

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses H3lio Sim3es



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ
Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor
Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

EDITORES

Maurício Beck
Paula Regina Siega
Reheniglei Rehem

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)
Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)
Roberto Acízelo (UERJ)
Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)
Márcio Ricardo Coelho (UEFS)
Rosa Gens (UFRJ)
Armando Gens (UFRJ)
Maria Lizete dos Santos (UFRJ)
Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)
Ítalo Moriconi (UERJ)
Márcia Abreu (UNICAMP)
Sandra Sacramento (UESC)
Cláudio C. Novaes (UEFS)
Odilon Pinto (UESC)
Ricardo Freitas (UESC)
Aleílton Fonseca (UEFS)
Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)
Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)
Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)
Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

COMISSÃO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UESC)
Edite Lago da Silva Sena (UESB - Jequié)
Evani Moreira Pedreira dos Santos (UESC)
Inara de Oliveira Rodrigues (UESC)
Katia Jane Chaves Bernardo (UESC)
Maria Laura de Oliveira Gomes (UESC)
Roberto Sávio Rosa (UESC)
Marilene Bacelar Baqueiro (UFBA)
Reheniglei Rehem (UESC)
Samuel Macêdo Guimarães (UESC)
Paula Regina Siega (UESC)
Maurício Beck (UESC)

ISSN 2237-0781

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Ilhéus – Bahia



2015

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	4	2	1-119	Jul.- Dez. 2014
--	-----------	---	---	-------	--------------------

©2015 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5087
e-mail: cephs@uesc.br / revistalitterata@gmail.com

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Felipe Lavinsky

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Bohemian Music and Literature (1950), de
Gustavo Celis Leon

REVISÃO

Adriana Castro Xavier
Paula Regina Siega
Suellen Thomaz de Aquino Martins

REVISÃO PARA O INGLÊS

Suellen Thomaz de Aquino Martins

REVISÃO PARA O ITALIANO

Paula Regina Siega

ORGANIZAÇÃO

Paula Regina Siega

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões / Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. -- Vol. 4, n. 2 (jul./dez. 2014) -- Ilhéus, BA: Editus, 2015. 60f.

Semestral.

Editores: Maurício Beck, Paula Regina Siega, Reheniglei Rehem

ISSN 2237-0781 1.

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

SUMÁRIO/SUMMARY

- 06** **EDITORIAL**
Paula Regina Siega
- 08** **MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, ADORNO E A
INDÚSTRIA CULTURAL**
*MARIO DE SA-CARNEIRO, ADORNO ET
L'INDUSTRIE CULTURELLE*
Marcelo Chiaretto
- 16** **QUO VADIS, SERAFINO? CADERNOS DE
SERAFINO GUBBIO, OPERADOR E O CINEMA
MUDO ITALIANO**
*QUO VADIS, SERAFINO? QUADERNI DI SERAFINO
GUBBIO, OPERATORE E IL CINEMA MUTO
ITALIANO*
Janine Cunha Cestaro
- 32** **A REDE DE SOLIDARIEDADE NO DIÁLOGO
ENTRE ESCRITORES AFRICANOS E
TIMORENSES: A URGÊNCIA DA POESIA DE
XANANA GUSMÃO E O TESTEMUNHO DE
TERESA AMAL**
*SOLIDARITY NETWORK IN THE DIALOGUE
BETWEEN AFRICAN AND TIMORESE WRITERS:
THE URGENCY OF POETRY OF XANANA GUSMÃO
AND THE WITNESS OF TERESA AMAL*
Suillan Miguez Gonzalez
- 44** **FICÇÃO (RE)GENERATIVA: O RIZOMA
SIMBÓLICO EM DIARY OF A BAD YEAR, DE J. M.
COETZEE**
*(RE)GENERATIVE FICTION: THE SYMBOLIC
RHIZOME IN DIARY OF A BAD YEAR, BY J. M.
COETZEE*
Raquel Trentin Olivera
Angiuli Copetti de Aguiar

- 56** **EL CUENTO DE SÍ MISMO A TRAVÉS DEL CUENTO DE OTROS: *MIRAMIENTOS*, DE JAVIER MARÍAS**
IL RACCONTO DI SÉ ATTRAVERSO IL RACCONTO DI ALTRI: MIRAMIENTOS DI JAVIER MARÍAS
Alessandra Pelizzaro
- 74** **O ALINHAMENTO DE MARTE E O NASCIMENTO DE ARTHUR KOESTLER: SOBRE O AUTOR**
THE MARS ALIGNMENT AND THE BIRTH OF ARTHUR KOESTLER: ABOUT THE AUTHOR
Jânder Baltazar Rodrigues
Zélia R. Nolasco dos Santos Freire
- 94** **VERGÍLIO FERREIRA E O ESPANTO DE EXISTIR: UMA INTERPRETAÇÃO DE APARIÇÃO**
VERGÍLIO FERREIRA AND THE ASTONISHMENT TO EXIST: AN INTERPRETATION OF APARIÇÃO
Maurício Silva
- 100** **CONSIDERAÇÕES ACERCA DO FANTÁSTICO E "A SEGUNDA VOLTA DO PARAFUSO"**
OBSERVATIONS ABOUT THE FANTASTIC AND "THE SECOND TURN OF THE SCREW"
Débora Ferri

Editorial

O segundo número do volume 4 da revista **Litterata**, publicação do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões – Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC-Ilhéus/BA) –, acolhe artigos que se debruçam sobre obras de autores estrangeiros. Interessados naquilo que podemos chamar de contemporaneidade, os textos aqui reunidos cobrem um arco temporal que vai do início do século XX ao XXI, percorrendo os territórios de Portugal, Itália, Timor Leste, Angola, Moçambique, África do Sul, Espanha, Hungria e Reino Unido. Se à variedade geográfica corresponde a multiplicidade de abordagens teóricas, do conjunto emerge uma investigação coletiva acerca de temas caros ao modernismo e ao pós-modernismo, trazendo subsídios para as discussões acerca do fazer literário em tais contextos.

