaio "Literatura brasileira de expressão alemã e a crítica", publicado na Revista *Pandaemonium Germanicum* em 2016, também *on line*).

2 MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 22.

3 RIBEIRO-DE-SOUSA, Celeste. Forçando as fronteiras artificiais do cânone: o caso da literatura brasileira de expressão alemã. In: NASCIMENTO, Lyslei; NAGAE, Neide (Org.). *Desafios críticos: literaturas estrangeiras em pauta*. Belo Horizonte, Editoras Associadas, 2018. p. 60-80.

4 RIBEIRO-DE-SOUSA, Celeste. *Eckart Ernst Kupfer (1942-): vida e obra*. São Paulo, Instituto Martius-Staden, 2019. Disponível em <http://www.martiusstaden.org.br/conteudo/detalhe/232/eckhard-ernst-kupfer>. Acesso em: 15 ago. 2020.

Wilhelm Wustrow (1854–1941) é um desses muitos escritores. Ele nasce em Frankfurt/Oder, no então reino da Prússia, em 04 de janeiro de 1854, ano da publicação de *O verde Henrique* (Der grüne Heinrich), do suíço Gottfried Keller, um romance de formação, pertencente ao Realismo, em que a aprendizagem, quer dizer, o grande conhecimento ambicionado, subjetivamente recolhido na memória, é fruto das experiências empíricas do sujeito, vivenciadas no vasto mundo exterior, o que requer viagens e posses. Wilhelm Wustrow é recrutado para a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), em que a sua Prússia natal, com o apoio da Confederação Alemã, derrota Napoleão III e anexa os territórios da Alsácia-Lorena, ricos, sobretudo, em carvão. Wustrow conclui os estudos nesse mesmo ano de 1871, tornando-se preparador de animais e vegetais para catalogação e pesquisa, ou seja, forma-se bem no ano da unificação dos territórios de língua e cultura alemãs (à exceção da Áustria), quer dizer, no ano da fundação do *Kaiserreich* ou Segundo Império alemão sob a liderança de Bismarck (o primeiro havia sido o feudal Sacro Império). A fundação deste segundo império está associada a um grande progresso econômico (a Revolução Industrial chegara), o que, em princípio, não justificaria a necessidade de emigração do nosso escritor, embora no pano de fundo haja todo um rescaldo de frustração advindo da revolução de 1848, que não conseguira emancipar os camponeses. Entretanto, outros motivos seriam possíveis. Por detrás do desenvolvimento econômico em marcha, há um governo militarizado, autoritário e coercitivo. Na esfera ideológica, chama a atenção o modo como a cultura passa a ser concebida. A palavra *Kultur* passa a ser usada no sentido de “cultura nacional”, “cultura germânica”, “orgulho nacional”, a outorgar aos alemães uma identidade específica, estabelecendo diferenças entre alemães e outros povos, particularmente, os vizinhos franceses. Não é a figura de um herói, mas a noção de *Kultur* que engendra o sentimento de pertença, de nacionalismo agregador e segregador, conhecido como *Deutschtum* (germanidade ou pangermanismo) e que nada tem a ver com fronteiras nacionais, pois as ultrapassa. Qualquer

indivíduo filho de pai ou mãe alemães do *Kaiserreich* (*jus sanguinis*) é considerado cidadão do *Reich*, independentemente do lugar onde nasça (*jus solis*). Assim, todos os imigrantes de origem germânica bem como seus descendentes (filhos, netos, bisnetos, trinnetos), ainda que nascidos no Brasil, por exemplo, são em tese igualmente alemães, cidadãos do *Reich*.

No Brasil, em 1886, ano em que Wustrow chega ao país, não há escolas públicas nacionais regulares para todos. São os alemães aqui residentes que cuidam da criação e manutenção de escolas para suas crianças e, aí, o ensino é ministrado em língua alemã, segundo padrões que remetem ao *Reich*. Muitos dos mestres são pastores vindos da Alemanha para esse fim, quer dizer, para amparar a *Kultur* alemã além-mar. Talvez tenha sido essa a motivação de Wustrow para vir ao Brasil. É possível que ele tenha atendido à demanda por pastores e professores nas colônias alemãs do Brasil, dentro da ideologia do pangermanismo. Wilhelm Wustrow chega ao Brasil em 1886, com 32 anos, no ano de nascimento do poeta Manuel Bandeira, e estabelece-se em São Lourenço do Sul (RS), onde passa a ser justamente pastor e professor, e onde, a partir de 1912, passa a editar o jornal *Die Glocke von São Lourenço* (O sino de São Lourenço). O Brasil está sob o comando de seu primeiro presidente, o marechal Deodoro da Fonseca. Wustrow produz e publica um interessante legado literário, disponível no e-book *Wilhelm Wustrow (1854-1941): vida e obra*,⁵ vindo a falecer em terras brasileiras aos 87 anos, em 28 de novembro de 1941 (Figura 1).

5 CORREDOR, Jefferson André de Jesus. *Wilhelm Wustrow (1854-1941): vida e obra*. São Paulo: Instituto Martius-Staden, 2012. Disponível em <http://www.martiusstaden.org.br/conteudo/detalhe/99/wilhelm-wustrow-1854-1941>. Acesso em: 15 ago. 2020.



Figura 1: Wilhelm Wustrow (1854 – 1941)

FONTE:

<http://www.martiusstaden.org.br/conteudo/detalhe/99/wilhelm-wustrow-1854-1941>.

Sua obra apresenta textos encantadores sobre o Brasil, publicados em anuários escondidos no escuro dos arquivos. Se você, leitor, por exemplo, ler, percorrendo apressado as linhas da narrativa *Um pato (Eine Ente)*, de 1910, pensando tratar-se de uma história bobinha escrita por um alemão imigrado, algum aldeão rude fugindo da fome na Europa, engana-se. Como visto acima, o autor é pastor e professor, alguém instruído, portanto. De fato, o título *Eine Ente* já requer *per se* um certo convívio com o mundo dos jornais.

A essa altura, as colônias alemãs do Brasil já tinham desenvolvido entre si uma imprensa eficiente. Em 1910, em Santa Catarina, por exemplo, circulam, entre outros, quatro jornais em língua alemã: *Blumenauer Zeitung*, *Immigrant*, *Der Urwaldsbote*, *Kolonie Zeitung*. No Rio Grande do Sul (Porto Alegre), há o jornal *Koseritz Deutsche Zeitung* e o jornal *Deutsche Zeitung*. No Paraná (Curitiba), são editados *Der Kompass* e *Der Beobachter*. Em São Paulo, publica-se o *Germania*. “Ente” é um termo pertencente ao jargão jornalístico que, em português brasileiro, corresponderia a “barriga”, que vem a ser uma matéria com informações falsas ou erradas, *fake news*, diríamos hoje. Todavia, a tradução literal de “Ente” - pato – não deixa de ter sua pertinência ao tema da narrativa, já que “um pato” em português, para além de designar uma ave, também designa

um indivíduo tolo que engole qualquer lorota. Por isso, a tradução desta narrativa de Wustrow preservou a correspondência linguística literal.

A narrativa *Um pato* traz-me à mente, guardadas as devidas distâncias e grandezas, os versos de Fernando Pessoa “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”,⁶ porque Wustrow diz por outras muitas palavras “O escritor é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é verdade a verdade que deveras é”. Vejamos a sutil carpintaria que estrutura a narrativa em foco, a qual começa, se estende e termina no tempo presente de uma conversa entre o eu-narrador-personagem e um amigo, interrompendo-se, porém, a todo o instante para nesse fio temporal permitir encaixar vários episódios do passado recente e remoto, criando um incessante movimento de vai-vem. Uma narrativa que brinca com os conceitos de sensação, impressão, percepção, ou seja, com a teoria do conhecimento e com as fronteiras do relato de viagem, sua desterritorialização do espaço público, sua territorialização no espaço privado e sua posterior reterritorialização, quer dizer, sua devolução ao espaço público do jornal, pois é para um jornal que o narrador-personagem da narrativa em pauta, Anatol Aufrecht, escreve um relato de viagem. Todavia, a viagem relatada não acontece de fato, embora todos pressuponham o contrário. A narrativa debruça-se apenas sobre o mecanismo de feitura dessa viagem imaginária e não imaginária.

O jornal, ao convidar Anatol Aufrecht para fazer um relato de sua viagem, tida como certa, embora na verdade se trate apenas de um boato, pressupõe um determinado gênero de texto que tem suas características estabelecidas. Ou seja, um relato de fatos, contado por uma pessoa real que os experienciou. Admite-se que o contador da experiência interaja com outras figuras. Tudo deve ser descrito e/ou narrado com objetividade cronológica e espacial, lugares e situações. Pressupõe-se, claro, uma perspectiva textual peculiar ao autor do relato que

6 PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: QUADROS, António (org.). *Obra poética de Fernando Pessoa. Poesia – II – 1930-1933*. Mem Martins-Portugal, Europa-América, s/d, p. 54.

registra suas sensações e impressões particulares; todavia espera-se que o ponto de vista a partir do qual são observados os fatos e as situações se encaixe na esfera do senso comum de modo a que qualquer leitor entenda e alcance com facilidade o que está escrito. A linguagem deverá ser tão denotativa quanto possível. As figuras de linguagem deverão ter uso parcimonioso e ser de fácil compreensão. O texto deverá ser relatado em primeira pessoa com verbos em pretérito perfeito do indicativo. O autor também poderá optar pelo chamado presente histórico com o intuito de criar no leitor a ilusão de participar da ação relatada. O autor pode ou não exagerar nos adjetivos, pode tratar seu leitor de modo formal ou informal, dependendo do tipo de público que lê o jornal. Há também a possibilidade de, a partir de realidades fatuais, o autor propor reflexões, dar explicações, orientações e mesmo influenciar o imaginário do leitor. Sua linguagem, de qualquer modo, sempre haverá de estar próxima das regras da gramática, uma linguagem, digamos, "grau zero" (Roland Barthes), uma linguagem parecendo captar pela primeira vez, em primeira mão, a realidade observada.

Ora, Wilhelm Wustrow problematiza já em 1910 os pressupostos deste tipo de relato de viagem. E fá-lo com muito humor. Assim começa a narrativa:

Eu estava sentado à escrivaninha do meu quarto, trabalhando. De repente, o trote de um cavalo interrompe o fluxo dos meus pensamentos. Levanto os olhos e dou uma espiada pela janela. Com um "Ora! Ora!" me pus de pé e corri para fora, pois diante da casa estava meu velho amigo e compadre Zacharias, que não via há seis meses. Ali me esperou até eu sair. Mas, logo que desço correndo ao seu encontro, salta-me ao pescoço, abraça-me e beija-me. "Rapaz, rapaz, como é bom ver você de novo, são e salvo. Só eu sei o medo que tive e como eu me preocupei com você. Tenho muito orgulho de poder te chamar de amigo. Um amigo famoso, que viaja por terra, água e ar! Isso estufa o peito de qualquer um! E, excedendo-se, com mais alguns beijos: "Você sobreviveu a tudo! — Rapaz, rapaz! — Na época, eu estava longe, quando, totalmente por acaso, me chegou às mãos o jornal mais importante da região e pude ler seu relato e ouvir a respeito de

sua bem-sucedida viagem!” Mais alguns beijos. “Agora, eu mesmo vim desejar-lhe as boas-vindas. Mas, primeiro, deixe-me dar uma olhada em você!”.⁷

O eu-narrador encontra-se em casa, em Pelotas, redigindo o capítulo que deverá encerrar uma série de segmentos do relato encomendado da tal viagem, que vem sendo publicado em capítulos, num famoso jornal da região, conforme o leitor começa a saber pelo diálogo criado logo no começo entre o eu-narrador, Anatol Aufrecht, e seu amigo Zacharias, chamado afetivamente pelo diminutivo Zaca, que o visita. A linguagem é afetiva, oral. O amigo chega ao encontro, atiçado pela notícia que ouvira e que acompanhara pela leitura do jornal: Anatol Aufrecht teria realizado uma grande viagem internacional e teria registrado por escrito cada etapa dessa viagem, veiculada em capítulos ao modo de folhetim no mencionado jornal. Nesse dia, ele estava justamente redigindo o último registro. O amigo Zaca vem dar-lhe as boas vindas de retorno e saber do que não foi escrito: a data da partida, por exemplo.

Na sala, de quando em quando acompanhados por Lieschen, esposa de Anatol, entabulam uma conversa bastante divertida, que se desdobra em várias direções, as quais se apresentam como fragmentos de outras narrativas, todas entrecortadas e incrustadas na principal, com diálogos vivazes colocados em discurso direto, escorregando intermitentemente para o discurso indireto e indireto livre. Uma dessas direções – a principal – é justamente a da feitura do “pato”, que, por sua vez, é consequência de outro “pato”, pois alguém do jornal ouvira dizer (um boato) que Anatol Aufrecht faria uma grande viagem e, assim, queria aproveitar essas experiências para enriquecer o periódico com matérias que seduzissem e agradassem ao leitor, numa época de “pepinos azedos”, leia-se tempo de férias, ou seja, de poucos fatos relevantes, de poucas leituras, de poucas vendas e de poucos lucros:

7 CORREDOR, 2012, p. 1.

Então:

Caro senhor, como chegou ao nosso conhecimento, o senhor pretende partir em uma curtíssima viagem à Europa. "O quê? Quem? Eu?" perguntei-me. Nós gostaríamos de pedir-lhe que nos forneça algumas notícias para o rodapé... honorário... muito obrigado... uma pena experiente... velha amizade... colaborador de confiança... promessa segura... mais algumas informações e instruções... boa viagem... até breve...!

"Essa agora", pensei, "o que é isso?" [...]

Minha mulher veio correndo da cozinha com o rosto vermelho e a escumadeira na mão. "O que é, Anatol? Você me assusta. Agora, estou descascando ervilhas." Estão dizendo que eu vou para a Europa e pedem que envie relatos da viagem em troca de dinheiro vivo. É provável que isso tenha sido divulgado, tenha sido aumentado e, finalmente, tenha-se transformado num objetivo real e tenha chegado ao conhecimento dos homens de lá. "Às vezes, algo é dito na venda [...]."⁸

Especificar ao amigo a data da partida da viagem internacional já é o primeiro problema, porque ela simplesmente não existiu. Essa viagem é "fake" desde o começo, é a "barriga", o "pato", que dá título a toda a história.

"Ouça com atenção. Eu vou contar-lhe como fiz a viagem."

"Você esteve lá, então?"

"Você não me ouviu? Não estive! Mas a viagem cumpriu seus objetivos. Os leitores ficaram encantados com os relatos, o editor fez a renda e eu e a Lieschen com os honorários."⁹

Afinal quem é Anatol Aufrecht, autor desse embuste? O sobrenome "Aufrecht", que literalmente significa "íntegro, correto, reto", contribui para o sentido irônico e engraçado contido no perfil desse narrador-personagem que faz a arqueologia etimológica do seu nome da seguinte forma:

Segundo a tradição, esse nome deve estar na nossa família há 2.644 anos, como uma epidemia, quer dizer, uma mania. Como diz a mesma tradição, meus antepassados viveram na região entre os rios Spree e o Oder e, por falta de outra ocupação, sobreviviam da caça e da pesca. O primeiro Anatol de minha família originalmente não tinha absolutamente nenhum nome. Os cartórios de registros, que após o nascimento logo exigem

8 CORREDOR, 2012, p. 3.

9 CORREDOR, 2012, p. 2.

uma investidura, com nome e registro militar, ainda não haviam sido inventados. Este rapaz tinha uma irmã mais velha a quem chamavam "Anna". Ele mesmo passou a ser chamado simplesmente de "o" menino ou "nosso" menino. Um dia, já devia ser primavera, o "nosso" menino conseguiu balbuciar as primeiras palavras. Anna estava com a mão cheia de besouros-de-maio e pulava como doida ("toll") de pura alegria. Então, como conta a tradição, "nosso" menino deve ter dado alguns passos inseguros em direção aos pais e dito "Anna-doll".¹⁰ Os pais riram, deram um beijo no "nosso" menino e, daquele minuto em diante, ele passou a se chamar "Annadoll". Daí veio o Anatol de hoje, através do polimento dos milênios. Veja, foi assim que esse nome chegou à nossa família, e eu tive que aceitá-lo numa boa, sem que tivessem pedido meu consentimento.¹¹

Anatol Aufrecht é casado com Lieschen, um corriqueiro diminutivo para o esquisito nome Clitmnestra, só explicado pelo fato de seu pai ter sido um arqueólogo da cultura greco-troiana. Assim se chamava a irmã gêmea não idêntica da célebre Helena, esposa de Menelau, irmão de Agamenon, líder dos exércitos gregos em Troia, e marido de Clitmnestra. Uma figura da mitologia grega e personagem da peça *Eletra*, de Sófocles, que faz sentido na narrativa de Wustrow só como designativo de grande beleza e como testemunho da alargada cultura do eu-narrador-personagem e do próprio autor.

O amigo Zacharias tem um nome que significa "Yahweh lembra-se", ou seja, "aquele de quem Deus se lembra". Dos vários Zacarias mencionados na Bíblia, um se destaca e pode oferecer subsídios para a interpretação da narrativa de Wustrow: o sacerdote Zacarias, esposo da já idosa Isabel, prima de Maria, mãe de Jesus. Certa vez, ele recebe a visita do anjo Gabriel enquanto executa suas funções sacerdotais no Templo. O anjo traz-lhe a notícia de que será pai de João Batista, porém sua primeira reação é de incredulidade porque a esposa já está avançada em anos.¹² Na narrativa de Wustrow, o amigo do narrador-personagem,

10 Trata-se de um trocadilho em torno das palavras "Anna" e "toll", como formadoras do nome "Anatol" (NT).

11 CORREDOR, 2012, p. 4.

12 LUCAS. O evangelho de São Lucas. In: CIVITA, Victor (ed.). *A Bíblia mais bela do mundo: o evangelho de Jesus*. Trad. Pe. Emílio Mallmann et all. São Paulo, Abril, 1972. v. 6, p. 150-285, cap 1: 5-25.

tal como a figura bíblica, também se mantém incrédulo ao longo de toda a conversa.

Pelos acontecimentos, é possível deduzirmos que não é a primeira vez que o eu-narrador escreve para jornais, dada a familiaridade que mostra ter do assunto. Talvez seja um *free lancer*, como diríamos hoje. Está informado dos preços pagos a encomendas jornalísticas e também conhece outros autores de relatos de viagem como, por exemplo, Teddy.¹³

Fica-se sabendo que o narrador-personagem Anatol Aufrecht também conhece a *Filosofia do inconsciente* (*Philosophie des Unbewussten*, 1868) de Eduard von Hartmann, filósofo alemão, cuja concepção do inconsciente desponta à época como uma novidade do pensamento moderno. O livro mencionado é um *best seller* do século XIX, que repercute Schopenhauer (1788-1860) e ecoa em Nietzsche (1844-1900).¹⁴ Aufrecht lança mão do filósofo para explicar a transformação de um boato (notícia cuja fonte não é conhecida, geralmente sem fundamento, mas publicamente divulgada) em um fato. Diz o texto:

“É provável que isso tenha sido divulgado, tenha sido aumentado e, finalmente, tenha-se transformado num objetivo real e tenha chegado ao conhecimento dos homens de lá.” “Não, Lieschen”, respondi, “nessas matérias uso a Filosofia do Inconsciente”. [...] A ideia não é ruim. Uma viagem assim seria divertida. A salutar brisa do mar, a viagem a bordo, os contatos empolgantes na velha pátria. O que você acha, minha velha? Viajo?”¹⁵

13 Teddy é o apelido pelo qual o 26º presidente dos USA Theodor Roosevelt (1858-1919) era conhecido. “Em 1913, Roosevelt mandou emissários para as regiões do Amazonas, Rondônia e Mato Grosso para contactar o Marechal Cândido Rondon. Desde a juventude, o presidente nutria uma certa curiosidade sobre a região. Acabou sendo convidado pelo Marechal para uma expedição, com o intuito de determinar a rota de um curso d’água chamado rio da Dúvida, cuja nascente fica em Rondônia. Aquele curso d’água acabou sendo batizado de Rio Roosevelt, e a expedição foi descrita em detalhes no livro *Through the Brazilian Wilderness*”, de 1914, traduzido para o português com o título *Nas selvas do Brasil*. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Theodore_Roosevelt. Acesso em: 15 ago. 2020.

14 Machado de Assis teria tido familiaridade com as obras deste filósofo: “Consta no catálogo atualizado do acervo que restou de sua biblioteca pessoal [...] que o escritor brasileiro teve ao menos quatro volumes, em tradução francesa, de obras de Eduard von Hartmann, dentre as quais os volumes um e dois de *Philosophie de l’Inconscient* (1877) – no original, *Philosophie des Unbewußten* (1869). Segundo essa catalogação, o primeiro volume possui marcas de ‘intenso manuseio’”. In: TATIM, Janaína. Entre a sátira da metafísica e as portas do mistério: Machado de Assis e a Filosofia do Inconsciente de Eduard von Hartmann. *Clareira. Revista de filosofia da região amazônica*, vol. 4, número especial, p. 126-154, set. 2017, p. 128.

15 CORREDOR, 2012, p. 4-5.

As palavras que o narrador-personagem Aufrecht não cita (tarefa deixada para o leitor) talvez pudessem ser estas do próprio filósofo Hartmann:

Mas se considerarmos agora as configurações da própria fantasia, não encontraremos na dissecação de seus elementos, mesmo atendendo às coisas mais loucas da exuberância oriental, nada que não tivesse sido concebido através da percepção sensorial e preservado na memória. Não poderemos descobrir nenhuma simples cor nova, nenhum cheiro trivial, nenhum sabor comum, som corriqueiro, nenhum barulho; mesmo em arabescos, no âmbito do espaço, que oferece à nova configuração a maior amplitude, nós apenas reencontraremos os elementos conhecidos da linha reta, do círculo, da elipse e de outras curvaturas conhecidas; até mesmo em animais imaginados raramente serão achados elementos do mundo inorgânico ou vegetal e vice-versa. Tudo se limita à fragmentação de representações conhecidas e à recombinação das partes do desmembramento numa outra forma. Agora, se alguém possui um extraordinário repertório de representações e, ao mesmo tempo, um sofisticado sentido de beleza e um rico material de memória extremamente acessível, em que os elementos belos estão particular e preponderantemente presentes, não lhe será difícil criar artisticamente, tendo o apoio da natureza, quer dizer, de dadas percepções sensoriais, eliminação de elementos feios e inserção de elementos bonitos, ainda que contrariamente à verdade e inteireza da ideia representada que pressupõe elementos não excludentes.¹⁶

Eduard Hartmann combina, na aquisição e na estabilidade do conhecimento, dados empíricos com dados subjetivamente (inconscientemente) arquivados na memória. De fato, Anatol Aufrecht começa por não deixar escapar

16 "Betrachten wir nun aber die Gebilde der Phantasie selbst, so finden wir bei der Zergliederung in ihre Elemente, selbst wenn wir die wildesten Ausgeburten orientalischer Ueberschwenglichkeit vornehmen, nichts, was nicht durch sinnliche Wahrnehmung kennen gelernt und im Gedächtnisse aufbewahrt worden wäre. Keine neue einfache Farbe, keinen einfachen Geruch, Geschmack, Ton, Laut können wir entdecken; selbst im Gebiete des Raumes, der der Neugestaltung den grössten Spielraum lässt, finden wir in Arabesken nur die bekannten Elemente der geraden Linie, des Kreises, der Ellipse und anderer bekannten Krümmungen wieder, ja sogar man wird bei Phantasiethieren selten Stücke aus der anorganischen oder Pflanzenwelt finden und umgekehrt. Alles beschränkt sich auf Trennung bekannter Vorstellungen und Combination der Trennstücke in veränderter Weise. Hat nun Jemand ein lebhaftes Vorstellungsvermögen, zugleich einen feinen Sinn für das Schöne und ein reiches und willig sich darbietendes Gedächtnissmaterial, worin besonders die schönen Elemente reich vertreten sind, so wird es ihm nicht schwer werden, durch Anlehnung an die Natur, d. h. an gegebene Sinneswahrnehmungen, Ausscheidung hässlicher und Einfügung schöner und doch gegen die Wahrheit und Einheit der dargestellten Idee nicht verstossender Elemente, künstlerisch zu schaffen". HARTMANN, Eduard von. *Philosophie des Unbewußten*. Berlin: Hofenberg Sonderausgabe, 2017, p. 191 (Salvo indicação em contrário, todas as traduções são de minha autoria).

a oportunidade de ganhar algum dinheiro com um trabalho para o jornal. Embora não tenha em mente fazer a tal viagem, como o senso comum imagina, irá fazê-la de outro modo, começando por pôr em xeque o próprio conceito de "fato" – a própria viagem.

Efetivamente, nem todos os relatos de viagem seguem o modelo da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, por exemplo, que narra um fato diretamente observado, ou seja, traduz com um mínimo de distância uma realidade exterior. Mas dizer isso não dá conta da problemática proposta por Wustrow nesta narrativa curta de apenas catorze páginas. O que seria uma realidade? De modo imediato, pensamos em algo exterior, concreto, tangível, com o que o ser humano se depara durante a existência. Mas para chegar a essa conscientização e a esse *terminus*, muita coisa ocorre no corpo humano. Há um verdadeiro e complicado processo de tradução do mundo externo, pois a realidade em si e como um todo permanece inacessível ao ser humano. E mais além: "A nossa percepção sensorial do mundo natural, imersa em nossas baixíssimas velocidades, é profundamente míope"¹⁷. Tal axioma leva à convicção de que a realidade com que o ser humano lida é um *constructo* cultural, uma representação segmentada e mediada pelos órgãos sensoriais e por um código comunicativo que, por sua vez, pressupõe a existência de constantes e de pactos de convívio civilizatório no processo de compartilhamento, algo que precisa ser dominado em plenitude pelos envolvidos, desde a validação da simbologia inerente às linguagens até a validação de normas morais e leis jurídicas. Sigamos passo a passo, isto é, de modo bem didático e simples o processo de aquisição do conhecimento do mundo exterior, tal como a mente humana, até onde se sabe, traduz a realidade que lhe é externa. O corpo humano possui cinco sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) que funcionam como antenas que captam estímulos provenientes da realidade extrínseca, os quais se transformam em sensações nas terminações nervosas desses cinco sentidos: raios luminosos que estimulam a retina dos olhos,

17 GLEISER, Marcelo. *O fim da terra e do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 257.

ondas sonoras que sensibilizam o caracol nos ouvidos, ondas de calor que impactam a pele, odores que afetam a pituitária no nariz ou sabores que surpreendem as papilas da língua. Essas sensações são conduzidas das terminações nervosas, presentes nos órgãos dos sentidos, via sistema nervoso, ao cérebro, onde são armazenadas segundo leis próprias no córtex temporal, sede da memória e passam a ser dados imediatos da consciência.¹⁸ Contudo, o ser humano, para compartilhar com o outro esses dados imediatos da consciência, isto é, suas vivências, tem de se inteirar desse processo, olhar para dentro de si, criar uma primeira percepção do real. Dir-se-ia que, aqui, reside o primeiro estágio de tradução do mundo. Depois, é necessário colocar essa percepção em palavras, o que exige o perfeito domínio do código comunicativo, no caso da linguagem, o domínio da gramática: fonética, morfologia, sintaxe e semântica, esta no repositório do dicionário, e, então, ocorreria o segundo estágio da tradução da realidade, que percorre o caminho reverso do córtex temporal até o mundo exterior e nele se espelha, nomeando-o. Essa tradução de uma realidade pode ser feita através de palavras orais e gestos ou de um discurso escrito, que, por si só, levanta toda uma problemática a envolver a criação dos alfabetos, desenhos-símbolos de sons que, uma vez articulados de determinadas maneiras, ajudariam a traduzir as percepções. O domínio de todas essas operações fisio-psíquico-intelectuais deve, naturalmente, ser comum aos indivíduos envolvidos no processo comunicativo, tendo-se em mente as mencionadas constantes e os ditos pactos de convívio civilizatório. Sensações, percepções e imagens armazenadas na memória, que vão além das constantes e dos pactos, constituiriam o território da chamada fantasia, da ficção. E tudo isto é suscitado pela aparentemente ingênua narrativa de Wustrow.

Voltando aos relatos de viagem, diríamos que nem todos são primários, isto é, baseados na tradução "imediate", simples ou intrincada, de fatos. Muitos

18 Para um maior detalhamento destes processos, ver RIBEIRO-DE-SOUSA, Celeste. Da ontologia da imagem. In: RIBEIRO-DE-SOUSA, Celeste. *Do cá e do lá. Introdução à Imagologia*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2004, p. 79-104.

relatos de viagem são imaginários. Lembremo-nos da *Ilíada* ou da *Odisseia*. Homero não tomou parte ou testemunhou a Guerra de Troia, nem tampouco acompanhou Eneias ou Odisseu.

A viagem a que o escritor Wilhelm Wustrow dá forma, ou melhor, a viagem que a sua personagem, o eu-narrador Anatol Aufrecht, realiza é e não é imaginária. Há uma viagem que Aufrecht, de fato, realizou no passado – uma viagem à Europa. Diz ele: “Além disso, eu já fiz essa viagem uma vez, conheço suficientemente a vida no mar e a Alemanha”¹⁹. É essa experiência, esse fato, que ele refaz. Para refazer essa primeira viagem, a viagem factual, o narrador apela em primeiro lugar à memória, em que não há estaticidade no relacionamento das sensações e percepções aí guardadas, criando-se recombinações diversas no correr do tempo sobre a mesma realidade externa, ou seja, estar-se-ia nesse momento numa tradução de terceiro grau. E, ao trabalhar com a memória, Aufrecht percebe que é preciso estimulá-la. E, para acionar esses estímulos, ele empreende uma outra viagem de fato, pequena e intermediária, ali mesmo nas redondezas: é esta que está disponível ao leitor. Pois o leitor não tem o prazer de seguir o relato da viagem imaginária publicada no jornal porque Aufrecht detém-se apenas no exame dos mecanismos que presidem à elaboração desse relato. Essa viagem da mente de Anatol Aufrecht em direção à configuração do agora subjetivo mundo exterior é realizada através das palavras escolhidas e articuladas conforme regras preestabelecidas pelo escritor. No caso desta narrativa, essa configuração ocorre dentro do idioma alemão. De modo que, ao usarmos o texto correspondente em português, estamos, na verdade, trabalhando com uma tradução da realidade já de quarto grau.

A viagem pequena e intermediária apresenta ao leitor retratos do Brasil sulino e litorâneo da época. Dessa viagem, além das imagens e das sensações trazidas pela brisa do mar e dos barcos e dos peixes, Anatol Aufrecht carrega consigo uma lata com alcatrão, para em casa ter acesso aos cheiros de um barco,

19 CORREDOR, 2012, p. 7.

valendo-se do poeta e dramaturgo alemão Friedrich Schiller a fim de explicar a necessidade:

[...] nosso imortal Schiller, sempre que compunha seus versos, tinha sobre a escrivaninha uma maçã podre e esse cheiro o transportava a esferas celestiais. Ora, se eu tiver alcatrão sueco diante do nariz, será um espanto, se esse cheiro forte não me transportar à rotina de bordo de um navio e ao ambiente marinho, de tal forma que só isso já será capaz de fazer os relatos saírem da minha pena.²⁰

Mas há outros estímulos enumerados pelo narrador-personagem, como o sol ao meio-dia, os movimentos da cadeira de balanço associados ao movimento do navio em mar revolto, por exemplo. É ele quem confessa: “A um sinal meu, você bate três vezes com a escumadeira em uma lata de querosene, as crianças sopram alguns apitos, Mariazinha toca uma sineta de mesa, eu balanço na minha cadeira, e pronto: a viagem começou!”.²¹

Além disso, a toda essa carga imaginária instigante são acrescentadas outras memórias (outros arquivos) de leituras sobre o Zeppelin, leituras do Baedeker (Guia de viagem – a primeira edição em 1849). A memória, essa fantástica capacidade de armazenamento vivo de todas as experiências existenciais, é, assim, posta em realce na narrativa como um verdadeiro e precioso arquivo inato do ser humano.

Ao relato de viagem publicado no jornal subjazem como motor da imaginação fatos vários que ocorreram na realidade, mas a tradução dessas realidades é feita em vários e diferenciados níveis de distanciamento. As coisas observadas diretamente e as coisas rememoradas por Aufrecht, bem como as coisas por ele experienciadas através de leituras, ilustradas ou não, todas elas guardadas na memória, são trazidas no momento da escritura do relato à consciência do tempo presente. Teríamos, neste caso, traduções primárias, secundárias, terciárias da realidade, rememoradas em associações

20 CORREDOR, 2012, p. 6.

21 CORREDOR, 2012, p. 5-6.

particularíssimas realizadas pela personagem. A objetividade da percepção primeira de uma realidade sofre alterações várias na passagem do tempo e do espaço. Esse altamente emaranhado processo de tradução subjetivo e personalíssimo do mundo, isto é, da realidade, do fato, que o eu-narrador-personagem tenta explicar ao amigo Zacharias, e por extensão ao leitor, será entendido por alguns e por outros não, como o próprio Zacharias, que pensa que Aufrecht está “abilolado”.

Assim termina a narrativa:

“Mas só hoje a história recebeu a conclusão certa em virtude de sua querida visita, Zaca.”

“Rapaz, rapaz!”, disse Zacarias, terminando de tomar seu vinho.

“Esse foi realmente um *pato* — e dos gordos. Você não está abilolado, está?” Nisso, levantou-se e, abanando a cabeça, foi embora. E eu ri com vontade daquele bom velho filisteu.

Assim, querido leitor, eu lhe apresentei uma nova raça de pato, e se sua estatura e plumagem lhe agradam, a ponto de terem lhe arrancado um sorriso aqui e ali, dou-me por satisfeito.

Anatol Aufrecht, escritor viajante.²²

Wustrow, no espaço de um anuário/jornal, problematiza os pressupostos do relato de viagem sem, contudo, chegar a entrar no território das *fake news* porque estas manipulam as traduções de fatos com fins exclusiva e intencionalmente destrutivos, são traduções voltadas à ruptura dos pactos tradutórios da realidade acima comentados. O *terminus*, alçado à categoria de “anglicismo do ano 2016” por um júri em 2017, pode ser aplicado à análise do presente texto porque, já ao final do século XIX, designava na língua inglesa as notícias falsas intencionalmente veiculadas em jornais. Hoje, a expressão está associada à internet, às redes e outras mídias sociais, que oferecem a velocidade do “tempo real”. As *fake news* apresentam um formato semelhante às notícias jornalísticas tradicionais, mas estão parcial ou integralmente descoladas dos fatos em si, portanto, contêm um conteúdo distorcido ou falso, tendo como alvo, na

²² CORREDOR, 2012, p. 14.

maioria das vezes, a área política, às vezes a econômica. São “notícias” comumente formuladas com paixão que, uma vez levadas ao limite, podem desencadear desordem extrema como modo de legitimar pressão e/ou censura em prol de seus criadores. O uso da ambiguidade na articulação do código comunicativo, por exemplo, revela-se uma das estratégias adequadas para insinuar fatos sem provas, para sugerir imagens sem contornos precisos, imagens amedrontadoras, que espicaçam a curiosidade e a credulidade de muita gente.

As “*fake news*” do escritor Wilhelm Wustrow servem apenas à recriação do leitor. Na verdade, Wustrow já se diverte, em 1910, com o conceito de metaficção, um *terminus* que só vem a ser usado na década de 1960 pelo escritor e crítico norte-americano William H. Gass em sua tentativa de caracterizar os novos textos que então surgiam, destoando da tradição do Modernismo, textos ditos pós-modernistas que trabalhavam a ausência de conexão, às vezes bem humorada, entre linguagem e realidade, ficções montadas em cima de outras ficções. Wustrow detém-se pura e simplesmente no terreno da ficção literária, da literatura como lugar de criação e recriação permanente no intuito de chegar mais perto da realidade, que sempre resiste ao colete de forças da palavra.