Sobre o legado de Adorno constrói-se a reflexão de Marcelo Chiaretto a propósito da obra modernista do português Mário de Sá-Carneiro, em artigo que aponta para a confluência entre a crítica adorniana da indústria cultural e a arte anti-mercantilista defendida pelo escritor de *A confissão de Lúcio*. Com a escola de Frankfurt dialoga também Janine Cestaro, em trabalho que discute os *Cadernos de Serafino Gubbio, operador*, do italiano Luigi Pirandello, observando as relações entre o romance, a nascente indústria cinematográfica e as reflexões estéticas de Walter Benjamin a respeito da reprodutibilidade técnica. Suillan Miguez Gozalez apoia-se nos estudos de Abdala Jr. para discutir as relações de solidariedade entre os escritores do Timor Leste, Moçambique e Angola a partir dos diálogos estabelecidos entre Xanana Gusmão, Teresa Amal, Mia Couto, Agualusa e Craveirinha. Ao investigarem as hibridações entre ficção e realidade, bem como a desestabilização formal característica do pós-modernismo, Raquel Trentin Olivera e Angiuli Copetti de Aguiar utilizam o modelo semântico do rizoma – elaborado por Deleuze-Guattari – para analisar o romance *Diary of a bad year*, do sul-africano John Maxwell Coetzee. Analisando as microbiografias que o espanhol Javier Marías reúne em *Miramientos*, Alessandra Pelizzaro vale-se de amplo arsenal teórico para indicar, na escrita retrospectiva do autor, o entrelaçamento irremediável entre passado e presente, fictício e real. O romance autobiográfico *Arrow in the blue* é o foco da investigação de Jânder Baltazar Rodrigues e Zélia R. Nolasco dos Santos Freire, que perseguem os rastros de vida pessoal

disseminados na obra literária do autor britânico de origem húngara, Arthur Koestler. No trabalho de Maurício Silva sobre *Aparição*, do português Vergílio Ferreira, perspectivas estruturalistas de análise são utilizadas como ponto de partida para, em seguida, serem superadas por uma abordagem interessada em colocar em foco o viés existencialista do texto. Enfim, o artigo de Débora Ferri discute as consagradas formulações teóricas de Todorov acerca da literatura fantástica, confrontando-as com as de estudos mais recentes e confirmando, na análise de "A segunda volta do parafuso", de Henry James, a condição canônica do conto no gênero fantástico.

Paula Regina Siega
Organizadora

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, ADORNO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Marcelo Chiaretto*

Resumo: é amplamente reconhecido o fato de que Adorno foi um dos grandes defensores dos mecanismos aptos a valorizar a recepção das obras de arte ao buscar em seus estudos críticos destacar a necessidade de ruptura com a ilusão da *mimesis*. Interessado na conexão materialista (com a arte descrita como material) possível de ser depreendida da ideia de negatividade expressional — além da perspectiva dialética e política —, Adorno dessa maneira buscou corroborá-la por sua própria capacidade de contemplar minorias, permitir diferenças e confundir os ditames mercantis. Com o olhar sobre tais disposições estéticas de Adorno, este texto pretende trazer para análise certa produção literária do modernista português Mário de Sá-Carneiro, um escritor que no início do século XX trouxe a público uma arte literária de encontro com o que Adorno prescreveria décadas mais tarde, ou seja, uma arte capaz de simultaneamente enfatizar a recusa de sentido definitivo e o descompromisso com o espírito nacional. Pode-se perceber que este escritor demonstrou compreender a arte como único elemento capaz de combater o processo mercantil no momento em que expusesse ao público um eloquente e enigmático mutismo como protesto a favor de uma decifração reflexiva, crítica e transformadora da realidade.

Palavras-chave: literatura; estética; modernismo Português.

MARIO DE SA-CARNEIRO, ADORNO ET L'INDUSTRIE CULTURELLE

Résumé: il est largement reconnu le fait que Adorno a été l'un des grands défenseurs des mécanismes en mesure d'évaluer la réception des œuvres d'art et de regarder leurs études critiques soulignent la nécessité de rompre avec l'illusion de la mimesis. Intéressé dans le cadre matérialiste (avec l'art décrit comme matière) peut être déduite de l'idée de la négativité expressional - delà de la perspective et de la politique dialectique - Adorno cherchait ainsi un soutien par leur propre capacité à contempler minorités, permettre les différences et à confondre diktats du marché. Avec le regard de ces dispositions esthétiques de Adorno, ce texte vise à analyser certaine production littéraire du moderniste portugais Mário de Sá-Carneiro, un écrivain qui au début du XXe siècle a apporté au public un art littéraire que Adorno prescrirait décennies plus tard, qui est un art capable de souligner simultanément le refus de sens définitif et le manque d'engagement en faveur de l'esprit national. On peut voir que cet écrivain a démontré comprendre l'art comme un seul élément capable de combattre le processus commercial au moment d'exposer au public un silence éloquent et énigmatique pour protester en faveur d'une lecture par réflexion et critique de la réalité.

Mots-clés: littérature; esthétique; modernisme Portugais.

* Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-Doutorado em Literatura e Educação pela PUC-Rio.

A arte é a promessa de felicidade que se quebra.

Adorno

Os avanços da tecnologia, sobretudo na mídia eletrônica e na informática, criam práticas aptas a pulverizar facilmente as subjetividades, seja por exemplo na iniludível e implacável vigilância dos mínimos toques dos internautas, seja na manipulação de várias referências virtuais relacionadas à mesma pessoa. A desestabilização exacerbada assim na contemporaneidade, combinada com a persistência da referência identitária dos documentos oficiais, abre o risco de que o usuário se sinta um nada, caso a subjetividade não consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma órbita do mercado. Assim, experiências com os vazios de sentido, de valor e sobretudo experiências com a ruptura da ilusão da *mimesis* se tornam cada vez mais angustiantes e perturbadoras, pois para os meios de comunicação de massa tudo vale a fim de manter a ilusão identitária.

É amplamente reconhecido o fato de que Adorno foi um dos pensadores marxistas da Escola de Frankfurt mais interessados nas concepções marxianas de fetichismo da mercadoria e de reificação. Da mesma forma, o filósofo alemão foi um dos grandes defensores dos mecanismos aptos a valorizar a recepção das obras de arte ao buscar em seus estudos críticos destacar a necessidade de ruptura com a ilusão da *mimesis*. Para Adorno, a ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte em vista de uma indústria cultural que encontra sua base na ilusão identitária - visto que essa indústria firma como fundamental a interminável produção de perfis agenciados para que sejam satisfeitas as demandas mercantis. O posicionamento de Adorno implica assim redefinir o valor da negatividade expressional, um recurso que, segundo o filósofo, seria primordial para garantir a estranheza e a ambiguidade, traços que, no seu ponto de vista, seriam capazes de resguardar a inesgotabilidade fundamental de toda arte ao fundar leituras diversificadas e vivificantes de acordo com cada receptor. Interessado na conexão materialista (com a arte descrita como material) possível de ser apreendida da ideia de negatividade expressional — além da perspectiva dialética e política —, Adorno dessa maneira buscou corroborá-la por sua própria capacidade de contemplar minorias, permitir diferenças e confundir os ditames mercantis.