Poesia e denúncia a partir das coleções e arquivos de Katerina Gógou: a Grécia de 1960 a 1990 na visão literária de uma anarquista

Nicolas Pelicioni de Oliveira¹

Katerina Gógou nasceu em 1940, a década que Richard Clogg apresenta como “a mais sombria da história da Grécia independente”.² Essa é a década, por exemplo, dos anos finais da Segunda Guerra Mundial, em que a Grécia teve seu território ocupado por italianos e alemães. Pouco depois, o país passou por uma guerra civil na qual se enfrentaram grupos que se dividiam, principalmente, entre comunistas e anticomunistas. A guerra não foi curta nem pequena, durou de 1946 a 1949 e teve como resultado mais de 80 mil mortos e 700 mil desabrigados.³ Além de todas essas adversidades, o país teve, com a independência do Chipre, em 1960, uma perda significativa de seu território, que vinha sendo reconquistado após o fim da dominação turca. Importa mencionar que a dominação turca é um outro período traumático na história grega; durou de 1453 a 1821 e teve uma série de consequências, algumas delas serão discutidas no

1 Bolsista CNPq (Processo: 141699/2019-1). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – câmpus de São José do Rio Preto. E-mail: nicolas.pelicioni@unesp.br.

2 CLOGG, Richard. *A concise history of Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 145.

Todas as traduções são minhas, exceto quando indicado o contrário.

3 KASSIMERIS, George. *Inside greek terrorism*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 10.

decorrer deste capítulo. Todos esses percalços fazem da Grécia um Estado novo com uma cultura que remonta à Antiguidade; e, dentre os conflitos todos que assolaram o país, o mais relevante para a compreensão da poesia de Katerina Gógou é a ditadura militar, que durou de 1967 a 1974.

Katerina Gógou morreu em 1993, aos 53 anos de idade, e deixou uma obra poética que foi publicada entre 1978 e 2013; portanto, sua produção vem a público alguns poucos anos depois do fim da ditadura militar, quando a Grécia lutava para restabelecer sua democracia.

A bibliografia de Gógou é composta de sete livros, dois deles póstumos, e uma obra completa, também póstuma, que inclui alguns poemas inéditos. Os livros que Gógou publicou foram *Três cliques esquerdos* (1978), *Lei especial* (1980), *O casaco de madeira* (1982), *Ausentes* (1986) e *O mês das uvas geladas* (1988). Postumamente, teve publicadas as obras *Repatriação* (1990), *Chamo-me Odisseia* (2002) e a obra completa *Agora veremos o que vocês vão fazer* (2013);⁴ todas essas obras póstumas foram editadas por Mirtô Tássiou, filha de Katerina com o diretor de cinema Paulo Tássios.

Apesar do trabalho intenso da escritora, toda sua produção foi desmerecida em termos literários; possivelmente, devido a seu posicionamento político. Como explica Demetriou:

Apesar de sua popularidade e das sucessivas reimpressões de sua obra, que confirmam a evidência de seu sucesso, especialmente entre leitores com inclinação às políticas de esquerda, ela é omitida dos compêndios da literatura neo-helênica de Mario Vitti, e Noderick Beaton, ou mesmo de extensivos estudos dedicados à poesia da geração dos anos 1970 por críticos como Kostas Papayiorgiou, Alexis Ziras e Karen Van Dick. Além do mais, com poucas exceções, ela permaneceu ausente das antologias dos anos que se seguiram à sua morte. Uma monografia recente

4 Em grego, esses títulos são *Τρία κλικ αριστερά* (1978), *Ιδιώνυμο* (1980), *Το ξύλινο παλτό* (1982), *Απόντες* (1986), *Ο μήνας των παγωμένων σταφυλιών* (1988), *Νόστος* (1990), *Με λένε Οδύσσεια* (2002) e *Τώρα να δούμε εσείς τι θα κάνετε* (2013).

Poesia e denúncia a partir das coleções e arquivos de Katerina Gógou:
a Grécia de 1960 a 1990 na visão literária de uma anarquista

dedicada a ela, por Agápe Virginía Spyráτου, levantou certo interesse por seu trabalho, mas a falta de crítica especializada é ainda significativa.⁵

Katerina Gógou começou a publicar suas poesias no período em que, não sem lutas, a democracia grega se consolidava. Toda sua produção poética é engajada politicamente, como se fosse um reflexo da vida da autora. Essa ligação de sua vida pessoal com sua obra literária colaborou para a criação de um mito; o que, por um lado, facilitou a circulação de seus poemas, dado o sucesso que a autora tinha como atriz; por outro lado, pode ter dificultado a aceitação de sua poesia pelos grupos sociais hegemônicos, pois ela se ligava aos movimentos políticos de uma esquerda radical, tida como anárquica. Há uma criminalização de grupos anárquicos gregos, segundo a qual seriam terroristas; obviamente, essa criminalização pode ser também ela uma forma de silenciamento de grupos minoritários, o que sugere cautela quanto a conclusões a respeito da violência ou brutalidade das ações de tais grupos.

O historiador Clogg⁶ explica que a Grécia, depois da guerra civil, estava longe de ser democrática. Nesse contexto, o maior objetivo dos primeiros governos posteriores aos conflitos era impedir o comunismo. Esse objetivo, por sua vez, está inserido num desenho político maior, uma vez que esse era o período histórico em que o mundo estava dividido pela Guerra Fria, na qual as nações deviam posicionar-se junto à proposta capitalista dos Estados Unidos ou junto à proposta comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Desse modo, segundo George Kassimeris, “o legado institucional da guerra civil durou até 1974”,⁷ e, depois disso, logo que o grupo de direita, anticomunista, viu-se vencedor sobre a esquerda comunista, deu início a um processo de perseguição

5 DEMETRIOU, Demetra. I defend anarchism: deconstructing authority or mythicizing terrorism in Greece's Metapolitefsi – the poetry of Katerina Gogou. *Forum for modern language studies: the journal of literary, cultural and linguistic studies from the Middle Ages to the present*. Oxford: Oxford University Press, v. 51, issue 1, p. 68-84, jan. 2015, p. 69.

6 CLOGG, 2002, p. 146.

7 KASSIMERIS, 2013, p. 10.

que teve como modelo, precisamente, a legislação anticomunista dos Estados Unidos. Essa perseguição excluía, política e economicamente, gregos identificados com a esquerda, que passaram a sofrer com práticas autoritárias generalizadas tanto na esfera do setor público, como forças armadas e universidades, quanto na esfera do convívio social. O resultado, como era de se esperar, foi uma reação dos grupos de esquerda. Agápe Spyrátou, biógrafa de Katerina Gógou, resume o que aconteceu em termos de governo:

Os anos da democracia depois de 1974 dividem-se em dois períodos: o de uma direita modernizada (Nova Democracia) 1974-1981 e aquele da socialdemocracia (PASOK)⁸ 1981-1989. Durante o primeiro período, a liderança pró-ditadura do exército foi substituída, os membros da ditadura foram julgados e condenados, e o K.K.E.⁹ foi legalizado depois de 26 anos. No setor da economia, deu-se um crescimento do potencial de consumo dos cidadãos gregos, principalmente quanto ao consumo de utensílios domésticos. A arte teve um curso ascendente, o que deixou espaço para a liberdade de expressão e experimentação [...].

Em 1981, o PASOK assumiu o poder. Então, o termo “gregos desfavorecidos” tornou-se um lugar comum na fala de várias classes sociais, mesmo com interesses conflitantes e objetivos diferentes. O “contrato com o povo”, como chamou A. Papadréou,¹⁰ parecia tornar possível tanto uma política contrária aos EUA quanto uma acentuação das posições contrárias à União Europeia, o que atraiu os eleitores de esquerda.¹¹

A poesia e a postura engajada de Katerina Gógou encontram respaldo, por exemplo, em Sartre, para o qual “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”.¹² O pensador francês defende que a arte, bem como o artista, deve ter um posicionamento político; na verdade, esse posicionamento seria inevitável. Nesse sentido, Gógou não está apenas em conformidade às ideias de Sartre, pois

8 Tanto a Nova Democracia quanto o PASOK são partidos políticos. PASOK pode ser traduzido como Movimento Socialista Pan-helénico [Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα].

9 K.K.E. é a sigla do Partido Comunista Grego [Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας].

10 Andréas Geórgios Papandréou [Ανδρέας Γεώργιος Παπανδρέου] (1919-1996), um dos fundadores do PASOK e, também, um dos principais políticos gregos do final do século XX.

11 SPYRÁTOU, Agápe Virgínia. *Katerina Gógou: érotas thanátou*. Atenas: Bibliopélagos, 2007 [ΣΠΥΡΑΤΟΥ, Αγάπη Βιργινία. *Κατερίνα Γώγου: Έρωτας θανάτου*. Αθήνα: Βιβλιοπέλαγος, 2007], p. 23.

12 SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 58.

também se pode analisar sua produção poética dentro de um conceito estético mais amplo, que se liga ao momento cultural que acontecia na Europa; notadamente, às vanguardas; em especial, o Surrealismo. Seguindo a definição de Teles,¹³ o Surrealismo, depois de 1925, apresenta uma conscientização política pela qual seus representantes pretendiam “levar a poesia à ação: de método de investigação do subconsciente, a poesia ia passar a instrumento de agitação social, refletindo por certo os ecos da revolução comunista de 1917”.¹⁴

A produção literária de Katerina Gógou é híbrida quanto ao gênero literário, o que favorece a natureza de seus escritos. No livro *Repatriação*, por exemplo, seus poemas apresentam-se como crônicas, notícias jornalísticas e documentos formais (como um mandato judicial, de que é um exemplo o poema “140”).¹⁵ O teatro e o cinema, atividades nas quais ela se fez conhecida antes de lançar-se como poeta, também contribuíram com a linguagem que utilizou em seus poemas, de modo a ser possível encontrar dentre eles ao menos um poema dividido em cenas e vários mencionando personalidades da cultura grega.

Acerca dos grupos de extrema esquerda com os quais Gógou atuou, o mais famoso talvez tenha sido a Organização Revolucionária 17 de Novembro. Como de tempos em tempos o grupo sofre mudanças, seja quanto às lideranças e aos integrantes, seja quanto ao nome, ou até mesmo por juntar-se a outros grupos, a Organização Revolucionário 17 de Novembro hoje é conhecida como Luta revolucionária.¹⁶ Em análise do que chamou de terrorismo, Kassimeris faz uma apresentação do desenvolvimento dos grupos anarquistas:

[...] no contexto grego, um novo grupo chamado Luta Revolucionária tomou para si o bastão de violência deixado pela Organização Revolucionária 17 de Novembro, antes do último

13 TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

14 TELES, 2012, p. 217.

15 São poucos os poemas que Katerina Gógou identifica pelo título, o mais frequente é a numeração. A edição consultada para a produção deste estudo enumera todos os poemas, mesmo os que têm título, num *continuum* do primeiro ao último livro. Neste capítulo, os poemas serão identificados pelo número, mas também será referenciado o número da página e, quando for o caso, o título será mencionado.

16 Em grego, os nomes são, respectivamente, Επαναστατική Οργάνωση 17 Νοέμβρη e Επαναστατικός Αγώνας.

juízo [deste grupo] ter seu término.¹⁷ Em 2008, ao Luta Revolucionária juntou-se um segundo grupo de guerrilheiros anarquistas, o Conspiração das Células de Fogo,¹⁸ que veio a se tornar a nova geração de guerrilheiros urbanos mais ativa da Grécia.¹⁹

Katerina Gógou menciona, em sua obra poética, e, de certa forma, documenta, insistentemente, sua atuação política junto a grupos extremistas. Importa notar que, ainda que a criminalização seja uma forma de silenciamento, os grupos anarquistas todos estão de fato envolvidos em conflitos com a polícia e realmente praticam atos de violência e vandalismo. Uma das ações de vandalismo mais recentes diz respeito à invasão e à pichação da embaixada brasileira em Atenas, no dia 20 de fevereiro de 2019, num protesto contra a eleição de Jair Messias Bolsonaro como presidente — como documentou o jornal *Cruzeiro do Sul*, no dia 25 de maio de 2019.²⁰

As ações dos grupos anarquistas vão de manifestações (por meio de passeatas e ações simbólicas, como a vandalização da embaixada brasileira), até atentados a bomba e assassinatos. Katerina Gógou participou de vandalismos diversos e escreveu sobre o que presenciou. No que diz respeito à criminalização dos movimentos anarquistas e à acusação de terrorismo, ela manifesta-se no livro *O mês das uvas geladas* por meio do poema “134”, nos seguintes termos:

Terrorismo: Dominio por meio da
violencia. Terror.
E terrorista quer dizer o quê?

17 O jornal *The New York Times* noticiou, no dia 5 de janeiro de 2017, a prisão de Panagiota Roupa. A matéria, assinada por Iliana Magrajan, trouxe como título “A mais procurada terrorista grega é presa no subúrbio de Atenas” (Greece’s most-wanted terrorist is arrested in athens suburb).

18 O nome grego deste grupo é Συνομοσία των Πυρήνων της Φωτιάς

19 KASSIMERIS, 2013, p. 7.

20 A notícia foi veiculada no jornal *Cruzeiro do Sul* a partir de agências internacionais, sem indicação de autor, e teve como título “Anarquistas gregos invadem e picham embaixada do Brasil”. O jornal também lembra que uma manifestação semelhante aconteceu em Berlim “em uma ação de apoio à ‘resistência feminista, transgênero e antifascistas no Brasil’ e ao Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST)”.

Essa notícia está disponível em <https://www.jornalcruzeiro.com.br/externo/anarquistas-gregos-invadem-e-picham-embaixada-do-brasil/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

Não quero a resposta dos que o inventaram.
Peço a resposta dos sem flego.²¹

O verso inicial “Terrorismo: Dominio por meio da / violencia. Terror” é marcado por uma nota de rodapé que remete à Enciclopédia Larousse; ou seja, o termo “terrorismo” foi tomado a partir de um verbete enciclopédico que, por sua vez, foi elaborado por um erudito. A *persona* (termo a ser discutido mais adiante) não quer a palavra em seu sentido formal; quando pede uma resposta aos terroristas, esses já “sem flego”, que não suportam mais, deixa entender ser possível uma compreensão dos motivos que levam à ação brutal. Esses motivos seriam os que pedem uma interpretação mais sensível, de quem vive as diferentes formas de opressão.

Com poemas como esse, Katerina Gógou discute a política de seus dias, posicionando-se fortemente ao lado de movimentos de esquerda. Ao escrever em primeira pessoa, ela coloca-se como uma personagem de si mesma — procedimento encontrado em toda sua obra e, por isso, o termo *persona* torna-se mais adequado que “eu-lírico”, termo erudito que, aplicado a Gógou, parece ser impessoal demais, muito mais frio e distante que o sentido contido em *persona*. Também faz parte do misticismo referente à escritora o período em que ficou internada numa clínica psiquiátrica devido ao uso de drogas. Como relata a biógrafa Spyrátou, foi nessa condição que, supostamente, Gógou teria escrito o livro *Repatriação*.²²

Fazendo uso dessa *máscara*, a *persona* Katerina Gógou coloca-se, ela mesma, ora como vítima das mais diversas brutalidades, como, por exemplo, de um estupro (*Repatriação*, poema “151”: “[...] depois que eu fui hypnotizada / fez amor commigo profundamente / com cuidado”),²³ de violência física (*O mês das*

21 GÓGOU, Katerina. *Tóra na doúme eseís ti tha kánete*: poiémata 1978-2002 [Agora veremos o que vocês vão fazer: poemas 1978-2002]. Atenas: Edições Kastaniotis, 2013, p. 179. Toda a tradução dos poemas de Katerina Gógou foi feita em parceria com Anthee Bezioula.

22 SPYRÁTOU, 2007, p. 42.

23 GÓGOU, 2013, p. 196.

uvas geladas, poema "113": "Eu via meu corpo / os estudantes / como experiência / cortando / muitas rodellas finas"),²⁴ de violência moral (*Repatriação*, poema "142": "Abrem a minha geladeira. Tiram as photographias da gaveta. Pegam os poemas que eu escrevi e dizem que são d'eles [...]"),²⁵ ora como algoz (*Repatriação*, poema "145": "Nas noites, com um sacco, saltamos os muros dos cemiterios e juntamos os gatos mortos. Vendemos no Propileu ou Monastiráki aos turistas bobos, gregos ou estrangeiros"),²⁶ ora apenas como observadora.²⁷

Como resposta à brutalidade governamental que, numa ação desastrosa da polícia, resultou na morte do adolescente Michalis Kaltezás (1970-1985), entre outros três manifestantes adultos, Gógou escreve o poema "141", de *Repatriação*, no qual narra a morte do rapaz:

O terror do perigo silencioso, do silencio gelido que sobe as escadas com modelos de rostos que se põem em forma lentamente e deslocam-se. Conhece o procurado. Tem grandes dores atrás das orelhas e muito profundamente no estomago. As características mudam, elle torna-se ainda mais novo e bonito, entra na disputa final, sobe gloriosamente ao seu Deus. E então, justamente, o motivo de sua autuação contém toda a redenção dada pela maior parte das pessoas. Não dóe mais. Agora o terror repousa sobre os hombros de seus perseguidores.

Agora farão pontaria.

Agora assassinarão.

Assassinam.

Seu rosto humano, com a deliberação da retirada, retomou sua beleza. No fogo do inferno haverá hostilidade entre elles para sempre. Augmentam os anjos.

Kassímis
Tsirónis
Tsoutsouvís
Kaltezás
Prékas

24 GÓGOU, 2013, p. 171.

25 GÓGOU, 2013, p. 187.

26 GÓGOU, 2013, p. 190-191.

27 Esse parágrafo foi apresentado em trabalho anterior. Está em OLIVEIRA, Nicolas Pelicioni de. Katerina Gógou como persona: elementos autobiográficos na ficcionalização de uma autora politicamente engajada. *To ελληνικό βλέμμα [O olhar grego]*: Revista de Estudos Helênicos, Rio de Janeiro, n. 3, 2017.

A análise desse poema requer uma pequena contextualização. A Organização Revolucionária 17 de Novembro recebe esse nome em homenagem a uma manifestação que aconteceu nos dias 16 e 17 de novembro de 1973. A manifestação era composta por estudantes que ocupavam a Politécnica de Atenas e foi reprimida por uma ação policial brutal que resultou na morte de “ao menos 34 estudantes, e deixou outros 800 feridos”.²⁸

Em 1985, no dia 17 de novembro, em manifestação que rememorava os mortos em 1973, estudantes se reuniram novamente e saíram em protesto rumo à Embaixada dos Estados Unidos. Num momento de exaltação, quando o grupo chegava ao bairro Exarchia, o manifestante Kaltezás lançou um coquetel molotov contra uma Unidade de Intervenção.²⁹ Após essa ação, ele foi morto enquanto fugia, com um tiro na nuca, ou, mais precisamente, atrás da orelha esquerda.

A resposta da Organização Revolucionária 17 de Novembro à morte de Kaltezás foi quase imediata. Como relata Kassimeris, uma semana depois, o grupo anarquista detonou um carro bomba contra uma Unidade de Intervenção, deixando um morto e ferindo outros quatorze. A justificativa dada foi que “a brutalidade policial foi um reflexo da sociedade grega contemporânea e a violência do regime deve embater-se não com uma luta ideológica, mas com a violência militante popular”.³⁰

Esse poema de Katerina Gógou descreve a arquitetura do prédio da Politécnica, quando menciona as escadas. Pode-se considerar os rostos que se põem em forma, em agrupamento, como os da Unidade de Intervenção. Seguindo com essas referências, as dores atrás das orelhas remetem ao tiro que atingiu Kaltezás, e a redenção dele seria dada pela comoção popular causada por sua morte. Por fim, os nomes listados no quadro dizem respeito a outros

28 KASSIMERIS, 2013, p. 18.

29 A Unidade de Intervenção é chamada, em grego, de MAT (*Μονάδα Αποκαταστάσεως της Τάξεως*).

30 KASSIMERIS, 2013, p. 84.

integrantes de grupos anarquistas: Christos Kassímis, Christos Tsoutsouvís, Michalis Prékas.³¹

Fazem parte dos registros em coleções e arquivos de Katerina Gógou as reflexões que ela faz a respeito do uso da *katharévousa*. Esse registro foi recolhido por Mirtô Tássiou e acrescentado como poemas inéditos em *Agora veremos o que vocês vão fazer*. Para que seja possível uma compreensão do que é a *katharévousa* será preciso uma nova contextualização histórica, remontando, dessa vez, ao período da independência grega.³²

Como mencionado acima, a Grécia passou por vários conflitos após o domínio otomano. Com o fim do domínio, o país precisava reconstruir-se em todos os aspectos, incluindo o linguístico. Sabe-se que a língua grega foi proibida durante o regime otomano, que pretendia um domínio no qual sua própria cultura seria imposta aos países dominados; o idioma grego resistiu graças, em parte, à atuação da igreja Ortodoxa, que o ensinava às escondidas, utilizando como sala de aula as cavernas das regiões de montanhas.

Uma significativa consequência da ocupação otomana foi a diáspora grega, que só teve fim com a queda desse regime opressor. Gregos que optaram por viver em outros países europeus (o destino preferido na Europa era, principalmente, a Alemanha), ao voltarem para a Grécia, trouxeram a informação de que o meio intelectual europeu olhava com grande interesse a história da Antiguidade grega. Atesta esse interesse o trabalho de pensadores como, dentre outros, Nietzsche e Freud.

Acompanhava o plano de reconstrução de uma identidade o de recuperação do território e unificação nacional. Esse trabalho, conhecido como *Megali Idea* (Grande Ideia), foi bem sucedido e acabou por quase dobrar o território grego, especialmente a parte continental. Nesse período, gregos que

31 Até o momento da conclusão deste capítulo não foi possível identificar quem seria Tsirónis.

32 Essas reflexões a respeito da *katharévousa* foram apresentadas por mim em trabalho intitulado "O contexto de Katerina Gógou: a produção poética após o fim da *katharévousa*", no XXV Seminário de Teses em Andamento (SETA), no dia 21 de outubro de 2019, no Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.

havam emigrado, voltaram com o entendimento de que a cultura grega poderia ser explorada financeiramente.

A *Megali Idea*, então, elegeu como momento áureo da cultura grega o período Bizantino, e, para que se reconstruísse esse período, a língua a ser cultivada deveria ter como modelo a variedade ática, que ficou conhecida como *katharévoussa*, que em grego significa “forma pura”. Devido à intenção de reconstruir um período antigo, essa variante é também conhecida como *archaízoussa*, “língua arcaizante”. A *katharévoussa* foi uma tentativa artificial de ligar o presente ao passado e acabou sendo responsável por uma séria divisão entre a população grega, que passou a ter, de um lado, uma população culta que dominava as complicadíssimas normas gramaticais e, de outro, uma população menos culta e, como é de se esperar, mais numerosa, incapaz de praticar ou mesmo de entender essa forma de prestígio. Como informa Fonseca,³³

A partir do século XIX surgiram na Grécia gramáticas das duas formas de língua. [...] Nas escolas ensinava-se, nos primeiros anos, o demótico, a língua da conversação, começando o estudo da língua erudita, a oficial, a partir dos dois últimos anos do curso primário. [O ensino, ou era rigoroso] e então chegava a ser incompreensível para os alunos, ou era simples. Com a oficialização da *dimotikí*³⁴ em 1976, os gregos passaram a se servir unicamente dessa forma de língua [...], constituindo um organismo vivo uno do discurso oral e escrito cujos elementos linguísticos procedem seja da tradição popular, seja da erudita.

Para que se conseguisse uma língua mais uniforme, a *katharévoussa* foi proibida em 1976, cedendo lugar a uma variedade popular, o demótico. A mudança foi grande e atingiu tanto a sintaxe, no que diz respeito à diminuição de casos gramaticais, quanto a morfologia. Uma das mudanças mais visíveis diz respeito ao abandono do sistema “politônico” em favor do “monotônico”. O “politônico” apresentava uma ortografia com espíritos grave e brando, acentos

33 FONSECA, Ísis Borges da Fonseca. A poesia de Kaváfis. In: KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. São Paulo: Odisseus, 2006. Note-se que há diferença entre o título apresentado na capa (*Poemas de K. Kaváfis*) e o apresentado nos Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (*Poemas*).

34 A forma aportuguesada é “demótico” e assim será referida neste capítulo.

agudo, grave e circunflexo, o iota subscrito e ainda o trema. O sistema “monotônico” manteve os casos gramaticais nominativo, acusativo, genitivo e vocativo, mas já não apresenta espíritos, nem acentos, e nem os demais diacríticos; os únicos acentos que restaram foram o agudo, indicativo da sílaba tônica, e o trema, em palavras raras, principalmente estrangeiras, que o exigem.

Atualmente, o falante nativo de grego tem dificuldade para entender a literatura produzida em *katharévousa*, que, diga-se de passagem, é bastante significativa tanto pela qualidade quanto pela quantidade dos autores que dela se utilizaram. Desse modo, a mudança resultou num certo prejuízo literário, pois, dentre os autores que escreveram em *katharévousa* estão Konstantinos Kaváfis, Yiannis Ritsos e a própria Katerina Gógou.

Fonseca, apoiada em estudos de Filippo Maria Pontani e André Mirambel, afirma que Kaváfis, embora escrevendo, principalmente, em *katharévousa*, faz uso dos vulgarismos e idiotismos que atendiam a seu gosto poético. Fonseca também observa que a língua não era ponto de interesse para Kaváfis. Para ele, “a palavra vale pelo seu poder de evocação, independentemente de sua atualidade”.³⁵

Quanto a Katerina Gógou, por ser uma escritora engajada politicamente, contestadora e ligada aos movimentos da cultura popular europeia — como o rock progressivo, por exemplo —, a *katharévousa*, à primeira vista, deixa seus poemas com ares de antiguidade. Em termos de linguagem poética isso não é negativo, pelo contrário, pois as temáticas que lhe são contemporâneas, como é um exemplo a brutalidade do governo, passam a ter um tom de erudição e formalidade que contrastam, inusitadamente, com o conteúdo informativo de tom prosaico.

Gógou foi educada em *katharévousa*, e, embora tenha começado a publicar seus poemas depois que essa variedade do grego fora abolida, ela nunca passou para o sistema monotônico. Seus poemas só foram “traduzidos” para o

35 FONSECA, 2006, p. 14.

demótico em edições póstumas. O trecho abaixo, extraído do poema "192", deixa transparecer a opinião e a rebeldia da autora quanto à sua forma de escrever:

[...]
Fallar? Escrever? Para quem?
Tristes.
Hermann Hesse. Leio como posso.
O "meu" editor fallou-me sobre a língua...
Politônica.
Se não gostar de mim pela língua... Quê?...
[...]³⁶

Esse trecho diz respeito à relação que a poeta tinha com o idioma e com línguas estrangeiras. Lia o escritor alemão Hermann Hesse como podia (talvez em alemão) e, embora o trecho não seja inequívoco, ela escrevia no sistema politônico e demonstra insegurança, justamente, por fazer uso dessa variante do grego já ultrapassada quando ela começou a publicar sua literatura.

O poema a seguir, por sua vez, diz respeito a uma história pessoal. Vale mencionar que é sempre um risco acreditar que Gógou faz relatos autobiográficos, será mais proveitoso aceitar que o poema descreve um relacionamento entre artistas na cidade de Atenas por volta dos anos 1980, que pode ou não coincidir com sua história pessoal.

Numerado como "187", esse é um dos poucos poemas que recebem um título além do número. "Hein, Tássis?" faz referência a Paulo Tássios, marido da escritora. Nesse poema, Gógou apresenta uma história romântica enquanto relembra as várias dificuldades pelas quais o casal passava. Não somente as dificuldades financeiras, mas, também, a aventura que era ser artista num momento complicado em termos políticos.

O querido, o amigo, o companheiro, meu marido, o pae de Mirtô.
Senhoras e senhores, jovens, jornalistas, cineastas, amigos,
inimigos, politicos:
O Paulo Tássios.
Eu, no papel de terceira cathegoria, com contracto de honra,
independentemente das condições, n'aquelle tempo, no "Finos
Filmes". Meu primeiro filme, sem um contracto, foi de Alekos

36 GÓGOU, 2013, p. 254.

Sakellários³⁷: “A sova veio do Paraíso”. O Sakellários tinha me descoberto em algum grupo, provavelmente, lembro-me da Nena Nezer e do Zazá³⁸. Ou em qualquer taberna com orchestra, aquelas das antigas, com creança prodígio cantora, que não sei o quê e como já me tinha descoberto o cantor George Lucas. O Sakellários ajudou-me. E agradeço-lhe.

Rodavam desde então, com o director Yannis Dalianidis, a “Mentirosa”. Quanto á protagonista, nunca fui do seu agrado, ainda que eu não fosse loura...

Em algum lugar eu estava atrasada para o ensaio ou filmagens e estava no camarim, onde estávamos bastante encafuadas. Então, veio o assistente do Dalianidis para me chamar.

Chamavam-n’o “Paulinho”, era jovem e franzino.

Não sei, aquelle “Paulinho” que eu ouvia não me soava muito bem.

Começo do amor? Não sei. Agarramo-nos sem dar notícias e beijamo-nos por horas, não nos importava que nos esperassem. AMOR. Elle tinha uma feição muito delicada e eu, exceto James Dean, também o Montgomery Clift. O Paulo pareceu-me algo como o comportamento do Dean, as perdas do Clift.

Fiquei chocada com o trabalho que fazia: elle trabalhava desde a madrugada, chegava tarde da noite, estávamos apaixonados, não dormíamos. Madrugada; trabalho de novo.

Dizia-me que enganava trapaceiros, quer dizer, fingia que comprava gravatas para os transeuntes engulirem. Contou-me de algum barco, contou-me que dormia no terraço, disse-me que tinha fugido ainda creança para ir-se embora, para fora da fronteira e, claro, Thessaloniki.

Amamo-nos, hein, Tássis?

Katerina Gógou começou sua vida profissional, e conseguiu sucesso, como atriz de teatro, cinema e televisão; posteriormente, abandonou os palcos para dedicar-se à literatura. Paulo Tássios foi diretor, de modo que os dois frequentavam os mesmos círculos. Ela menciona *A sova veio do Paraíso*,³⁹ filme de Alekos Sakellários, lançado em 1959, do qual ela participou interpretando um papel secundário. O título é um dito popular, refere-se a um sistema de educação que admite violência física como forma de impor disciplina, e a história do filme é um romance entre uma estudante de ensino médio e um jovem professor.

37 Em grego, Αλέκος Σακελλάριος (1913-1991), diretor e escritor grego.

38 Em grego, Νένα Νέζερ e Ζαζά, respectivamente, um cantor e uma cantora gregos.

39 O título em grego é *Το ξύλο βγήκε απ’ τον Παράδεισο*.

Por mais que se deseje um distanciamento entre a *persona* poética e o autor empírico, os elementos apresentados realmente fazem parte de sua história pessoal. Esse não é o único poema de Gógou que lida com questões referentes ao cinema grego; também faz parte de seus arquivos pessoais, que ajudam a rememorar o momento cultural da Grécia, o poema "184", com o título "A selva do quadro-negro". Nesse poema, ela descreve todo um cenário adolescente com reminiscências de uma seção de *matinée*:

Quando explodiu, no "Pallas", da rua Voukourestíou, o filme, o movimento de todos os jovens inquietos, de todos os bairros distantes e de Athenas, um grande numero de garotos cujas senhas dadas á juventude, pela primeira vez, entraram e funcionaram. Os anoraques bicolores, os cabelos alizados, os cigarros estrangeiros, as moças com os saiotos de tule suspensos abaixo das saias, das largas saias rodadas. Rabos de cavallo e corte Audrey Hepburn.

Sentei-me na varanda. Desde então. Tínhamos descido, como era preciso, em bandos. Fui — que curioso — desde então, a unica moça do "grupo".

Quando foi ouvida a canção do filme, a conhecida "One, two, three o'clock, four o'clock rock", metade com isqueiros accenderam, os restantes rasgavam com laminas as cadeiras de velludo do muito aristocratico, do então, "Pallas".

Fiz os dous. E sympathizei com aquelle professor, Glenn Ford, do filme. Mas isso tinha um significado secundario, enquanto estavamos alli para assegurarmos a nossa entrada n'uma sociedade totalmente sossegada. Como habitualmente.

E seguramente, n'aquele tempo, nem discurso de juventudes partidarias. Todos nós faziamos ensaios e a maior parte aprendeu a dançar rock 'n' roll muito bem. Para nós não aconteceria mudança sem dançarmos. Agora — vergonha para vocês — ninguém do rockabilly sabe os passos. Nem, seguramente, os do rock. E ainda fallo do bambambã Poulíkako. Pense agora nos grupos. Os nossos paes, porém, dançavam muito bem o tango que volta á moda, mas, de novo, nada de panqueca. E valsa. Tão delicadamente dança de fadas. Quando anoitecia, iam em grupos, como dizem os jovens de hoje, para irmos á rua Fokíonos, em diferentes clubes de dança, não barzinhos, cafeterias, pub e supostamente as merdas *New*. Simplesmente, luminosos, calorosos, baratos apesar de toda a rivalidade para as quaes são mais bellos e dançam melhor. Raramente resplandeciam facas, para as besteiras infantis, que são canivetes automaticos. Nós tinhamos uma grupo; de certo modo, diferente, mas, porém, funcionava por completo. De

noite roubávamos carros conversíveis e corriamos largados a mil pelas avenidas do litoral. Havia também uma garrafa de whisky. Música alta, de alguma rádio que estava perto e ar puro de liberdade sublime.

Pelo título “A selva do quadro-negro”, e pela presença de Glenn Ford, o filme exibido deve ser o *Sementes da violência*, cujo título em língua inglesa, *The Blackboard Jungle*, direção de Richard Brooks, está mais próximo do título do poema de Gógou. Aceitando uma relação biográfica entre o poema e a autora, Gógou teria quatorze anos quando o filme foi lançado (1954); portanto, será razoável as “senhas” ou bilhetes serem pela primeira disponíveis aos adolescentes.

O que torna o episódio memorável é não apenas o acesso ao cinema, mas, também, a vandalização que acabaria resultando em poltronas rasgadas ou até mesmo queimadas. Gógou descreve o que seria moda naqueles dias, tanto para as moças, no vestir, nos penteados que seguiam os de Audrey Hepburn, quanto para os rapazes, que utilizam ou ao menos exibem canivetes automáticos como provas de masculinidade.

Mais adiante, tem-se a informação de que o mais importante era o acesso à sociedade. Certamente, os jovens passariam a poder frequentar ambientes adultos, ainda que o grupo de Gógou não tivesse participação entre os partidários — como se descreve na passagem “nem discurso de juventudes partidárias”. Na Grécia, os partidos políticos têm grupos de jovens que, por serem filiados e por militarem politicamente, conseguem mais chances de ingresso em carreiras públicas — o que é um incentivo à reflexão político-social.

Há menção ao recato quando afirma que os pais dançavam o tango, que, embora seja uma dança sensual, resulta em “nada de panqueca”. Essa sentença diz respeito ao dito popular “muito mel e nenhuma panqueca”,⁴⁰ que sugere tanto uma sensualidade dos pais que não resulta em sexo, quanto uma

40 Em grego, o dito popular é “Όλο μέλι-μέλι και από τηγανίτα τίποτα”.

sensualidade dos jovens que, possivelmente, irá mais longe que a dos pais. O poema termina com um cenário de rebeldia muito idealizado pelo cinema, ou seja, adolescentes que roubam carros conversíveis para passeios à beira mar, bebendo whisky e ouvindo música alta.

Essas são características recorrentes na poesia de Katerina Gógou, uma mistura de fatos históricos com fatos biográficos, imaginação e fantasia. E sempre é preciso desconfiança, especialmente no que ela apresenta com ares de autobiografia. Pode-se entender que a fantasia que ela mistura à sua biografia, por vezes, tem a função de ridicularizar situações de sua própria história, o que colabora para a criação de uma anti-heroína tão destemida quanto injustiçada.

Como demonstrado, a poesia de Katerina Gógou liga-se aos problemas políticos que eram contemporâneos à autora e, portanto, bastante recentes na história da Grécia moderna, no que diz respeito a seu temário. Os poemas retratam as ações de grupos anarquistas, os elementos de cultura popular relacionados ao teatro, à televisão e ao cinema; retratam também a linguagem na qual ela fora educada e que utilizou para escrever seus poemas. Além disso, seus poemas ainda podem fazer referência à Antiguidade. Devido às muitas vivências da *persona* Katerina Gógou, o título de seu último livro, *Chamo-me Odisseia*, soa bastante adequado.

O poema "183", com o título "Há séculos ficam assim", está presente em *Chamo-me Odisseia* e faz uma crítica à sociedade grega. Remete ao poema de Homero; especificamente, ao episódio em que Circe transforma a tripulação que acompanhava Odisseu em porcos:

Sou grega.
O meu fado é a Grécia.
O meu nome é Odisseia.
A Circe, tudo o que soffri e amei, amigos, irmãos, camaradas,
amantes, côres, cheiros, alcool, mãe, creança, poemas, luas,
Acrópole, quilómetros e espelinhos, mar, filmes, roupas, luzes
partidas, ela fez tudo, nada de pé, porcos, e deixou-o
definitivamente, tudo porcos, sem regresso. Não peço nada.
É tempo de reivindicarem e tomarem a Auctoridade nas suas
mãos. Estão há séculos assim. Provavelmente era para ser assim.