Em vista de tais ideias, este texto pretende também trazer para análise a obra do modernista português Mário de Sá-Carneiro, um escritor que no início do século XX

trouxe a público uma arte literária de encontro com o que Adorno prescreveria décadas mais tarde, ou seja, uma arte capaz de simultaneamente enfatizar a recusa de sentido definitivo, o material da arte (e as limitações desse material) e o descompromisso com o espírito nacional. Em uma leitura personalíssima e coerente com o modernismo português, este escritor demonstrou compreender a arte como único elemento capaz de combater o processo mercantil no momento em que expusesse ao público um eloquente e enigmático mutismo como protesto a favor de uma decifração reflexiva, crítica e transformadora da realidade.

Muito se tem discutido atualmente sobre a real função da literatura tendo em vista a sociedade moderna e seu modelo de cultura predominante. Sobre isso, não faltam críticos e teóricos a indicar uma função objetivamente civilizatória para esta literatura, sobretudo se for tomado por base um sistema de organização econômica e social que tende a colocar como urgente a concretização de uma noção deformada de progresso e de desenvolvimento onde o fenômeno literário seria concebido como instrumento para fins determinados. Consciente dessa situação, o semiólogo Umberto Eco (2001) expôs o raciocínio de que a Literatura, vista *a priori* como bem material, não serve para nada. Entretanto, concluindo a partir dele, uma visão tão crua arrisca colocar a Literatura inserida em um processo industrial de otimização de funções e recursos, tornando-a assim desprovida de seu potencial catártico conforme as predições estabelecidas pela Indústria Cultural.

Dessa forma, é sempre relevante evidenciar a fundamental contribuição de Adorno para a compreensão da Literatura no que se refere ao seu papel ideológico e desestabilizador. Nesse papel, a Literatura estaria inserida em um processo catártico não autoritariamente civilizatório, mas diferenciador e formador de sujeitos históricos, valorizados assim na perspectiva de lograrem uma recepção das obras de arte como algo firmado sem fins morais ou finalidades essenciais.

A Negatividade de Adorno

A recusa de sentido definitivo, a ênfase no material da arte e nas limitações desse material, somados ao descompromisso com o *Geist*, o espírito da nação alemã, ponto de referência para a criação artística, segundo Hegel (1992) seriam fundamentais, conforme Adorno (1980), para que fossem logrados dois objetivos.

O primeiro é que, ao enfatizar o seu material — entendendo-se como "material" as características ou procedimentos específicos de composição — fundando-se mais apresentativa do que representativa, a obra de arte exigiria de seus receptores uma leitura crítica e reflexiva, tornando difícil a perspectiva do prazer, ou melhor, do entretenimento. É imperioso apontar que Adorno (1980, p.24-25) referia esse prazer como um reflexo da perversão burguesa:

Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filisteu; expressões como “delicioso para o ouvido” bastam para o convencer. [...] Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam. É incontestável, como afirmam os burgueses, que ninguém se votaria à arte se dela nada retirasse. No entanto, semelhante estupidez erigiu-se em bom senso. O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor.

Observa-se nas palavras de Adorno uma escala inversamente proporcional: quanto mais prazer, menos reflexão. Na perspectiva "burguesa" firmada na ideia da voluptuosidade na arte, as obras estavam próximas de se tornarem mercadorias, bens utilizáveis, tão distantes da realidade quanto alienadores. Segundo Adorno, quem desaparece na obra de arte é dispensado da miséria de uma vida, o que indicaria como melhor posicionamento para o receptor o distanciamento, através do qual alcançaria uma visão desmitificadora da arte e desveladora da realidade social, tendo em vista a ruptura da ilusão.

Chega-se assim ao segundo objetivo: conforme as concepções do filósofo alemão, a experiência estética é tão ou mais genuína na proporção em que cada vez mais se prive do entretenimento ou do prazer estético. Sobre isso, é importante acrescentar que o que Adorno chama de “prazer”, Barthes chama de “deleite” (*jouissance*), isto é, o prazer estético negativo (JAUSS, 1979, p.73). Essa privação do entretenimento ou do prazer estético poderia afirmar uma nova postura diante da arte: em oposição à ideia de mergulhar na leitura aceitando o dito pelo dito e, dessa forma, alienando-se dos supostos interesses camuflados do poder, o receptor poderia se distanciar da narrativa ao descobrir o não-dito sobre o dito (ou o dito como implicação do não-dito), permitindo à arte a realização de sua única função possível dentro da sociedade burguesa, qual seja, a de educar (pensando-se no sentido *lato*).

Para Adorno, quanto mais a obra é autônoma — "não-coisificada ou entorpecida" (ADORNO, 1980, p.33) e, sim, livre de obrigações referentes à legibilidade e ao prazer — mais aumenta o poder do sujeito na leitura. Reconhecendo-

se o embaraço das culturas quando são observadas suas permissivas inclusões dentro da indústria do consumo, a arte — auto-consciente, bem entendido — surgiria como único elemento capaz de combater o processo mercantil, pois estaria apta a expor ao público o seu eloquente e enigmático mutismo, protestando a favor de uma decifração reflexiva, crítica, transformadora da realidade.

Em contato com essa arte, o público poderia ser capaz de conhecer a estrutura fundante das obras de arte e compreender a elaboração estética do autor; determinaria, ao mesmo tempo, a ação do leitor não-ingênuo, aquele consciente de sua função no processo que tonifica o potencial catártico da arte numa sociedade que o despreza. Para Adorno (1980, p. 33), a única *mimesis* permitida à arte moderna é a *mimesis* do que está petrificado e alienado, ou seja, daquilo que perdeu sua identidade. Segundo ele, “menos do que imitar a natureza, as obras de arte traduzem a sua transposição em elementos da realidade. Em última análise, deveria derrubar-se a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte” (ADORNO, 1980, p.153).

De acordo com o mencionado, a proposta de Adorno revelaria um impulso em enfocar na arte o seu efeito desconstrucionista ao colocá-la como apta não apenas a expressar a sua materialidade, mas também de “traduzir a sua transposição em elementos da realidade”. Uma frase de Adorno (1980, p.142-143), sobre isso, é extremamente significativa: “As obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte”. Pode-se pensar que, para ele, a “verdadeira” obra de arte é aquela capaz de ativar múltiplas reflexões sobre a forma com que se *explica* enquanto transposição de elementos da realidade ou enquanto produto de uma busca (incessante) pela referencialização. Com efeito, é essa transposição que fundaria a *mimesis*. A realidade, portanto, deveria tomar a arte como exemplo, já que se firma de forma estagnada e incontestada.

Um paradigma em Mário de Sá-Carneiro

Na obra literária do português Mário de Sá-Carneiro, cuja complexidade de recepção é objeto de estudos reiterados, são identificáveis significativos momentos em que se evidenciam não somente uma problematização do processo mercantil em que estão inseridas as obras de arte, como também uma evidência na relevância da negatividade expressional. Em *A confissão de Lúcio*, obra de 1913, percebe-se como personagem o escultor Gervásio Vila-Nova que, por exemplo, diz ter "muita pena de

que não gostem das minhas obras", obras que, segundo o narrador Lúcio, eram: "esculturas sem pés nem cabeça, pois ele só esculpia torsos contorcidos, enclavinados, monstruosos, onde, porém, de quando em quando, por alguns detalhes, se adivinhava um cinzel admirável" (SÁ-CARNEIRO, 1959, p. 92).

De acordo com a narração de Lúcio, o escultor Gervásio realiza em certos trechos claras reflexões sobre a ininteligibilidade de suas obras e das obras em geral. Para o artista, aqueles que não gostam de suas obras — melhor dizendo, aqueles que não as entendem — são *eles*, em itálico no texto original, um grupo causador de repulsa por exigir segundo suas ideias uma arte consumível. Para o escultor, é fundamental manter a dificuldade de acesso à arte, incluindo-se aí o acesso físico, seja "guardando quanto mais possível os inéditos", seja "publicando em tiragem reduzida", seja cobrando uma exorbitância pelos exemplares. Em suma, conforme sua visão radical, o verdadeiro artista deveria abominar a publicidade.

As concepções do narrador Lúcio, por seu lado, se delineiam em trechos curtos, mas significativos de sua narrativa. Ao contrário do que parece acontecer com as obras de Gervásio, a produção do protagonista revela boa aceitação. Nota-se *a priori* em suas palavras certa apreensão pelo sucesso com o público e com a crítica: o primeiro proporcionaria a remediação para as "enervantes circunstâncias materiais", em outras palavras, proporcionaria dinheiro; a segunda (a crítica) representaria o reconhecimento no meio artístico.

Mais reveladores são os trechos referentes ao encontro do narrador com o "grande empresário Santa-Cruz de Vilalva" e sua consequências. O empresário tem ótima impressão da peça de Lúcio — *A chama* — , reúne o elenco e inicia os ensaios. Acresce que Lúcio tem outra ideia para o último ato, leva as modificações para o empresário e este as rejeita, considerando-as um "disparate". A reação de Lúcio é violenta e extremamente conclusiva:

Uma raiva excessiva me afogueou perante a boçalidade do empresário, a sua pouca clarividência. Pois se algumas vezes eu adivinhara nas minhas obras lampejos de gênio, era nessas páginas. Mas tive a força de me conter. [...] Quebrei as relações com um e com outros, e exigi que me entregassem todas as cópias do manuscrito e os papéis. [...] Ao chegar a minha casa - juntamente com o manuscrito original, lancei tudo ao fogo. Tal foi o destino da minha última obra. [...] O caso da *Chama* aborrecera-me deveras. Uma grande náusea me subira por tudo quanto tocava à arte no seu aspecto mercantil. Pois só o *comércio* condenara a versão nova da minha peça: com efeito, em vez de ser um acto meramente teatral, de acção intensa mas lisa, como

o primitivo - o acto novo era profundo e inquietador (SÁ-CARNEIRO, 1959, p.129-130).

Seria interessante atentar melhor para essas referências: elas evidenciam a ideia de que a literatura para Lúcio estava pressupondo naquele momento um deslocado compromisso com o lado “mundano e antipático” da publicidade. Firma-se uma espécie de retificação do trecho anterior em que ele exalta o seu sucesso — um êxito que teria de fato a única utilidade de proporcionar ganho material. Nesses últimos exemplos, os negócios, "tão pouco lisonjeiros", "tão bruscos", caracterizam o lado "boçal e pouco clarividente" do empresário — diante da diferença pregada pelo artista. Percebe-se bem a opção pelo monologismo ao preferir destruir a obra a submetê-la aos caprichos do mercado. O "comércio" é destacado em itálico no texto, numa referência semelhante ao anteriormente mencionado *eles*, o que denota novamente a repulsa, a náusea que, neste caso, é claramente enunciada. Para o narrador, melhor que o ato primitivo, "meramente teatral", seria o ato novo, "profundo e inquietador", talvez mais complexo, mais artístico, mais descompromissado com relação aos anseios do mundo do comércio. Declara-se dessa forma um desprezo pelo mercado e pela indústria de consumo, como também se afirma um impulso por um público oposto àquele formado pelas classes abastadas e incultas, que viam na arte apenas o que lhes conviesse. Pelo contrário, o alvo seria um público afinado e erudito, minoritário, mas capaz de compreender e aplaudir a arte por ele instaurada.

A constatação da negatividade expressional é uma maneira condizente de firmar a obra de Sá-Carneiro, sobretudo no que tange à *Confissão de Lúcio*, como inserida na resistência diante dos ditames prescritos pela indústria cultural, e é isso que a relaciona com as concepções anteriormente citadas de Adorno. Além dos exemplos já salientados, deve-se salientar principalmente que o narrador Lúcio, em respeito ao seu compromisso estético como também em respeito ao compromisso do próprio autor, expõe uma narrativa repleta de lacunas, ambiguidades, passagens inverossímeis e fatos obscuros, todos atentando contra a legibilidade e conseqüente ilusão do receptor. Seria dessa maneira uma negatividade expressional nos planos do enunciado e da enunciação.

Para o autor de *A confissão de Lúcio*, a sociedade da época estava eivada dos "democráticos": figuras populares que disputavam os lugares das tribunas e que, com base numa verbalização muitas vezes vazia e essencialmente pragmática, eram capazes de inebriar o público, tornando-se heróis a despeito do sofrimento comum. De certo modo, percebe-se no autor um sarcasmo, um anti-burguesismo burguês, uma

repugnância muito pessoal, feita de esteticismo vingativo, de vulnerabilidade e de timidez oculta (GALHOZ, 1959, p. XIII). Mário firmar-se-ia como um rebelde esnobe, avesso à sociedade e aos seus dirigentes, e determinaria a sua ação por uma eloquente inação: "toda e qualquer pregação com pretensões construtivas, nele encontraria sempre um eco entediado e irônico" (p.16). Dessa forma, tendo em vista o solo histórico e poético de onde germinou, *A confissão de Lúcio* sempre há de conformar uma atitude de irônica voluntariedade estética, sobretudo por seu desprezo ao público caracteristicamente burguês da época, ávido por obras bem comportadas e facilmente assimiláveis, proporcionadoras de edificação moral e espiritual.