Prendi-me sozinha. Que as sereas façam o seu trabalho sujo.
Eu caminharei mesmo sem o casca de noz.
Os meus olhos são galaxias de outro firmamento, veem a saudade d'aquelles planetas que se suicidaram por solidão. As impressões de minhas azas deixam pó de estrelas nos longínquos campanarios, no passado das explosões, e uma árvore, que, com o primeiro folego dos soes, abre petalas. Deixe as sereas uivarem. Amanhan, de novo. Irá. CANSEI-ME TANTO E TODOS.

Essa referência à Odisseia está entre as mais fortes menções que Katerina faz à Antiguidade; infelizmente, apresenta um teor bastante negativo. Anterior a esse, o poema "161"⁴¹ explica por que o nome Odisseia, em vez de Odisseu: "O meu nome vem do nome / do mais destemido / do meu país"; ou seja, trata-se de uma derivação e não do próprio nome. A poeta prefere pensar si mesma como uma trajetória, um caminho que vem sendo percorrido e, como no poema de Kaváfis sobre o destino de Odisseu ("Ítaca deu-te a bela viagem. / Sem ela não te porias a caminho. / Nada mais tem a dar-te"⁴²), talvez se possa dizer que Katerina Gógou é essa "bela viagem".

A poeta, com grande desânimo, dirá que tudo o que amou foi transformado em porcos. Ao nomear Circe como a responsável, sugere que desde sempre a sociedade grega foi composta por porcos. Por fim, afirma que seguirá mesmo sem o barquinho, que chama de "casca de noz". Ela sente que não pertence àquela realidade; antes disso, ela tem nos olhos a visão de outras galáxias e de outros planetas — o que sugere não ter sido apenas a sociedade grega sempre composta por porcos, mas todo o mundo.

Katerina Gógou, como se diz em grego "deixou a vida", por meio do suicídio quando não pode mais lutar contra a dependência química. Duas décadas depois, em 2015, sua filha, Mirtô, que herdara os direitos de sua obra literária e vinha cuidando das novas edições, morreu em situação muito semelhante à de sua mãe.

41 GÓGOU, 2013, p. 207

42 KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Trad. Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 103.

A Grécia ainda enfrentaria muitos problemas depois da morte de Katerina Gógou, dentre os quais, pode-se mencionar a crise de 2015, sob a administração do primeiro-ministro Aléxis Tsípras, que quase resultou na exclusão do país da União Europeia. Se viva, Katerina Gógou ainda teria muito o que militar e muito o que escrever.

Vozes dispersas, olhares atentos: arquivos da memória em *The Atlantic Sound*, de Caryl Phillips

Gracia Regina Gonçalves

1 Introdução

A história da literatura tem irrevogavelmente se deparado com inúmeros desafios concernentes a temporalidades. O escritor que, ao fazer escorrer por entre os dedos as palavras, tenta com elas, ao mesmo tempo, cercar, reter consigo, contemplar e expor um vislumbre do mundo que o cerca, dimensão que pode se abrir a infinitos planos.

Em se tratando então, especificamente, do sujeito pós-colonial, caso em questão, há que se atentar ainda para o que “está em jogo”, ou seja a irrevogabilidade de um passado que busca emergir e que, muitas vezes, se vê tolhido quer pela mão velada da história, quer pelo próprio discurso que, inadvertidamente, perpassa a própria constituição deste mesmo sujeito.

Nas próximas páginas, proponho-me a explorar um território de múltiplas faces: trata-se do relato “Homeward Bound” do diário de viagens *The Atlantic Sound* (2001) do escritor anglo-caribenho Caryl Phillips. O autor, o qual tem se firmado como uma das vozes mais expressivas na representação da experiência

da diáspora africana, projeta em sua narrativa uma inquietação constante em torno da busca das condições de possibilidade, ou seja, dos vários meandros que determinam uma subjetividade, quer a sua, quer a de quem se lhe apresenta em seu percurso, e cuja presença seu próprio olhar inquiridor, modo de ver as palavras, e as coisas, venha a destacar.

Nascido na ilha de São Cristovão, educado na Inglaterra, Phillips tornou-se posteriormente professor na Universidade de Yale nos Estados Unidos. Colecionando e cotejando impressões, testemunhos, fragmentos, às vezes imperceptíveis ao olhar desapercibido, recuperados da memória do tempo, ele se coloca também como o “grande colecionador” de Walter Benjamin, no que tange “a ser tocado bem no fundo pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo”.¹ Sua obra, tecida a partir de uma série de aproximações e limites de um possível modelo de verdade, cobre, portanto, um território palmilhado de vivências do período escravocrata ao cenário dos dias atuais. Dedicado à construção de perfis que se delineiam ao fluir de suas investigações, Phillips lida com dados, registros e elementos que aguçam a percepção e instigam questionamentos em torno de algumas subjetividades no texto, cuja plenitude se mostra sempre adiada.

Em *The Atlantic Sound* (2001), tal temática alinha as histórias trazidas à mesa pelo autor, girando em torno do sentido de pertencimento do ser a um lugar, a uma comunidade ou a uma nação. Personagem estratégica, que se mostra ora interagindo com as próprias pessoas as quais focaliza, ora meramente reconhecendo seu entorno, Phillips recolhe, ao longo de sua trajetória, imagens, traços e peças das quais vai dispor e que, lado a lado, dialogam entre si, indo muitas vezes de encontro uma com a outra, sugerindo novos desdobramentos.

Este trabalho volta-se para a passagem de Phillips por Gana, em especial pelo sítio histórico da cidade de Elmina, antigo forte e posto comercial do século

1 BENJAMIN, Walter. Passagens. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 245.

XVI, marca indelével do tráfico negreiro pelos séculos subsequentes. Em "Homeward Bound", o autor projeta primordialmente a temática do Pan-africanismo, desenvolvendo seu argumento em torno da representação daquele espaço físico e cultural específico na cena contemporânea. Aderindo a um festival, o PANAFEST, promovido para a divulgação da crença nos princípios deste movimento, o autor focaliza diferentes personagens: Mansour, o motorista que o acolhe; Dr. Ben Abdallah, um reconhecido professor, cem por cento convicto da causa; um dentista, Dr. Robert Lee e um comerciante, Kohain Halevi, proprietário de um local turístico, ambos americanos, ali radicados, e perfeitamente integrados naquela sociedade africana; e uma personagem histórica, um missionário do século XVIII, a cujos registros Phillips vem a ter acesso. O professor um tanto *naïve* projeta-se como o defensor-mor da causa; enquanto Kohain Levi é puramente um capitalista tentando se projetar bem economicamente; quanto ao Dr. Lee, este mostra-se descrente, ora da pertinência da causa, ora da autenticidade, e do sucesso, dos seguidores daqueles ideais. Estas três seriam as figuras as quais interagem formalmente com o entrevistador para o relato, sendo o motorista, igualmente importante, mas acidental.

Personagem à parte, o escritor levanta uma biografia a qual merece especial atenção por se constituir como a mais emblemática de todas as histórias componentes do relato, em termos de uma crítica efetiva a crenças essencialistas num possível retorno ou resgate de uma terra natal. Enterrado no sítio, encontra-se Phillipe Quaque, um nativo levado ainda menino em pleno século XIX para a Inglaterra onde se educa e, convertido e formado, volta como missionário para a região. O caso tão remoto, de sabor melancólico, opera como contraponto ao enlevo de tantos participantes do evento, presumivelmente uma confraternização para solidificar laços de união entre os povos diaspóricos de origem africana, e regar a semente de uma pressuposta "mãe-Africa".

Minha hipótese ao me debruçar sobre o texto de Phillips é que o mesmo seja dotado de *débris*, pequenos estilhaços, que impressionam a visão deste

observador especialmente sensível àquela gama significativa de evidências, como que apto a perscrutar até as mais recônditas faixas do espectro do sujeito e sua relação de pertencimento, quer a uma raça, quer a uma nação. O efeito da exposição destes elementos resultaria de uma seletiva justaposição das peças sequenciais, como que numa montagem, no sentido einsteiniano, ou seja, um alto teor crítico surgiria, antes que de cada uma das peças, da sua própria interação. Desta feita, discursos correntes são desestabilizados a contrapelo, instaurando-se uma tensão entre o velado e o manifesto, entre o olhar e o visto, dinâmica esta que move o relato.

Portanto, para o desenvolvimento desta proposta, divido meu texto em quatro partes. Na primeira, intitulada “O olhar do colecionador”, tento apreender de leituras de Italo Calvino e Walter Benjamin, a contiguidade entre a experiência de um narrador-historiador como Phillips e o papel de colecionador que, inadvertidamente, tenta, em vão, organizar seu mundo. Acredito que muito se possa auferir com estes dois teóricos do processo de criação do autor em questão.

Num segundo momento, na seção “A ilusão de Teseu: o panafricanismo em Debate”, volto-me para a compreensão do movimento em si, tal e qual exposto pelo autor em seu texto, como também através de um levantamento de várias manifestações importantes sobre o tema, desde o período que sucede ao abolicionismo americano. Pretensões a favor e contra a reconciliação em massa do povo negro com sua origem, tanto no plano geográfico, quanto cultural, ou mesmo numa dimensão espiritual, são alinhadas a outras referências de natureza filosófica. Autores constantes, e fora do relato, desde o século XIX, como Frederick Douglas e Marvis Gray, como também W. E. B. Du Bois, abrem caminho para uma reflexão a ser desenvolvida posteriormente, estendendo-se aos dias atuais, constituindo assim, no seu todo, material contundente para a apreciação da abordagem criteriosamente veiculada pelo autor.

Nesta seção são, portanto, trazidas à tona, em paralelo à cobertura do denominado PANAFEST, duas das entrevistas realizadas anteriormente em Accra, as de dois oponentes, Dr. Abdallah e Dr. Lee, sendo também nela referida a passagem pela propriedade do Sr. Kohain Levi. Os dois primeiros, Dr. Abdallah e Dr. Lee, bem como Kohain, constituirão o foco principal em relação à iminente necessidade de recuperação de monumentos do passado, envolvendo questões de natureza econômica e ideológica, e seu impacto social. Considera-se a posição de cada um relativamente à existência, manutenção e preservação das fortalezas do tráfico, quanto à importância devida aos mesmos, especialmente sua atitude quanto ao papel cultural e intervencionista das instituições, imprescindível para o imaginário e memória do povo ganês. O destaque dado aos monumentos corresponderia à sua carga emblemática a ser reconhecida, ou não, pelos entrevistados, a quem presumivelmente deveria interessar, em maior ou menor escala, sua preservação. Outras impressões e/ou manifestações esparsas constituem uma composição significativa, correspondente ao olhar do narrador, como integrante observador e partícipe.

Na seção seguinte, “De onde, para onde: um lugar para chamar de seu”, discorro, então, com mais detalhes, sobre o já referido Phillip Quaake, protótipo de desencanto apresentado pelo autor, e que, por esta mesma razão, serve de base às considerações sobre sua reação e/ou perplexidade face à experiência da jornada. Após a narrativa sobre Quaake, remontando à sua entrada no país, e passando por diversos estranhamentos, até que se despede, Phillips deixa entrever um balanço melancólico do evento. Com base em argumentos de teóricos do pós-colonialismo na cena contemporânea, com nomes como Stuart Hall e Paul Gilroy, tento alinhar o posicionamento do autor-narrador face a toda a problemática, trazendo à tona injunções sobre o pertencimento e a subjetividade.

2 O Olhar do Colecionador

Recolhendo lembranças de muitas de suas viagens, o escritor Italo Calvino põe-se, de repente, pensativo, face a um inusitado foco para a expectativa do leitor, episódio que redundará em livro: chamam sua atenção coisas diminutas em série, miniaturas e badulaques às vezes sem valor aparente, banalidades mesmo, as quais irão, curiosamente, impeli-lo a tirar delas observações sagazes sobre o mundo que o cerca e um determinado modo de vê-lo. Para o escritor, como este mesmo assume na própria obra, o narrar passa a ser, antes do que um desfile cronológico de acontecimentos, mais “um acúmulo de motivos, ocasiões e solicitações, ou melhor, o catálogo das razões que deram suporte e forma à sua vida”.² A assertiva acima implica um certo teor autobiográfico, dando projeção ao próprio lugar de fala do observador, o que, se por um lado não o isentaria do investimento subjetivo na composição da cena proposta, por outro, enriquece-o dada a pluralidade de marcas que então se lhe sobrepõem. Neste diapasão, Bruna Fontes Ferraz traz à tona a consideração sobre “sua postura heterogênea e interessada em diversos assuntos”.³ Tal postura se coaduna com a grandeza de Calvino ao lidar com as diferenças que o assaltavam onde quer que fosse, Japão, México ou o Irã, demonstrando como, para ele, o sentido do se ver se resume ao de se “perceber diferenças, e, tão logo as diferenças se uniformizam no cotidiano previsível, o olhar passa a escorrer numa superfície lisa e sem ranhuras”.⁴

Desta acepção da diferença já se pode sentir latente o veio pós-colonial, que ele assim preconiza, minimizando qualquer julgamento apriorístico de valor. Tanto o é que, de dentre os exemplos pelos quais passeia os olhos, o autor distingue uma coleção inusitada de pequenos jarros de areia de todos os cantos do mundo; daí os contempla com curiosidade e atenção, perguntando-se o que, porventura, teriam a dizer de sua origem, de seu trajeto até ali, e a que histórias eles ainda que remotamente se ligariam

2 CALVINO *apud* FERRAZ, Bruna Fontes. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 12, p. 197-202, 2011.

3 FERRAZ, 2011, p. 200.

4 CALVINO *apud* FERRAZ, 2011, p. 200.

Neste contexto, um outro fator se mostra especial: Calvino compara as peças como que a enunciados vivos, podendo-se deles depreender uma relação com o próprio ato de escrever. Diz ele:

É que, como toda coleção, esta também é um diário, diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores (...) ou talvez apenas o diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos.⁵

Esta relação de continuidade entre o olhar que seleciona e a própria subjetividade pode ser também sentida na seguinte reflexão de Benjamin, falando a propósito do papel da memória:

Ao final de *Matière e Mémoire*, Bergson desenvolve a idéia de que a percepção é uma função do tempo. Poder-se-ia dizer que, se vivêssemos segundo um outro ritmo – mais serenos diante de certas coisas, mais rápidos diante de outras – não existiria para nós nada "duradouro", mas tudo se desenrolaria diante de nossos olhos, tudo viria de encontro (*sic.*) a nós. Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro (*sic.*) a ele. Como ele as persegue e as encontra (...).⁶

Longe de querer propor uma associação direta, uma vez que não se trata de um dado factual, ou alguma "coleção em si", pode-se perceber que a motivação presente nas entrelinhas dos relatos de "Homeward Bound" faz eco à inquietação de Calvino que, ao se deter face ao nada, é capaz de ver além; de ver e corrigir tendências do olhar. A lente de Phillips, como a de um cineasta que "colecciona" imagens, estabelecerá também uma espécie de relação de mão dupla com o objeto que focaliza, numa descoberta mútua, precha de outras reveladoras, como veremos. Assim sendo, é minha assunção que Phillips desenhe

5 CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 12-13.

6 BENJAMIN, 2007, p. 239-240.

seu universo com o espírito do colecionador, que busca aproximações entre as coisas diminutas no entendimento do sujeito; e que, por sua vez, deixa escorrer por entre os dedos uma subjetividade a qual se lhe foge de sua meta de apreensão. Para além disso, o próprio autor/narrador, ao organizar em suas prateleiras seus diversos tipos, de acordo com esta malograda busca de si mesmo, também incorre numa constatação de perda, ou não possibilidade de referência de lugar, chegando, vez por outra, a uma trajetória um tanto oblíqua, via denegação. A escolha se passa não simplesmente de forma transitiva entre sujeito e objeto, mas numa correspondência entre objeto e os recônditos da alma do colecionador/narrador.

3 A ilusão de Teseu: o pan-africanismo em debate

Algumas peripécias do vôo e desembarque do narrador em Gana, com as inquirições de praxe, e estranhamentos, ainda serão alvo de considerações mais adiante, no que tange à subjetividade do autor. Por ora, caberia uma digressão, antes de se explorarem as entrevistas feitas pelo autor propriamente ditas: trata-se da apresentação da região de Elmina, sítio histórico ao qual este se dirige, e sua razão de ser tão emblemática para as raízes do movimento pan-africanista. O preâmbulo prepara o caminho para uma avaliação sequencial de dois encontros previamente programados para Accra sobre o assunto, o que faz-se mister a consideração do pensamento de teóricos de divergentes posições, sobre a possível, ou não, "africanidade" almejada por este movimento.

Assim sendo, mais especificamente, daremos aqui, à luz, alguns detalhes da implantação do já referido sítio de Elmina, região abrangente, da qual o relato de Phillips contemplará, além do castelo com este próprio nome, também um outro forte, o de *Cape Coast Castle*, que serviu de residência a Phillip Quaake, personagem relevante, aqui já mencionado. Também palco da apresentação, este fechará com "chave de ouro", como veremos, a cobertura proposta pelo autor do evento em si.

Desta feita, vale como preciosa informação o fato de que um vultuoso investimento das cortes portuguesas fora em 1481 confiado a Diego de Azambuja, fidalgo que estabeleceria uma negociação com a liderança da tribo do local, que viria a ser conhecido por El Mina, e, posteriormente Elmina, resultando, então, na bem-sucedida construção do forte, logo no ano seguinte. A passagem a seguir ilustra na medida exata o que significou a fortificação para aquele sistema do tráfico. Conta-nos o relato:

Upon completion of the castle in 1482, African internal trade to the coast became increasingly focused upon Elmina, for the traders knew that their goods could be comfortably accommodated in the huge storerooms of the castle.

(...)

The existence of the Elmina Castle meant that the goods had already been purchased, stored, and simply needed to be transported abroad ship.⁷

E com a subseqüente constatação da dificuldade de transporte de mercadorias, a falta de uma logística de escoamento e a dispendiosa medida de se contratarem servos, a já corrente prática entre os portugueses do trabalho escravo se alastrou entre estes negociantes. Não tardou a surtir, portanto, como efeito de toda aquela movimentação, a necessidade da construção de um posto intermediário para a conveniência e glória da coroa de Dom João II, monarca na época.

A iniciativa teve seguidores e consta dos anais que o próprio Cristóvão Colombo tenha se inspirado em Elmina para erguer similares ao modelo no seu Novo Mundo, “baseado no milagre que presenciara na costa da África”.⁸ O dito “milagre” fazia jus à tal classificação, no sentido que a nova cidade se encontrava, além de tudo, numa situação privilegiada. Tornada independente por uma

7 Após a conclusão do castelo em 1482, o tráfico interno africano para a costa passou a se concentrar cada vez mais em Elmina, pois os comerciantes sabiam que seus produtos podiam ser confortavelmente acomodados nos enormes depósitos do castelo. (...) A existência do castelo de Elmina significava que os produtos já estavam comprados, armazenados e precisavam tão somente serem transportados para fora do navio. PHILLIPS, Caryl. *Homeward bound*. In: _____. *The Atlantic Sound*. Nova Iorque: Vintage International, 2001, p. 165. Minha tradução.

8 “on the ‘miracle’ he had witnessed on the coast of Africa at Elmina” (PHILLIPS, 2001, p. 166, minha tradução).

economia que se expandiu de forma vertiginosa, esta é então reconhecida de uma certa maneira como “multiétnica, multilíngue”, passando “ao largo das rivalidades comuns entre diferentes tribos”, como se pode verificar abaixo:

Unlike the pro-Fante Cape Coast, some twenty miles to the east, heterogeneous Elmina managed to be both pro-Fante and pro-Asante, so that when conflict eventually erupted between these two great inland empires, Elmina was the one place on the coast where relative peace reigned.⁹

Este fenômeno, por si só, já nos dá a dimensão do quanto é oportuna a convergência dos aficionados ao pan-africanismo para aquele contexto histórico geográfico, e quão oportuna se torna a proposta do narrador ao aproveitar-se do cenário, justapondo elementos, tornar a junção mais significativa que qualquer das peças isoladas.

Estamos em Elmina e o caso a seguir, a primeira entrevista com o professor universitário Ben Abdallah, por exemplo, constitui-se num alerta contra as armadilhas de leitura do passado feitas pela contemporaneidade. Nesta, pode-se ver quão significativo se torna todo o contexto na elaboração de um relato, demonstrando a relação intrínseca entre até mesmo pequenas peças no tabuleiro no qual entrevistador e entrevistado se encontram.

Assim, Phillips descreve uma longa espera, observando mulheres que costuravam na varanda, e que não sabiam ao certo — nem mesmo a própria esposa do acadêmico — informar quanto tempo levaria para a aparição do mestre. Quando esta finalmente ocorre, a primeira impressão de Phillips não soa muito elogiosa, pois não se furta a dizer que era “evidente que ele estava dormindo”.¹⁰

Aliada a esta impressão, somam-se outras de caráter singular, típicas de um colecionador de traços identitários, como a percepção de um entorno

9 Ao contrário da costa do Cabo pró-Fante, cerca de vinte milhas a leste, a heterogênea Elmina conseguiu ser pró-Fante e pró-Asante ao mesmo tempo, de modo que, quando o conflito finalmente eclodiu entre esses dois grandes impérios locais, Elmina foi o único lugar na costa onde reinou certa paz. PHILLIPS, 2001, p. 166, minha tradução.

10 “it is clear to me that he has been sleeping”. PHILLIPS, 2001, p. 142, minha tradução.

desorganizado, o qual se estenderia até mesmo à vida pessoal do professor. Numa recorrente atitude de enquadramento da cena em seus detalhes mais prosaicos, listando peças aparentemente de forma aleatória, a composição da mesma se faz de minúcias expressivas. Podemos ver isto na passagem:

The décor is completed by random pieces of a hi-fi system, African bronzes, wooden carvings, and numerous huge card boxes that are crammed full of "packaged" clothes. It is clear that the room has been haphazardly thrown together without any consideration for aesthetic appearance. The primary concern is for the practical. Whether Africans or western, all the goods are being utilized. I imagine that the flickering television set suggests some kind of a window on the world.¹¹

O aparelho de televisão parece ser, no meio daquele "bricabraque", tal e qual percebido pelo visitante, talvez o mais eloquente dos objetos do professor. Como nos lembra Jonathan Culler (1982), em débito com Derrida, um recorte textual tem o poder de "carregar consigo a semente da sua própria desconstrução"; o recorte quase fotográfico do autor vai de encontro à essência do pan-africanismo. Ao perseguir exatamente as crenças ("*beliefs*") do renomado professor, e medir o grau de autenticidade do seu pretense "retorno às raízes", tão apregoado pelo movimento, ele "capta" uma contradição da cena, ou seja, "uma janela para o mundo" global. O adjetivo que usa, "*flickering*", do verbo piscar, só reforça o caráter de reverberação do sentimento que este pequeno detalhe, literalmente, deixa "no ar".

Na sequência, fica explicitado que o Pan-africanismo Ganês surgiu, e foi abraçado pelo Dr. Ben Abdallah, com entusiasmo, por contemplar uma gama de pessoas que se viu, de repente, na diáspora, sem um senso de identidade, reduzidos à compulsoriedade de serem identificados exclusivamente a partir de

11 A decoração está repleta de peças aleatórias desde um sistema de som de alta definição, estátuas africanas de bronze, esculturas de madeira, e inúmeras caixas de papelão, enormes, que estão abarrotadas de roupas "empacotadas". Claramente, a sala foi disposta casualmente, sem qualquer consideração estética. A maior preocupação é pragmática. Sejam africanos ou ocidentais, todos os produtos estão sendo utilizados. Parece que a imagem piscando na televisão sugere algum tipo de janela para o mundo. PHILLIPS, 2001, p. 141, minha tradução.

uma noção de raça, no caso deles a negra. Desta forma, a porta de saída se configurou para eles, portanto, como a da entrada novamente; voltar, para estes, seria progredir. O seguinte excerto esclarece a questão:

The idea was seized upon with a particular enthusiasm by those overseas who, upon arriving in the Americas, were suddenly distressed to discover that they were black – or top it more accurately, they were not White. There was engendered in their souls a romantic yearning to return home to a Family and a place where they could be free from the stigma of race. They would be home again, albeit in a strange and forbidding region where the language, climate and culture were now alien to them, but at least they would be 'home'.¹²

A passagem projeta a temática que move o texto: a volta a um passado idílico e o deslizamento do sentido da palavra “lar”, como um lugar que possa ser chamado de seu, e o que quer que o represente, estão no cerne do relato. Identificar quais premissas, que nível de pertencimento social, cultural ou linguístico, se interpõem a tal interpretação é tarefa que o olhar de colecionador de Phillips irá buscar em Gana.

Neste diapasão da africanidade, vemos perfilados alguns nomes que corroborariam com a crença do Dr. Abdallah, a quem teriam inspirado, como o de Marcus Garvey, utopianista o qual no começo do século XIX conseguiu arregimentar uma leva de adeptos desta diáspora a se engajarem numa jornada “de volta à África”, fazendo fomentar a noção de “lar”, onde quer que se encontrassem, e de “família”, um laço essencial, inerente ao indivíduo da cor negra e do continente.

Outros desdenhariam esta ideia romântica como o fez Frederick Douglas. Douglas, descrente de vez da ideia de reunificação, chega a equacionar os chefes

12 A ideia foi apreendida com especial entusiasmo por aqueles “estrangeiros” que, ao chegarem às Américas, ficaram subitamente angustiados ao descobrir que eram negros - ou, mais precisamente, que não eram brancos. Foi incutido em suas almas um anseio romântico de voltar para “casa” para uma Família e um lugar onde eles pudessem se livrar do estigma da raça. Eles estariam em “casa” novamente, mesmo que seja em uma região estranha e proibida, onde a língua, o clima e a cultura agora pareciam ser de outro planeta, mas pelo menos eles estariam em “casa”. PHILLIPS, 2001, p. 142-143, minha tradução.

selvagens africanos aos comerciantes de escravos do Sul dos Estados Unidos, os quais visavam o lucro acima de tudo. Leia-se:

the savage chiefs on the western coast of Africa, who for ages have been accustomed to selling their captives into bondage, and pocketing the ready cash for them, will not more readily see and accept out moral and economical ideas, than the slave-traders of Maryland and Virginia.¹³

O narrador levanta uma constrangedora dedução, pela qual se verifica que, passados os tempos e esquecido o episódio da venda imoral de nativos pelos seus co-irmãos, vê-se que tal reivindicação tende a apagar o fato de que parte destes, os que mais prezariam tal “laço” familiar, seriam fruto da ganância dos que se dispuseram dos antepassados destes como uma mercadoria, e a quem, mesmo assim, insistiriam em chamar de “irmãos”. Isso pode ser visto no seguinte trecho:

These days a great part of the responsibility for keeping the Family flame burning is now being borne by those of Africa, who appear to be craving a new unity with their diasporan brothers, the same ‘brothers’ they helped to sell into slavery.¹⁴

Feita a ressalva, Phillips prossegue em sua análise do professor Abdallah e chega até esse referir a ele como *the good doctor* (“o bom professor”), mas esse tratamento não tarda a desafinar em tom menor. Uma sequência decepcionante ocorre quando Phillips descobre que não só a edificação servira de posto intermediário, mas que nela também se erigiu uma escola de catequese, o que caracterizaria uma atitude de violência institucional, fato que não parece abalar o ativista.

I know where the good doctor is going with this. (...) The experience is that of listening to White Americans congratulating

13 os líderes selvagens na costa oeste da África, que por séculos se acostumaram com a ideia de vender seus prisioneiros como escravos para embolsar dinheiro vivo, não compreenderão nem aceitarão mais prontamente ideias morais e econômicas do que os mercadores de escravos de Maryland e Virgínia. DOUGLAS *apud* PHILLIPS, 2001, p. 143, minha tradução.

14 Hoje em dia, grande parte da responsabilidade de manter a chama da Família acesa está sendo assumida pelos africanos, que parecem almejar uma nova unidade com seus irmãos da diáspora, os mesmos ‘irmãos’ que eles ajudaram a vender como escravos. PHILLIPS, 2001, p. 143, minha tradução.

you for not being a black American. In other words, you are different from the others, which generally means not as angry, or lazy or truculent. They praise you by racially insulting you, and then compound the treachery by assuming that this exchange can be your secret conversation.¹⁵

Aqui o parâmetro se evidencia. Trata-se de se relevar uma situação ruim, sublimando-a com a introdução de outra menos negativa. Releva-se sua subalternidade, na medida que esta não apresenta, como seria a expectativa geral, traços execráveis de outros seus semelhantes.

Inquirido sobre como era o proceder dos dirigentes com relação ao forte ter se tornado uma escola, e que tipo de orientação seria dada às crianças a respeito de uma verdade tão cabulosa, ou seja, em que nível as crianças estariam conscientes do crime contra a humanidade que ali ocorrera, ele nota, então, surpreso, um comportamento reativo no entrevistado, o qual tende a desmoralizar as próprias vítimas, dizendo que o assunto deveria ser relativizado, e que muitos escravos mereceram a condição a que foram submetidos. Desta forma, o professor Abdallah escapa pela tangente: "é ensinado, ele disse, sabendo-se que aqueles que foram vendidos como escravos nem sempre eram tão bons, e que de alguma forma fizeram por merecer".¹⁶

Isentando de culpa, em muitos casos, perpetradores desta prática, ele ainda reitera: "não se pode ser romântico demais sobre a escravidão. Foi algo terrível, mas eu acredito que muitos africanos que foram levados não eram pessoas de bem".¹⁷ . Por justaposição, Phillips evidencia a ironia despercebida pelo entrevistado ao mover suas peças: "Os homens que comandavam os fortes

15 Eu sei exatamente onde o bom professor quer chegar com isso. (...) A experiência é de ouvir os americanos brancos o parabenizando por não ser um afro-americano. Em outras palavras, 'você é diferente' dos outros, o que geralmente significa não tão zangado, preguiçoso ou truculento. Eles te elogiam ao insultá-lo racialmente e, em seguida, agravam sua traição ao assumirem que essa troca pode ser o "segredo" entre vocês. PHILLIPS, 2001, p. 146, minha tradução.

16 "It is taught, he said, with 'the understanding that those sold into slavery were not always that good, and that in some respects they got what they deserved". PHILLIPS, 2001, p. 148, minha tradução.

17 "You must not be too romantic about slavery. It was a terrible thing, but I still maintain that many Africans who left here were not good people". PHILLIPS, 2001, p. 148, minha tradução.

de escravos eram tementes a Deus, afinal de contas, o Castelo de Cape Coast foi a primeira escola de missionários por aqui".¹⁸

O clímax do estranhamento entre ambos é atingido então quando do posicionamento apático do professor quanto à manutenção do forte. Ele se queixa do que realmente considera importante: "Hoje em dia temos um verdadeiro problema. Um problema sério. Precisamos decidir o que fazer esses fortes de escravos. (...) Gana não tem fundos para restaurá-los todos".¹⁹ .

Neste ponto, a imagem inicial do Dr. Abdallah tirando sua sesta alinha-se à do falante de então: ele não demonstra nenhuma disposição para a empreitada, e se exime de qualquer responsabilidade. Pressionado sobre seu comprometimento com os mesmos, ele reage sempre de modo evasivo. Phillips então traça um paralelo com os judeus que nunca deixam seus marcos serem esquecidos. E o impele a se colocar no lugar deles, protegendo sua própria história. Diz o texto:

So you think that the process of renovation is destroying the history, but this is not the fault of the Ghanaians? (...) Dr Ben Abdallah was quick. 'We do not have the money'.
(...) For us, they don't mean the same thing as they do for you people. (...) 'You people?'.²⁰

A interrogativa do narrador ("*You, people*", ou "*Vocês...*") nos diz mais do que a resposta. De que valores e de quem ele falava? O pronome os separa. Assim como não mais "*brother*"; não mais "nós". A linha que Teseu perseguira parece se perder. Não há uma saída pelo portal acadêmico. Há, portanto, que se procurar outra direção. Talvez o próximo, Dr. Lee. Para tanto, contudo, vale a pena ser trazida à tona a consideração de outros filósofos, como Du Bois, cujo entendimento contemplaria uma posição menos arraigada a valores essencialistas, como a do Dr. Abdallah. Mais adiante, retomando o fio condutor

18 "The people running the slave forts were people of God, for after all Cape Coast Castle was the site of the first missionary school" PHILLIPS, 2001, p. 148, minha tradução.

19 "Today we have a real problem, though. A serious problem. We have to decide what to do with these slave forts. (...) Ghana does not have the means to restore all of them". PHILLIPS, 2001, p. 148, minha tradução.
20 PHILLIPS, 2001, p. 149.

que levaria Phillips à problematização da noção de “casa” e origem, dois outros nomes que estariam na esteira desta colocação, ou seja, na linha da ambiguidade e pertencimento duplo de Du Bois, se farão notar: Stuart Hall e Paul Gilroy.

Nascido em 1868 em Great Barrington, Massachussets, tendo vivido quase cem anos, em seu livro *Of Our Spiritual Strivings*, o filósofo e ativista W. E. B. Du Bois introduz um tópico crucial para o entendimento de sua obra ao longo de toda sua vida: a noção de clivagem do sujeito negro, que sempre se traduziria por dois seres, duas subjetividades, sempre em tensão uma com a outra. É justamente para esta condição peculiar a qual ele chamou “twoness”, uma espécie de dualidade intrínseca, mas não inata, uma vez que adquirida pela experiência, junto com o despertar da consciência do racismo, que Du Bois vai chamar nossa atenção. Ele assevera que o negro estaria fadado a ter uma consciência dupla ao ver a si mesmo, tendo o olhar do branco como referência. Ele postula, assim, que sua existência se consolida a partir desta

dupla consciência, essa noção de estar sempre em busca de si mesmo através do olhar de outros, de se balizar a partir de parâmetros de um mundo que está sempre te olhando com pena e menosprezo. Sempre se sente essa dualidade, o Americano, o Negro, duas cabeças, dois objetivos irreconciliáveis. Duas ideias conflitantes em um corpo negro, cuja força obstinada impede que ele seja completamente dilacerado.²¹

Em uma de suas apóstrofes, Du Bois resvala para o tema que tem se constituído como um *leitmotiv* em “Homeward Bound”, bem como em toda a obra de Phillips. Ele se pergunta “Por que Deus fez de mim um exilado e um estranho dentro da minha própria casa?”.²² Por este veio, pode-se auferir a expectativa de Du Bois quanto ao seu sentimento de pertencimento à terra que, paradoxalmente, vê ser-lhe constantemente negada. Diferentemente daqueles

21 “double consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, an American, a Negro, two thoughts, two unreconciled strivings. Two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder”. DUBOIS, 2007, p. 816, minha tradução.

22 “Why did God make me an outcast and a stranger in mine own house?”. DUBOIS, 2007, p. 896, minha tradução.

pan-africanistas que anseiam por um retrocesso redentor, ele busca uma harmonização possível destas duas tendências em si mesmo. Diz ele:

A história do Negro Americano é a história deste conflito — deste desejo de conquistar auto-consciência da própria hombridade, de unir este eu dividido em um eu melhor e mais verdadeiro. Neste processo, ele não quer que nenhuma de suas partes se perca. *Ele não africanizaria a América, porque a América tem muito a ensinar para a África. Ele não branquearia sua alma negra, mergulhando em um Americanismo branco, porque ele sabe que o sangue negro tem uma mensagem para o mundo. Ele simplesmente deseja tornar possível que um homem seja, ao mesmo tempo, negro e americano, sem ser ofendido, cuspidor por outros, sem que as portas da oportunidade se fechem bem na sua cara.*²³

Du Bois cunha, assim, um novo espécime para sua época, um sujeito com direito a um pertencimento igualitário, ensejando para si o melhor dos dois mundos, sem represália, mas também sem romantismo na concepção de si mesmo, ao sentir simplesmente com os pés num chão que deveria ser um patamar de todos. Du Bois antecipa, em nossa leitura, o quão mais próxima de uma possível verdade, a atitude demonstrada pelo próximo interlocutor de Phillips, a do Dr. Lee, dentista de Accra, vem a soar.