Conforme sua obra, vê-se em Mário de Sá-Carneiro um posicionamento firmemente determinado contra uma sociedade que via na arte um convincente instrumento de doutrinação e de manipulação política, levando em conta o fortalecimento da "democracia". Diante da força dos "democráticos", o autor preferiu publicar e distribuir gratuitamente seus livros, suicidando-se em seguida sob os efeitos da ingestão de cinco vidros de stricnina em um hotel na periferia de Paris no ano de 1916, ou seja, aos 25 anos de idade.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. (sem referências sobre o tradutor). Lisboa: Edições 70, 1980.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **O prazer do texto**. Trad. Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

ECO, Umberto. **A literatura contra o efêmero: depoimento**. São Paulo, Caderno Mais. Folha de São Paulo, 02 ago. 2001. Entrevista ao *Corriere della Sera*, trad. Sergio Molina.

HEGEL, G.W.F. **Estética: a idéia e o ideal**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HEGEL, G.W.F. **Esthétique: Textes choisis**. Trad. Claude Khodoss. 12.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SÁ-CARNEIRO, M. **A confissão de Lúcio**. Lisboa: Ed. Presença, 1959.

QUO VADIS, SERAFINO? *CADERNOS DE SERAFINO GUBBIO, OPERADOR E O CINEMA MUDO ITALIANO*

Janine Cunha Cestaro*

Resumo: o presente artigo propõe uma abordagem comparativa entre obras literárias, fílmicas e teóricas, tendo como foco principal o romance *Cadernos de Serafino Gubbio, operador*, obra do escritor italiano Luigi Pirandello. São apontadas convergências e divergências entre as temáticas pirandellianas e a obra fílmica do mesmo período, levando-se em consideração o cinema mudo italiano através dos clássicos *Cabiria*, *Quo Vadis* e *Gli ultimi giorni di Pompei*. Empreendeu-se também uma reflexão a respeito do valor da arte através de uma comparação com o ensaio "A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin.¹

Palavras-chave: Pirandello; literatura; cinema mudo; técnica; reprodutibilidade.

QUO VADIS, SERAFINO? *QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO, OPERATORE E IL CINEMA MUTO ITALIANO*

Riassunto: il presente articolo propone un approccio comparativo tra opere letterarie, filmiche e teoriche, avendo come fuoco principale il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, opera dello scrittore italiano Luigi Pirandello. Sono indicate convergenze e divergenze tra le tematiche pirandelliane e l'opera fílmica dello stesso periodo, prendendo in considerazione il cinema mudo italiano attraverso i classici *Cabiria*, *Quo Vadis* e *Gli ultimi giorni di Pompei*. Si è proceduto anche a una riflessione riguardo al valore dell'arte tramite una comparazione del romanzo con il saggio "L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica", di Walter Benjamin.

Parole-chiave: Pirandello; letteratura; cinema mudo; tecnica; riproducibilità.

Introdução

Foi no inverno parisiense de 1895 que os irmãos Lumière apresentaram o cinematógrafo, invento que permitia a projeção de imagens ampliadas em uma tela. Em pouco tempo, a linguagem visual fornecida por esse instrumento conquistaria o mundo e seria o passo inicial da indústria multibilionária que conhecemos hoje. Sobre o cinematógrafo, Gian Piero Brunetta (2000, p. 5) diz: “foi possível, graças a essa notável

* Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduanda em Letras-Italiano pela Universidade Federal do Espírito Santo.

¹ O presente artigo é resultado do Projeto de Iniciação Científica *Luigi Pirandello e o cinema mudo italiano: confronto entre Cadernos de Serafino Gubbio, operador e clássicos de longa-metragem italiano no início do século XX*, coordenado pela Profa. Dra. Paula Regina Siega.

invenção, revelar cenas da vida real em seus mínimos detalhes: a vida é vista lá para onde se dirige o objetivo” (tradução nossa). O objetivo aqui é entendido como a lente que registra os fatos da vida. O discurso visual transmitido pelas imagens projetadas mudou de forma substancial a visão dos sujeitos e unificou os saberes da comunidade. Essas imagens animadas mostram a visão de um novo mundo, o mundo moderno.

Na Itália, a modernização, a instalação de aparelhos elétricos e, sobretudo, a iluminação noturna e a eletrificação dos meios de transporte urbano permitiram que a população vencesse a escuridão e se deleitasse com novas formas de entretenimento. O cinema passou a ser, então, o representante mais significativo desse período. Símbolo do progresso, projetava os sonhos da gente comum que se identificava com as imagens animadas. No caso italiano, o cinema apresentava estreitas relações com eventos significativos da história do país, sendo responsável pela disseminação da cultura italiana no exterior e, mais estritamente, entre os próprios italianos.

Segundo Gian Piero Brunetta, (2000), o nascimento da cinematografia italiana é creditado a Filoteo Alberini, um funcionário do Instituto Geográfico Militar de Florença que chegou a projetar um aparelho similar ao cinematógrafo dos Lumière mas que foi patenteado posteriormente. Alberini, junto ao amigo Dante Santoni, fundou em 1905 a *Manifattura di pellicole per cinematografi* da empresa Alberini e Santoni que no ano seguinte passaria a se chamar *Cines*. Com sede em Roma e norteadas por uma forte tendência artística e cultural, além de apoiada em uma produção histórica, é a Cines que vai ser responsável pela difusão da cultura, da história e da arte italiana no mundo, em sua forma cinematográfica. Além disso, Milão, Napoli e Torino despontam como importantes centros de produção de filmes.

Ainda segundo Brunetta (2000), embora nos primeiros anos do século XX a Itália vivesse um conturbado momento político e econômico, o elemento chave adotado pela produção cinematográfica foi o excesso, fazendo que ao invés de se mostrar para o mundo como o país pobre que realmente era, a Itália se mostrasse em equilíbrio com os outros países de industrialização avançada (Alemanha, França, Inglaterra, EUA) e capaz de se colocar à frente na corrida cultural. E realmente, a cinematografia italiana, mesmo frágil estruturalmente, vivenciou um período áureo, de hegemonia cultural, linguística e econômica no mercado internacional. O advento desse sucesso repousa nos filmes históricos e nas divas do período bélico. O cinema italiano se diferenciou das produções internacionais criando novos procedimentos narrativos e expressivos exaltando o fator cultural.

Em se tratando de cinema mudo italiano não se pode ignorar a sua associação com a literatura. O cinema como meio de exportação da cultura, possibilitou e facilitou a execução e transcrição visual das obras literárias o que fez com que ocorresse uma aproximação dos escritores com o meio cinematográfico. Grandes representantes dessa bem aventurada associação entre literatura e cinema são Gabriele d'Annunzio e Luigi Pirandello. O primeiro, porque empresta a própria assinatura ao filme *Cabiria*, o que funciona como atestado de qualidade artística e cultural do produto cinematográfico; o segundo porque, a partir do cinema, realiza um dos primeiros romances a refletirem sobre a nova indústria em ascensão. Foi na literatura que o cinema mudo italiano encontrou a sua voz.