A entrevista com o Dr. Lee mostra um caso diferente de ligação com a pátria, dotando o encontro entre os dois de um maior senso de reflexão sobre pertencimento, e, conseqüentemente, de flexibilidade que esta noção implica. Nascido na Carolina do Norte, com passagem pelas universidades do Tennessee e da Pennsylvania, lá teria tido um contato importante, um ex-presidente de Gana, fato que virá a impactar seu destino anos depois. Após terminar por se

23 "The history of the American Negro is the history of this strife – this longing to attain self-conscious manhood, to merge his Double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the old selves to be lost. *He would not Africanize America, for America has too much to teach the world of Africa. He Would not bleach his Negro soul in a flood of white Americanism, for he knows that a Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American, without being cursed and spit upon his fellows, without Having the doors of opportunity closed roughly in his face*". DU BOIS, W. E. B. The Forethought. In: BAYM, Nina (Ed.). *Norton anthology of American Literature*. Londres e Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2007, p. 897, tradução e grifo meus).

graduar em odontologia em Nova Iorque, é então atraído pelo país no qual se estabelece.

Diferentemente, contudo, do tipo de enquadramento que se vê no caso anterior, Phillips se entretém no tempo de espera no consultório do Dr. Lee e faz uma contra-leitura do entorno; ao ver objetos, mais especificamente, revistas antigas, repara que ali estão, não propositalmente como reflexos de um arraigamento do passado, mas, ao contrário, indícios de um descaso com o tempo; e muito menos, de uma admiração acrítica com a modernidade.

I wait in a small musty smelling room that is the anteroom of Dr Lee's dental surgery. Before me a shelf of magazines lies on a small brown table like a deck of colourful glossy cards. All of the magazines are helplessly out of date, and most of them are falling apart with humidity.²⁴

Ao endereçá-lo, o narrador se apresenta como interessado na experiência dele a partir de um dado específico: em suas pesquisas, teria se informado que ele tentara comprar o *Abanzee Castle*, uma antiga fortaleza de escravos, e gostaria de saber dele sua visão sobre o fato. Pela resposta do dentista, vê-se que esta se alinha à do seu entrevistador no que tange a uma consciência histórica:

"I wanted to draw the local people's attention to these places that they call "castles", because I've studied a little psychiatry and I know the effect of these places on African mentality, both here and abroad."

"An adverse effect?" I ask

"Hell, yes. These forts are the places where Africans were separated and the African sense of self was broken. If the Atlantic ocean was to dry up there would be a double highway from the Cape to Jamaica paved with African bones".²⁵

24 Fico esperando em uma pequena sala com cheiro de mofo que é a antessala da sala de cirurgia odontológica do Dr. Lee. Diante de mim, uma prateleira de revistas se encontra sobre uma pequena mesa marrom, como um baralho de cartas coloridas e brilhantes. Todas as revistas estão inutilmente desatualizadas e a maioria delas está caindo aos pedaços com a umidade. PHILLIPS, 2001, p. 150, minha tradução.

25 "Querida chamar a atenção da população local para esses lugares que eles chamam de "castelos", porque estudei um pouco de psiquiatria e sei do efeito desses lugares na mentalidade africana, tanto aqui como no exterior." "Um efeito adverso?" eu pergunto "Com certeza. Esses fortes são os lugares onde os africanos foram separados e o senso africano de identidade foi quebrado. Se o oceano Atlântico secasse, haveria uma rodovia dupla do Cabo à Jamaica pavimentada com ossadas africanas". PHILLIPS, 2001, p. 153, minha tradução.

Nesta situação, como o indicam as aspas, o narrador quer chamar a atenção para a impropriedade do nome, com o que ambos concordam. Ambos nos alertam para o perigo da sedução pela cultura ocidental que equacionaria uma coisa monstruosa como uma peça numa coleção de meros fetiches. Dr. Lee não se mostra, portanto, um investidor alienado, porém mais consciencioso, título derogatório que caberia a um terceiro entrevistado, Kohain Halevi, o dono do "*Mable Table*" — restaurante e complexo turístico, sobre o qual uma análise mais detalhada fugiria ao nosso escopo. Porém, da interação de ambos temos uma prolepse do que Phillips presenciaria nos dias seguintes da viagem. Comentando com o Dr. Lee sua programação para o encontro, a reação do dentista não poderia ser mais negativa, conforme se pode ler abaixo:

I mention a group of African-Americans at Elmina whom I intend to visit. (...) Dr Lee laughs (...) 'Man, romantics. They come over, but they're not real. They don't speak the language, and the villagers laugh at them because they're trying to learn how to feel like an African. But they are no African, they're like me, African-American. A lot of their behaviour, consciously or subconsciously, is a criticism of the people they've settled amongst. (...) I'm a dentist, with a skill. What do these people have to offer? ²⁶

O desconhecimento da "língua", segundo o dentista, vai além do sentido literal para aqueles. Não só não podem se comunicar, como também não podem se reconhecer no código de interação social de uma maneira geral. Moram, não vivem na África. Esta consciência é o que o faz falar assim do próprio filho imigrante nos Estados Unidos:

He has a son in New York who, according to my friend's file, Dr Lee likes to describe him *as an African learning how to be an American*. (...) I wondered if Dr Lee was not in some ways an

26 Menciono um grupo de afro-americanos em Elmina que pretendo visitar. (...) Dr. Lee ri (...) 'Cara, românticos. Eles vêm aqui, mas não são autênticos. Eles não falam a língua, e os moradores riem deles porque estão tentando aprender a se sentir como um africano. Mas eles não são africanos, eles são como eu, afro-americanos. Boa parte do seu comportamento, consciente ou inconscientemente, é uma crítica das pessoas entre as quais eles se estabeleceram. (...) Eu sou um dentista, com um ofício. O que essas pessoas têm a oferecer? PHILLIPS, 2001, p. 153, minha tradução.

African-American 'fossil'. A man whom time has stealthily, and now cruelly, overtaken.²⁷

Este, seu filho, uma personagem diaspórica que tem a humildade de se ver como aprendiz, se torna a nossos olhos a incorporação desta subjetividade híbrida. Phillips reconhece, então, neste interlocutor, uma pessoa mais "afinada" com seu tempo, distante dos anteriores acriticamente presos, ou "fossilizados" por um imaginário de um passado, ilusoriamente, à palma da mão. Diz o autor:

However, although Dr Robert Lee may have stayed on, he has not stayed on past 'his time'. He seems remarkably attuned to contemporary events and ideas, and I realize that I have seldom met anybody less 'fossilized' than Dr Lee.²⁸

A linha de volta ao passado de Teseu parece se perder de vez. A lição de clarividência do Dr. Lee ecoa a noção de ambiguidade do sujeito também defendida por Stuart Hall, e cuja linha de pensamento se entrelaçará com a do narrador/entrevistador de Phillips, como veremos a seguir.

4 De onde, para onde: um lugar pra se chamar de seu

A figura de Stuart Hall toma seu lugar de destaque em cena quando um foco de interesse crítico volta-se para a ascensão dos Estudos Culturais, aos quais se deve uma nova feição de alteridade a ser apreciada desde então. Esta se pautaria pelo entendimento do lado contingencial, e não essencialista, do que vem a "ser negro". Hall demonstra que pela constituição da subjetividade do negro perpassam vários outros elementos que a impactariam de maneira marcante.²⁹ Assim, para além da experiência de racismo e marginalização do indivíduo, pertencente à fase inicial de análise do fenômeno, outras

27 Ele tem um filho em Nova Iorque que, de acordo com o arquivo do meu amigo, o Dr. Lee gosta de descrever como *um africano aprendendo a ser um americano* (...) eu me pergunto se o Dr. Lee não seria de certa forma um 'fóssil' afro-americano. Um homem a quem o tempo furtivamente, e, agora, cruelmente, subjugou. PHILLIPS, 2001, p. 151, grifo meu, minha tradução.

28 Contudo, embora o Dr. Robert Lee possa ter permanecido, ele não permaneceu atrás de "seu tempo". Ele parece notavelmente afinado com idéias e eventos contemporâneos, e eu me dou conta de ter raramente me deparado com alguém menos "fossilizado" do que ele. PHILLIPS, 2001, p. 154, minha tradução.

29 HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 266.

considerações mais profundas no desenvolvimento desta deveriam ser levadas em conta.

Assim, para Hall, passada esta fase de detecção do problema, instaura-se, em seguida, uma política cultural visando desafiar e transformar regimes dominantes de representação no campo das manifestações estéticas (música, literatura, cinema), isto porque cada criação que se pretendesse neutra teria em si uma capacidade não meramente expressiva e sim constitutiva, e com seu inerente juízo de valor.

Na apresentação que faz do autor, Liv Sovik esclarece o quanto o trabalho de Hall focaliza a “questão paradigmática da teoria cultural”, ou seja, “como ‘pensar’, de forma não reducionista, as relações entre ‘o social e ‘o simbólico’”.³⁰ (SOVIK, 2003, p. 13). Este “pensar o pensar” de Hall, parafraseando Jane Flax, acaba indo ao encontro de um novo perfil, se é que se pode falar de um perfil quando se depara com tamanho borramento de fronteiras:

Ao mesmo tempo, em um movimento que parece paradoxal, enfoca sempre o jogo da diferença, a *différance*, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial. O paradoxo se desfaz quando se entende que a identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada.³¹

Em resumo, Hall postula uma flexibilidade semelhante a que fará Judith Butler ao criar, no campo da crítica de gênero, a imagem do “feixe de características”, e daí não propalar o sujeito como unívoco, indivisível, pretensamente característico de si mesmo, porém concebê-lo de um modo contingencial, mais fluido. De tal forma, a origem do sujeito, seu mundo primordial “se despedaça”, parafraseando Achebe. Lê-se:

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [*between*]. Não

30 SOVIK, Liv. Para ler Stuart Hall. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 13.

31 SOVIK, 2003, p. 15.

podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ("reíquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadriharam a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de *buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos...*³²

A impactante afirmativa ressoa à outra abordagem, a de Paul Gilroy, a qual, conjuntamente, servirá de lume a considerações sobre a subjetividade do próprio narrador, também nosso "coleccionador", a ser reconhecida, mais precisamente, após a cobertura de alguns episódios do PANAFEST, os quais acarretam uma tomada de consciência deste em relação ao tema principal de "Homeward Bound".

A abordagem de Paul Gilroy que se segue tende a exacerbar a visão híbrida de Hall, inibindo de forma radical a crença na validade daquilo a que se refere como sendo o que chama de "a clausura de categorias" com as quais, segundo ele, "conduzimos nossas vidas políticas".³³ Em seu livro, *O Atlântico Negro* (1993), Gilroy postula uma noção de que haveria uma maneira de se pensar a identidade de forma não tão estanque, comumente concebida dentro do enquadramento do nacional e/ ou de raça, podendo extravasar seus pretensos territórios, "fazendo surgir" culturas planetárias bem mais fixas".³⁴ Numa leitura atenta também à injunção do gênero como parâmetro complicador, ele também nos alerta para um deslize recorrente no campo do pertencimento: o da masculinização, uma vez que atrelada inerentemente ao estabelecimento de um imaginário do nacional. Diz o autor:

32 HALL, 2003, p. 11, grifo meu.

33 GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012, p. 30.

34 GILROY, 2012, p. 15.

A integridade da raça ou da nação portanto emerge como a integridade da masculinidade. Na verdade, ela só pode ser uma nação coesa se a versão correta de hierarquia de gênero foi instituída e reproduzida. A família é o eixo para estas operações tecnológicas. Ela conecta os homens e as mulheres, os garotos e as garotas à comunidade mais ampla a partir da qual eles devem se orientar se quiserem possuir uma pátria.³⁵

Uma recorrente imagem impressa no relato de Phillips deixa-nos entrever que cada um dos promotores do referido festival lança-se como uma voz de um *pater familiae*, incorporando seguidores que se lhe aderem acriticamente, em defesa de uma imaginada mãe-África; contudo, somos paulatinamente levados a crer que, como o próprio Phillips o coloca, "A história do Atlântico negro fornece um vasto acervo de lições quanto à instabilidade e à mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas".³⁶ Um outro questionamento que o pensamento de Gilroy traz à baila diz respeito a uma faceta mais sutil do nacionalismo. Lê-se:

Outro fator, mais evasivo, embora potente por sua ubiquidade intangível, é um nacionalismo cultural silencioso que perpassa o trabalho de alguns pensadores radicais. Este criptonacionalismo significa que eles frequentemente declinam de considerar a dinâmica intercatalítica ou transversal da política racial como elemento significativo na formação e reprodução das identidades nacionais inglesas. Essas formações são tratadas como se brotassem, completamente formadas, de suas próprias entranhas.³⁷

A proposta de Gilroy é ampla, ou seja, interligar através da metáfora das águas do Atlântico, povos, culturas e nações, mas não para cristalizá-los; pelo contrário, para introduzi-los como fluidos em sua concepção e seus referidos contextos:

Quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e

35 GILROY, 2012, p. 19.

36 GILROY, 2012, p. 30.

37 GILROY, 2012, p. 37.

utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. Além do confronto com a historiografia e a história literária inglesa, isso acarreta um desafio aos modos como as histórias culturais e políticas dos negros americanos têm sido até agora concebidas.³⁸

Assim sendo, achamo-nos de volta ao começo, lendo que as seguintes palavras de Gilroy vão, mais de um século depois, ao encontro das de Du Bois:

As experiências de viagem de Du Bois levantam da forma mais aguda possível uma questão comum às vidas de quase todas as personalidades que começam como africano-americanos ou caribenhos e depois são transformadas *em alguma outra coisa* que escapa a esses rótulos específicos e, com eles, a todas as noções fixas de nacionalidade e identidade nacional.³⁹

É neste “qualquer outra coisa” que se encaixaria o narrador de “Homeward Bound”, atento a uma coleção de diversas peças que caracterizariam outrem, mas que, no fundo, podem muito bem dizer de si mesmo.

Desenovelando mais uma linha que o levaria de volta a uma presumível origem, posto que outras as quais perseguira se desbarataram, Phillips se aproxima do clímax de sua perquirição ao trazer para o seu relato a voz de Phillip Quaake, o nativo desterrado que se torna um propagador da fé cristã. Tal tarefa se mostrará um tanto inglória, uma vez que ele se detém frente ao fato de que o finado missionário nunca tivera propriamente uma voz, pois toda sua noção de si mesmo fora forjada sobre pressupostos eurocêntricos, obliterando qualquer traço de sua ligação com a sua cultura e sua terra natal.

Através da pesquisa do narrador, pode-se auferir que Quaake fora um dia Kweku; que em 1754, aos treze anos, com o suporte oficial da coroa inglesa, como acontecera a alguns prodigiosos rapazes como ele, teve sua chance de visitar a Inglaterra, estudar e traçar para si mesmo um destino diferente do de um nativo. Batizado na fé cristã aos dezoito anos e tornando-se um sacerdote, com seu novo

38 GILROY, 2012, p. 57.

39 GILROY, 2012, p. 64, grifo meu.

status, e uma pensão encorajadora, ele se casa com uma inglesa e volta para sua região.⁴⁰

A sequência desta história é mais ou menos previsível: ele logo se enviuvou, dado à má adaptação da moça ao território africano; casa-se depois novamente com alguma moça congênera, tem dois filhos que também envia à metrópole, mas que seguem seu próprio caminho. Desfeita a união com a esposa, dedica-se à tentativa de exercer seu papel como guia espiritual para um público que, não que lhe seja intencionalmente hostil, mas que, apenas não reconhece nele sua potencial contribuição, posto que ou já tinham uma certa ideia de divindade e devoção, ou eram avessos a uma vida pia. Os homens, por exemplo, só por força da lei, que a tal os obrigava, compareciam aos seus cultos no domingo, conforme se lê: "In theory, all European men at Cape Coast were expected to attend service at 11.30 a.m. on a Sunday morning or they were liable to be fined seven shillings and six pence".⁴¹

Assim, em vão, ele vê todo o conhecimento que acumulara no convívio ocidental e que se dispôs a compartilhar, abrindo até mesmo uma escola para crianças e adolescentes, inclusive do sexo feminino, desfazer-se em desânimo, por falta de adesões, face a uma frequência esparsa e intermitente:

Phillip Quaquer's greatest 'success' was the establishment of a school in his own rooms. (...) I established a seminary...in my own bed chamber for instruction of mulatto children only for both sexes the number of which at present is but ten, who seem to take their learning surprisingly well and some have very good progress (...) The number of students never grew more than sixteen and on more than one occasion fell to one or even none.⁴²

40 PHILLIPS, 2001, p. 176.

41 PHILLIPS, 2001, p. 178.

42 O maior sucesso de Phillip Quaquer foi o estabelecimento de uma escola na sua própria morada (...) Eu criei um seminário no meu próprio quarto para a educação de crianças mulatas de ambos os sexos, para um número que hoje não é mais do que dez, as quais parecem assimilar sua instrução surpreendentemente bem, sendo que algumas têm mostrado um progresso muito bom (...) O número de alunos nunca passou de dezesseis, e em mais de uma ocasião caiu para um, ou até mesmo para nenhum. PHILLIPS, 2001, p. 178, minha tradução.

A despeito do reconhecimento por parte do narrador à existência de Quaque, este se mantém ávido de um sentido de pertencimento, de uma noção clara de africanidade e uma compreensão de si mesmo, salientada, talvez, pela irônica circunstância da situação que vê estabelecer-se, ao constatar que a referida personagem fora um pacífico residente do chamado *Cape Coast Castle*, local em que este se encontrava, e palco do evento escolhido exatamente por ter sido uma das mais expressivas fortalezas do tráfico. Diz o texto:

Cape Coast Castle, where Philip Quaque lived and worked for fifty years, (...) This African man lived with the British slavers as their chaplain, and literally resided above the dungeons in which were held thousands of his fellow Africans awaiting transportation to the Américas.⁴³

Estar presente na última cerimônia, a um passo do túmulo ignorado do missionário, constitui-se um coroamento da estranheza que sentira desde o primeiro momento da jornada, quando já no avião começa tanto a ser questionado, quanto a se questionar: “De onde sou, para onde vou?” Em relação a Quaque, especificamente, ele manifesta a sua perplexidade dado ao grau de alienação que este demonstrara ao longo de sua existência, despojando-se de qualquer traço que o ligaria a suas origens. Lemos:

On rereading the letters of Phillip Quaque, which dated 1766 to 1811 (...) nowhere does he make reference to his feelings about his ‘brothers and sisters’ in the dungeons beneath his feet. (.) (Soon after his return to the West African coast, Philip Quaque ‘discovered’ that he could no longer communicate with the people amongst whom he was born, and he went so far as to call ‘their’ language a ‘vile jargon’.) (...) Philip Quaque never once expressed moral outrage at the indignities that were being visited upon fellow Africans.⁴⁴

43 O Castelo da Costa do Cabo, onde Phillip Quaque viveu e trabalhou por cinquenta anos, (...) Este africano conviveu com os donos de escravos como seu capelão e, literalmente viveu sobre as masmorras nas quais milhares de conterrâneos africanos esperavam para serem transportados para as Américas. PHILLIPS, 2001, p. 175-176, minha tradução.

44 Ao reler as cartas de Phillip Quaque, datadas de 1766 a 1811 (...) em lugar algum se nota alguma referência feita a seus “irmãos e irmãs” nas masmorras sob seus pés (...) (Logo após seu retorno para a costa oeste da África, Philip Quaque ‘descobriu’ que não poderia se comunicar com aqueles entre os quais havia nascido, e ele prosseguiu neste caminho até mesmo ao ponto de chamar a língua “deles” de um ‘vil jargão’) (...) Philip Quaque jamais expressou qualquer ultraje face às indignidades que estavam sendo infligidas a seus conterrâneos. PHILLIPS, 2001, p. 180, minha tradução.

A reflexão de Phillips ecoa a de Du Bois, quando este vê o indivíduo negro fracionado, duas metades de um mesmo ser. No caso, contudo, uma dessas teria sido apagada. Diz ele:

Clearly, at some point Philip Quaake made peace with a version of himself that was radically different from Kweku. Perhaps on the day of his baptism? (...) The ambivalence, pain, and pathos of his letters signify loss. Loss of home, loss of language, loss of self, but never of dignity. In his final dispatch, he recognizes the failure of his mission.⁴⁵

O missionário queixa-se, então, da missão mal sucedida e de tudo parecer-lhe ter um aspecto indiferente. Indiferença é a tônica que se nota na mais tocante demonstração de ironia de situação que envolve a figura de Quaake: ao se retirarem do recinto em que, desconfortáveis, ele e o motorista Mansour, e muitos dos inadvertidos adeptos do festival, assistiram a um ritual de sacrifício de um animal, Phillips se depara com uma marca no chão e se desvia: “Ao sairmos, eu tomo cuidado para passar por cima, e não pisar no túmulo de Philip Quaake”.⁴⁶

O envolvimento de Phillips com o referido festival termina ali, mas seu distanciamento ecoa a uma tomada de consciência que, de forma cíclica, vinha se mostrando gradualmente à tona. Quando ainda no desembarque ele é tido como um ganês, por um ganês, ele se pronuncia desta maneira:

Like me, he is the product of British imperial adventures. Unlike me, he is an African. A Ghanaian. A whole man. A man of one place. A man who will never flinch at *the* question, ‘Where are you from?’ A man going home. Stupefied with drink and despair, Ben is returning home. And, in spite of his present predicament, I envy his rootedness.⁴⁷

45 PHILLIPS, 2001, p. 180.

46 “As we do so, I take care to step over, and not on, the tomb of Philip Quaake”. PHILLIPS, 2001, p. 222, minha tradução.

47 Assim como eu, ele é mais um produto das aventuras imperiais britânicas; diferente de mim, ele é um africano. Um ganês. Um homem por inteiro. Um homem de um só lugar. Um homem que nunca vai titubear face à pergunta, “De onde você é?” Um homem indo pra casa. Estupefato, embriagado e desconsolado, Ben está voltando pra casa. E, apesar, das suas dificuldades no momento, eu tenho inveja do seu pertencimento. PHILLIPS, 2001, p. 126, minha tradução.

Ele se sabe um ser dividido de Du Bois, e no quarto do hotel onde assiste uma partida de um time inglês, ou no café do aeroporto em que moscas o importunam rondando sua mesa, ele sente ser sua identidade um produto “de posição e contexto”, em nada uma essência, significado que os “essencialistas” que entrevistara tornaram vazio.

Percorrendo a trajetória do narrador, e perseguindo seu próprio olhar, nota-se que muito do que ele capta do que lhe oferece o entorno, o faz por uma lente subjetiva, selecionando em especial o que vai de encontro à sua vivência de homem ocidental, culto, de classe média, como das inúmeras vezes em que flagra séries, “coleções” de artigos que oferecem praticamente uma “gramática” da cultura que visita:

The most ubiquitous people are the street vendors, whose goods sit a top single pieces of wood that are supported on concrete block pillars, bread and batteries; eggs and air freshners; candles and packets of kenke. Incongruous goods neatly arranged under the glare of querosene lamps. A woman stirs a huge pot of cornmeal with a large stick, and a crowd of eager-looking boys gaze at the pot, the leader of the group Sporting a T-shirt with the three proud letters, USA.⁴⁸

A ironia em torno do nome dos Estados Unidos, como elemento emblemático de uma aspiração a um certo tipo de identidade plena, contrastante com a simplicidade da vendedora, demonstra claramente o descrédito do narrador com a proposta utópica da volta ao passado. Mais do que um ser “dividido”, ele seria um ser “multiplicado”, em diversas dimensões, no qual convivem não só tendências díspares, mas a consciência das mesmas. Numa perspectiva “transnacional ou intercultural”, ele seria um exemplo da “instabilidade” e da “mutação de identidades que estão sempre inacabadas,

48 As presenças mais notáveis são as dos vendedores de rua, cujos produtos à venda estão colocados sobre tábuas de madeira apoiadas em pilares de blocos de concreto. Pães e baterias, ovos e purificadores de ar; velas e pacotes de *kenke*; As coisas mais estapafúrdias cuidadosamente dispostas sob a luz das lâmpadas de querosene. Uma mulher está mexendo em um enorme tacho de angú com uma colher de pau e um grupo de garotos estão de olho na panela, dentre estes o líder do grupo usando uma camiseta com as três letras flamejantes USA. PHILLIPS, 2001, p. 183, minha tradução.

sempre sendo refeitas". A inocente camiseta demonstraria como nacionalidades "não brotam" a esmo, aderindo o autor, de uma maneira "velada", à crítica do "nacionalismo cultural silencioso" de Gilroy.

Um último incidente que bem ilustraria a questão da postura irreverente do autor e seu olhar crítico na seleção da justaposição de elementos diz respeito a dois episódios quando da visita que faz ao *resort* do Sr. Kohain Levi. O local, por sua vez, revela-se antes uma pequena "demonstração de barbarismo", posto que se trata de um luxuoso complexo para turistas estrangeiros, em meio a uma imensa precariedade ao redor, tanto que, vez por outra, um pedinte, idoso, adentra a cena, interrompendo a entrevista; e, ironicamente, não sendo contemplado, pois que o Sr. Kohain admite só "atender a um por dia." Como se já não o fora o suficiente, Phillips capta um carrinho de frutas, que seria uma natureza-morta se não estivesse justaposto a um cartaz de extremo mal gosto, como se lê:

Behind the 'I Jan Man' reggae stall, which is piled high with shoes, necklaces and Bob Marley's T-shirts, I see a man who stands beside an ancient wheelbarrow which is brimming with coconuts. Behind him a sign that has been hastily painted on to a stone wall: 'don't urinate here. Fine 5,000 cedis.' I start to walk off and notice that a stray dog is shadowing my progress.⁴⁹

A focalização final no cão de rua completa a amargura velada da cena, e a alusão de cunho grotesco nos dirige à conclusão.

5 Conclusão

Neste trabalho, busquei explorar a narrativa "Homeward Bound" ("Rumo ao Lar") de Caryl Phillips, dentro da perspectiva crítica da utopia da "volta à Mãe-África" apregoada pelo movimento pan-africanista. Diversas versões sobre o conceito de Pan-africanismo, ou seja, tal crença numa possível unificação das

49 Atrás da barraca de reggae "*I Jan man*", que está abarrotada de sapatos, colares e camisetas do Bob Marley, vejo um homem que se coloca ao lado de um velho carrinho de mão cheia de cocos verdes. Atrás dele, vejo um aviso pintado às pressas sobre a parede de pedra: "Proibido urinar aqui. Multa de 5000 cedis". Começo a me afastar e reparo que um vira-lata está acompanhando meus passos". PHILLIPS, 2001, p. 208, minha tradução.

comunidades diaspóricas de origem africana, foram cotejadas. Voltando-se para a apreensão da subjetividade diaspórica, esta se mostrou, através de um balanço de diversos teóricos, e da própria manifestação do narrador, inapelavelmente híbrida.

No desenvolvimento desta minha proposta, dividi minha análise em quatro partes: uma Introdução, alinhando as demais partes; já na segunda, intitulada “O olhar do colecionador” com base em leituras de Italo Calvino e Walter Benjamin, aponto para a contiguidade entre a experiência de um narrador-historiador como Phillips e o papel do colecionador, o qual elabora cuidadosamente a composição do quadro que observa, mas que inadvertidamente o faz em um diálogo consigo mesmo, corporificando-se ao longo do texto, em um reconhecimento da própria subjetividade.

Num terceiro momento, na seção “A ilusão de teseu: o panafricanismo em debate”, tendo levantado referências de natureza histórica e filosófica, pude cotejar autores, ora abordados dentro do relato, como Frederick Douglas e Marvis Garvey, ora fora deste, como Du Bois, mostrando opiniões pró e contra, mas já visando desconstruir posteriormente a crença essencialista na noção de uma africanidade plena, o que levo a cabo na seção seguinte.

Nesta apresento também uma apreciação da cobertura de Phillips do denominado evento PANAFEST, e das personagens direta ou indiretamente envolvidas com a experiência do narrador. De uma maneira geral, mostrou-se decepcionante o retorno dos entrevistados, sendo demonstrado um certo alheamento por parte de quem menos se deveria esperar – os aficcionados do movimento e organizadores do festival, configurando-se desde então a proposta mais como um alento, uma fantasia, do que factível. Impressões diversas foram registradas no que tange a um correspondente ao olhar do narrador nas ocorrências registradas, que se somariam à construção do seu perfil.

Na última seção, “De onde, para onde: um lugar para chamar de seu”, a partir do caso emblemático de Phillip Quaake, que, metaforicamente, serviria de

um espelho fraturado da própria subjetividade do autor, retomo considerações, cenas e episódios que vão corroborar com a atitude crítica do mesmo a quaisquer argumentos de cunho essencialista e obtusos à interpretação de uma subjetividade fluida. Citando teóricos do pós-colonialismo na cena contemporânea, como Stuart Hall e Paul Gilroy, alinhei minha interpretação do posicionamento crítico e céptico do autor-narrador face à toda a problemática.

Concluindo, sobrepondo-se a tantas vozes dispersas ao longo da história, soa a atitude do narrador que, como propõe Gilroy, abraça com o olhar o Atlântico, mas para se pensar a diversidade em si como proposta. Não mais guetoizações que só demarquem, mas também marginalizam; não só um passado enterrado, mas o que se está construindo no presente momento. A estas manifestações cabe este olhar atento, que, como o de Phillips, acompanha mas também desafia; que recupera, mas que também faz imprimir, dia a dia, uma outra memória.

Perfil dos autores

André de Souza Pinto

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e licenciado em Letras-Português pela Faculdade de Letras da mesma instituição. Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG e membro do Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ) da UFMG.

Celeste Ribeiro-de-Sousa

Pós-Dra. em Teoria Literária e Literatura Comparada, Dra. e Mestre em Literatura Alemã (USP/Universidade de Köln). Foi bolsista do DAAD, do Goethe Institut, da CAPES e do CNPQ (Produtividade em Pesquisa (nível 1)). Foi pesquisadora visitante do "Deutsches Literaturarchiv Marbach" e da "Stiftung Preussischer Kulturbesitz". Foi professora visitante da Universidade de Bielefeld. Foi membro do GT "Literaturas Estrangeiras" da ANPOLL, que coordenou de 2004 a 2008. Atualmente, é professora sênior do Programa de Língua e Literatura Alemã da USP, que coordenou em 1996 e 1997. Coordena o Grupo de Pesquisa RELLIBRA, que fundou em 1993, onde desenvolve, entre outros, o projeto "Literatura Brasileira de Expressão Alemã". É membro do Grupo de Pesquisa "Tempo, memória e pertencimento" do IEA-USP.

Claudia Maia

Graduada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei, mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutora em Literatura Comparada também pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Italiana, Brasileira e Comparada.

Georg Otte

Professor titular na Faculdade de Letras da UFMG. Defendeu tese de doutorado sobre o conceito de tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin e publicou uma série de trabalhos sobre o autor. Realizou três estágios pós-doutorais em Berlim (Universidade Humboldt, Universidade Livre e Centro Leibniz de Pesquisas Literárias e Culturais). É um dos líderes do Grupo de Pesquisa “Mito e Modernidade” (MiMo) e traduziu vários livros do alemão para o português. Desde 2014 é membro do GT-ANPOLL “Literaturas Estrangeiras”.

Filipe Amaral Rocha de Menezes

Doutorando em Letras: Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários UFMG (2018-). Graduado em Administração UFJF (2005), Mestre em Administração Pública FJP (2015) e Mestre em Letras: Estudos Literários (Teoria da Literatura) UFMG (2010). Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG. Pesquisador Convidado do Grupo de Trabalho em Literaturas Estrangeiras da ANPOLL.

Giséle Manganelli Fernandes.

Professora Associada II, junto ao Departamento de Letras Modernas da UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto. Graduou-se em Letras (Inglês/Português) na USP, realizou seu Mestrado em Letras na UNESP, Doutorado na USP em Estudos

Linguísticos e Literários em Inglês, e Pós-Doutorado na University of Florida (EUA), com bolsa FAPESP. Suas publicações incluem "Latinos nos Estados Unidos: Barreiras Culturais, Sociais e Linguísticas Insuperáveis?" *Línguas & Letras*, 2018; "O Pós-Modernismo" (*Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, 2019); "De vozes outrora silenciadas ao poder de reelaboração do eu" (*Línguas em trânsito na literatura: espaços, memórias, identidades*, 2019). Orientadora de tese premiada - Menção Honrosa - Prêmio CAPES de Tese 2019.

Grácia Regina Gonçalves

Professora associada de literaturas em língua inglesa na Universidade Federal de Viçosa. Doutora em Letras e Pós-doutora pela UFMG. Publicou artigos acadêmicos sobre poscolonialidades e a subjetividade diaspórica em autores como J.M Coetzee, Junot Díaz, Caryl Phillips e, em colaboração, o livro *A cumplicidade dos espaços: subjetividade e gênero na escrita de Caio Fernando Abreu* (Clock book, 2016).

Kenia Maria de Almeida Pereira

Doutora em Literatura Brasileira pela UNESP/ Rio Preto e pós-doutora pela UFMG. Professora de literatura na Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Coordenadora do Laboratório dos Estudos Judaicos (LEJ). Atualmente pesquisa tanto as obras de Stefan Zweig como o teatro barroco de Antônio José da Silva. Publicou e organizou, dentre outros livros, *Obras do Diabinho da mão furada* (Imprensa Oficial do estado de São Paulo); *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (EDUFU) e *Os Encantos de Medeia* (EDUSP).

Késia Oliveira

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e licenciada em Letras-Português pela Faculdade de Letras da mesma instituição. Doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, membro do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG, Assistente editorial da *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* e Membro da Associação Brasileira de Editores Científicos (ABEC).

Lyslei Nascimento

Doutora em Letras: Literatura Comparada pela UFMG, onde atua, na Faculdade de Letras, como professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Coordenadora do Núcleo de Estudos Judaicos e editora da *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*.

Mail Marques de Azevedo

Professora titular do Curso de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária da Uniandrade, em Curitiba. Membro do GT Literaturas Estrangeiras desde 2000. Desenvolve pesquisas nas áreas de pós-colonialismo, escritas de si, intermedialidade e teatro shakespeariano. Suas publicações mais recentes incluem pesquisas realizadas no período de pós-doutoramento na USP: "Postcolonial Trauma In Indian Literature In English in the XXIst Century" e "William Blake: The Eighteenth-century Genius of Intermediality as a Character in *Mad Girl's Love Song*".

Nancy Rosenchan

Professora Sênior de língua hebraica, literatura e cultura judaicas do Departamento de Letras Orientais e do programa LETRA do Departamento de Letras Modernas da FFLCH – USP. Pesquisa temas da cultura judaica e é tradutora de literatura hebraica. Membro do Conselho Curador do Museu Judaico de São Paulo.

Neide Hissae Nagae

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, onde atua no Curso de Letras, Habilitação em Japonês, e no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa. Coordena o Grupo de Pesquisas em Tradução e Pensamento Japonês e participa de grupos de pesquisas interinstitucionais no Brasil e no Japão. Entre os trabalhos mais recentes, estão publicações sobre Yasunari Kawabata e Kenzaburō Ōe e sobre poesia japonesa. É membro do GT Literaturas Estrangeiras desde 2011 e da Associação Brasileira de Estudos Japoneses desde a sua criação em 2001.

Nicolas Pelicioni de Oliveira

Doutorando em Letras pela UNESP sob orientação do professor Dr. Cláudio Aquati, com a tese “A construção do mito em Katerina Gógou: a biografia como elemento de interferência na recepção da obra literária”. Algumas das publicações são o capítulo “A Tirania de Mangogul: uma crítica de Diderot à condição social feminina”, no livro *Sensibilidade e Matéria no pensamento de Denis Diderot* (Universidade de Coimbra, 2020) e o artigo “O espírito livre e a crítica ao conceito de consciência em Nietzsche relacionados à concepção do mundo presente na obra de Clarice Lispector”, pela revista *Olho d'água* (UNESP, 2018).

Sigrid Renaux (Sigrid Paula Maria Lange Scherrer Renaux)

Possui pós-doutorado em Literaturas de Língua Inglesa (Univ. Chicago); mestrado e doutorado em Literatura Norte-Americana e Inglesa (USP). É licenciada em Letras Neo-Latinas (U.E.Ponta Grossa, P.) e Letras Anglo-Germânicas (PUC/PR). Professora titular aposentada de Literaturas de Língua Inglesa (UFPR), é Coordenadora do Mestrado em Letras (UFPR) e professora titular do Mestrado em Teoria Literária (UNIANDRADE). Entre suas publicações, estão os livros: *The Turn of the Screw: a semiotic reading* e *A volta do Parafuso: uma leitura semiótica do conto de Henry James*, além de 6 livros de poesia e traduções. Possui mais de cem artigos de crítica literária em livros, revistas nacionais e internacionais e em anais de congressos no Brasil e no exterior.