Três filmes: convergências e divergências

O cinema italiano nasce marcado pela valorização cultural e pela necessidade de ampliar a consciência nacional. Para atingir esse propósito, as produções cinematográficas se utilizaram de referências histórico-literárias. Dessa forma, a associação de expressões como a literatura, a história e a arte foram de fundamental importância para a legitimação do cinema italiano.

Três filmes italianos marcaram a história do cinema, influenciando não somente o cinema italiano, mas o cinema mundial. São eles: *Quo vadis?* (1912), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *Cabiria* (1914).

Quo vadis? foi um filme produzido e dirigido por Enrico Guazzoni, inspirado ao romance homônimo de Henryk Sienkiewicz, de 1896. A trama conta a história do nobre romano Vinícius que, apaixonando-se por uma jovem cristã, Lygia, acaba por converter-se ao Cristianismo. Esse amor tem como obstáculo a obsessão do imperador Nero por destruir os cristãos, o que o levará a incendiar Roma. Como citado anteriormente, o filme tem como cenário principal a temática histórica que pode ser condensada no martírio cristão na Roma Antiga, durante o governo do imperador Nero.

Enquanto primeiros filmes mudos contavam com 10 ou 15 minutos de duração, *Quo vadis* possuía uma hora e meia, sendo responsável pela consagração internacional de uma escola italiana no campo cinematográfico: a do longa-metragem de ambientação histórica. Porém, é importante esclarecer que o tratamento dado ao aspecto histórico, não foi o único responsável pelo crescimento do cinema italiano. Contribuíram também

para tal progresso a descoberta e utilização de elementos expressivos, dramáticos e simbólicos referentes ao espaço fílmico (BRUNETTA, 2000, p. 64).

Ao assistir *Quo vadis?* é possível sentir-se inserido em uma tela de Rafael, ou de qualquer artista renascentista, no que concerne à perspectiva, já que o uso desta última transformou completamente a noção espacial e cenográfica, ao estabelecer princípios expressivos adotados até hoje. A perspectiva produz a ilusão da realidade, organizando os objetos no espaço e delimitando as suas proporções, o volume dos objetos, a profundidade e o espaço dos ambientes. As tomadas externas presentes em *Quo vadis?* possibilitaram a reprodução das características tridimensionais da realidade. Tal engenho teve como fator acelerador a necessidade de inserir grandes massas no espaço. Como os espaços internos eram limitados, o externo passou a ser a solução e, por conseguinte, trouxe também novas possibilidades visuais e estruturais. O cinema, deste modo, deixa o palco e a segurança do estúdio e do cenário de papelão, e se aventura pelo espaço aberto, se liberta e liberta também os seus personagens, pois, embora a câmera continue estática, o movimento das massas dá ritmo ao enredo. O enquadramento dos pórticos, das construções, das fontes, das cúpulas, é tão bem estruturados por Guazzoni que reproduz na cenografia a tradição pictórica italiana. Além desse cuidado no tratamento da profundidade e a construção das cenas em planos, existe no filme uma enorme quantidade de figurantes que se mesclam aos personagens principais o que dá maior veracidade e realismo às cenas. Essa argumentação encontra suporte nas palavras de Brunetta (2000, p. 67) quando esse diz:

Com *Quo vadis?* o diretor conseguiu dar ao sistema narrativo e espetacular um verdadeiro salto. A história fica em segundo plano enquanto no primeiro plano se entrelaçam amores, ciúmes, ódio entre os diversos protagonistas. Os personagens vivem com uma liberdade desconhecida todas as dimensões do espaço. Nas cenas finais do circo a dialética indivíduo/multidão é descoberta e valorizada através de efeitos dramáticos e emotivos destinados a agir por muito tempo e estabelecer-se como um modelo para cada filme histórico. (tradução nossa)

Com isso, conclui-se que os diferentes planos não se dão apenas na estrutura mas também na narrativa. E no fim, estrutura e narrativa convergem para o que será o foco principal na obra de Guazzoni: a multidão.

Esse aspecto da inserção de uma multidão em cena estará presente também em *Gli ultimi giorni di Pompei*, produção de 1913 dirigida por Mario Caserini. Aqui, o tratamento da multidão, desta vez em desespero, se dá nas cenas do circo e após a

erupção do Vesúvio, que, na vida real, soterrou a cidade de Pompeia em 79 d.c, vitimando mais de 15.000 pessoas.

A trama, baseada no romance do escritor inglês Edward Bulwer-Lytton, narra a história do respeitável pompeiano Glaucus que compra a escrava Nidia, cega e maltratada por sua dona. Nidia se apaixona por Glaucus que vive um romance com Jone. Esta, por sua vez, é perseguida por um sacerdote egípcio de nome Arbace. Desesperada pelo amor de Glaucus e ajudada por Arbace, Nidia dá a Glaucus uma poção que o faz enlouquecer. Acusado de homicídio, Glaucus é condenado à morte na arena dos leões. A erupção do Vesúvio muda todo o direcionamento da história.

Embora não seja considerada uma obra de tanto esplendor quanto *Quo Vadis?*, *Gli ultimi giorni di Pompei* foi responsável por significativas inovações cinematográficas. A primeira parte do filme é um vislumbre do clássico que exalta a serenidade, a beleza e a perfeição, destacadas, sobretudo, na figura de Jone. A personagem se apresenta quase como uma deusa, em transposição cinematográfica do ideal de beleza clássico. Em contraste com esta serenidade, as cenas referentes à erupção atuam como um marco dentro do próprio filme, pois da estaticidade passa-se ao total movimento. Embora angustiante, é contagiante o alvoroço da multidão desesperada que se torna ainda mais intenso com o desabamento dos edifícios.

Lembrando que cerca de oitenta por cento dos filmes produzidos entre 1895 e 1930 não eram em preto e branco, e que as cores eram obtidas por diversos procedimentos, quais a pintura manual dos fotogramas ou fazendo imersão da película em banhos de cor (COMENCINI; PAVESI, 2001, p. 38), observamos que, em *Gli ultimi giorni di Pompei* as cores são claras mesmo em momentos de tensão dramática. Após a erupção, porém, irrompem completamente: os tons antes sutis, quase imperceptíveis, verdes ou róseos, cedem espaço ao vermelho/coral intenso. É a cor que, simbolicamente, representa o fogo e o calor por ele causado. Embora os significados e simbolismos das cores tenham sofrido variações na cultura humana, algumas representações permanecem inalteradas: o vermelho representa tanto a paixão quanto a raiva e simboliza também o pecado. E o pecado é um referencial considerável no contexto de Pompéia, uma vez que há quem relacione Pompéia à cidade bíblica de Gomorra, destruída por conta da devassidão de seus habitantes.

A cultura pictórica adotada em *Quo Vadis?* é mantida em *Gli ultimi giorni di Pompei*, principalmente nas tomadas externas, onde o uso da profundidade colabora para a dimensão realista das cenas de massa e da erupção. Além disso, o filme faz

referência ao trabalho pictórico de artistas como Millais, uma vez que a cena final de Nidia, que morre na água envolta em flores, assemelha-se a uma releitura da obra *Ofélia*, do artista mencionado.

Na cinematografia italiana, arte, literatura e história apresentam-se de forma indissociável. Um outro exemplo dessa afortunada combinação apresenta-se em *Cabíria*, de 1914. Sob a direção de Giovanni Pastrone, o filme celebrou, mais uma vez, o mito de Roma. A superprodução coloca a Itália, definitivamente, no patamar mais alto em relação à produção de longas metragens. O filme é ambientado na época das guerras púnicas, e contém cenas de batalhas, destruição, incêndios e sacrifícios humanos. No enredo, Cabíria é a personagem principal. Aparecendo no filme ainda criança, é filha de uma família nobre romana e vive na Sicília com seu irmão Batto. Durante a erupção do Etna, é salva pela criada Croessa, com a qual foge para o mar. Ambas são raptadas por piratas fenícios e vendidas como escravas em Cartago. Cabíria é preparada para ser sacrificada ao deus Moloch, mas acaba sendo salva pelo nobre romano Fulvio Axilla e seu escravo, o gigante Maciste. Em meio a isso ocorrem episódios relacionados à guerra, e Maciste e Cabíria são capturados. Embora toda a trama gire em torno da libertação de Cabíria, o foco maior concentra-se no aspecto histórico, como especificado no subtítulo do filme: *visão histórica do terceiro século A.C.*

Cabíria representa a coroação do abraço entre cinema e literatura. Gabriele D'Annunzio, reconhecido escritor da época, escreveu os intertítulos do filme, fazendo o que Brunetta (2000, p. 69) identifica como a modificação do sistema linguístico e narrativo do cinema pelos elementos literários:

Se nos filmes anteriores Guazzoni, Caserini, Antamoro e Pastrone poderiam ser considerados os apóstolos do novo verbo visivo, D'Annunzio era seu profeta, o indivíduo por muito tempo invocado, descido à terra do cinema para inspirar e guiar a mão do diretor e para celebrar o maior ritual da criação cinematográfica. (tradução nossa).

No entanto, não foi somente a literatura que o cinema abraçou em *Cabíria*, mas também a pintura, o teatro e a música. A ligação entre essas formas de arte, no filme, foi muito bem sucedida no processo de legitimação do cinema enquanto forma artística. *Cabíria* sintetiza, dessa forma, a era de ouro do cinema italiano, e isso se deu não somente pelo grandioso espetáculo visual que oferecia, mas também pelas inovações técnicas apresentadas. Em sua produção, Giovanni Pastrone inseriu o movimento nas filmagens, dando origem à conhecida técnica do *traveling*. A câmera, não mais estática,

se desloca e esse movimento não se dá somente em uma tomada panorâmica da direita para a esquerda, mas também de cima para baixo, ou em movimentos oblíquos, aproximando-se e afastando-se, dando maior sensação de profundidade. Essa dinamicidade das tomadas faz com que o espectador seja convidado a adentrar a cena e distancia cada vez mais o cinema da fotografia e do teatro. A apresentação das personagens não se dá pela inserção dessas no primeiro plano, como antes, mas pela proximidade feita pela câmera (*travelling*). Tecnicamente, esse procedimento foi permitido pelo uso do carrinho, um veículo sobre rodas ou trilhos que serve como suporte para a câmera. Além disso, a abordagem histórica do filme foi consideravelmente enriquecida pelo uso da luz difusa. Esse tipo de luz é mais suave e permite uma iluminação com sombras pouco perceptíveis, com uma passagem gradual da luz à sombra que permite cenas mais realísticas e poéticas, exaltando os detalhes e preciosismos dos cenários.

Os três filmes possuem uma forte carga melodramática, uma vez que existe ainda uma forte influência teatral, que procura sempre envolver o público através de um sentimentalismo por vezes exagerado. O exagero da ação e da representação tem a função de envolver o público, que responde a essa provocação através de emoções. Também o tratamento das cenas que envolvem multidões reforça esse aspecto melodramático, uma vez que contribui de forma significativa para a comoção do espectador. Isso ocorre, nos filmes citados, nas cenas das erupções e das guerras, num procedimento cenográfico e dramático que, até os dias de hoje, não sofreu significativas alterações.

Um detalhe que merece ser ressaltado é o fato de que os três filmes apresentam a imagem do leão como símbolo do medo e do julgamento. Aliado ao uso das massas, o uso dos animais em cena deu ao cinema mudo um ulterior apelo espetacular. Transmitindo a sensação de perigo e de potência, a fera indica o risco do momento vivido pelo personagem - e pelo ator - e está sempre pronto a devorar. É ele quem sentencia a pena e traz a morte. A impressão da cena atinge diretamente o espectador que se sente envolvido na ação. O medo e o desespero presentes nas cenas extrapolam os limites da tela e atingem o público, que devolve para a tela esse sentimento, em um ciclo de contágio que potencializa as sensações transmitidas pelas imagens em movimento.

Cadernos de Serafino Gubbio, operador, de Luigi Pirandello

As duas primeiras décadas do século XX foram marcadas por extrema inquietude. Época em que fervilhavam conflitos, período da Primeira Grande Guerra, momento de transformações profundas no mundo e, conseqüentemente, na sociedade. Na Itália, em 1909, surgiu o Futurismo, movimento artístico e literário que se caracterizava pelo culto à velocidade e à máquina. Os futuristas rejeitavam o moralismo, a tradição e qualquer vestígio do passado e primavam por um novo paradigma estético, baseado na celeridade temporal, no engrandecimento dos combates e na recorrência à força e à violência. O movimento refletia o pensamento da época e o desejo de que a Itália finalmente adentrasse na era industrial, o que aconteceu tardiamente se comparado aos outros países europeus.

Luigi Pirandello, porém, se colocou em uma posição contrária a esse pensamento. Em 1916 publicou *Gravando...*, depois republicado como *Cadernos de Serafino Gubbio, operador*. Como sugerido pelo segundo título, o romance divide-se em cadernos. Sete no total. É uma espécie de diário de Serafino Gubbio, um operador de câmera da empresa cinematográfica Kosmograph que, em suas anotações, trata da sua condição de operador e reporta histórias de pessoas que fazem parte do meio cinematográfico.

A trama se desenrola a partir dos envolvimento amorosos da atriz russa Varia Nestoroff. Serafino tinha um grande apreço pela família de Giorgio Mirelli, pintor de Sorrento que vivia com a avó e a irmã Ducella, então noiva do barão Aldo Nuti. Giorgio se envolveu amorosamente com Varia Nestoroff, com quem pretendia se casar e Aldo, por não confiar nela e para provar ao cunhado que não se tratava de uma mulher digna, envolveu-se também com ela. Giorgio se suicidou após a descoberta da traição. Passado algum tempo, Aldo Nuti, movido tanto pela paixão quanto pelo ódio, decide empreender a carreira de ator na mesma empresa cinematográfica de Nestoroff, a Kosmograph. Nesse momento, a atriz era amante do ator siciliano Carlo Ferro, que seria substituído por Aldo Nuti no papel do caçador do filme, *A bela e o tigre*. No fim do filme Aldo Nuti, como caçador, deve adentrar uma jaula e matar o tigre, na cena filmada por Serafino Gubbio, também colocado dentro da jaula. Aldo, porém, direciona a mira para Nestoroff, que morre instantaneamente. É tempo suficiente para que o tigre ataque e mate Aldo Nuti, enquanto Serafino Gubbio registra toda a cena, impassível.

Embora a trama gire em torno dos envolvimento amorosos de Nestoroff, o romance é, na verdade, uma crítica às máquinas e ao mito do progresso, propondo uma reflexão sobre o novo mundo tecnológico e as mudanças que esse novo mundo gera no íntimo humano. Pirandello, através de Gubbio, observa a inutilidade da vida humana na era das inovações industriais e da velocidade. Enquanto os futuristas exaltavam a máquina, e, sobretudo, a capacidade criativa do homem em criar e dominar os artefatos tecnológicos, Pirandello preocupa-se com a submissão do homem perante eles. Para o escritor, a relação entre homem e máquina não é de controle, mas de submissão e alienação. E a alienação é produto e causa da massificação, através da qual o indivíduo não é mais uma peça singular, única, mas apenas uma peça substituível no mecanismo social. Sem voz, *impassibile*.

No romance, esse aspecto da visão pirandelliana se personifica em Serafino. No próprio título do livro - *Cadernos de Serafino Gubbio, operador* – a palavra “operador” já reflete as perspectivas dessa nova sociedade: o que importa não é **quem** você é, mas **o que** você é, qual a sua contribuição e a sua função para o todo. Não é apenas Serafino Gubbio, mas o operador é “a mão que gira a manivela”, ou seja, o sujeito passa a ser representado pela função que exerce, perde a sua individualidade e passa a ser parte de uma máquina. A máquina condena a humanidade e tal asserção se confirma nas palavras do próprio Serafino quando diz:

Satisfaço, escrevendo, uma necessidade de desabafo, prepotente. Descarrego a minha vida profissional impassibilidade e me vingo, também; e comigo vingo tantos, condenados como eu a não ser nada mais que uma mão que gira a manivela. (PIRANDELLO, 1990, p. 20)

Em Serafino existe a recusa dessa associação homem/máquina e consequentemente um repúdio à perda da identidade do sujeito em favor da sociedade de massas industrial. Além disso, é importante sublinhar que o movimento das massas/multidão tão em voga no cinema da época, como tratado anteriormente na abordagem de *Quo vadis?*, *Cabíria* e *Gli ultimi giorni di Pompei*, era o horror de Pirandello, porque a ideia de multidão se sobrepunha à de individualidade.

O indivíduo, para Serafino, deveria se manter ligado à terra e às tradições. A velocidade com que as coisas ocorrem é condenada e existe uma preocupação com a perda dos valores e com a falência das relações humanas. Em um trecho do primeiro caderno, o personagem demonstra o seu descontentamento com a nova realidade quando diz:

Olho pelas ruas as mulheres, como se vestem, como andam, os chapéus que usam na cabeça; os homens, a aparência que têm ou querem ter; escuto as suas conversas, os seus propósitos; e em certos momentos me parece tão impossível crer na realidade de tudo quanto vejo e sinto que, não podendo acreditar por outro lado que todos estejam brincando, pergunto-me se realmente todo esse fragoroso e vertiginoso mecanismo da vida, que dia após dia sempre mais se complica e se acelera, não está levando a humanidade a um tal estado de loucura que logo irromperá frenética a transbordar e destruir tudo. (PIRANDELLO, 1990, p. 18)

Contrariamente ao que faziam os futuristas naquele período, Serafino acusa a máquina de mecanizar a vida e os homens de ter perdido os sentimentos e emoções, trocados pela função de servos do maquinário industrial: “É forçosamente o triunfo da estupidez, depois de tanta ciência e de tanto estudo gastos na criação destes monstros, que deveriam permanecer instrumentos e tornaram-se, porém, por força, os nossos padrões” (PIRANDELLO, 1990, p. 21).

Outro aspecto importante da crítica pirandelliana à modernidade relaciona-se à forma cinematográfica. Como símbolo do progresso, mas também do acesso das massas a um entretenimento de "baixo calão", foi somente após importantes produções e muita discussão teórica, que o cinema foi elevado ao status de arte. Serafino Gubbio, porém, lhe nega a condição artística, pois para ele o cinema era apenas mais uma demonstração de como as máquinas haviam invadido a vida natural. O cinema era a mecanização da arte, reduzida a ilusória falsificação:

Não se trabalha por diversão, porque ninguém tem vontade de brincar. Mas como levar a sério um trabalho que não tem outro objetivo a não ser o de enganar – não eles mesmos – mas os outros? E enganar, utilizando os mais estúpidos artifícios, aos quais a máquina fica encarregada de dar a realidade maravilhosa? O resultado de tudo isto, sem dúvida, é por força um jogo híbrido. Híbrido porque nele a estupidez do artifício tanto mais se descobre e se lança, quanto mais se vê atuada justamente com o recurso que menos se presta ao engano: a reprodução fotográfica. Todos deveriam entender que a fantasia não pode adquirir realidade a não ser através da arte, e que aquela realidade que lhe pode dar uma máquina, isto é, com um meio que lhe descobre e lhe demonstra a ficção, justamente porque a dá e a apresenta como real. Mas se é mecanismo como pode ser vida, como pode ser arte? (PIRANDELLO, 1990, p.62)

O cinema apresentava para o teatro a mesma ameaça que a fotografia havia apresentado para a pintura em fins do século XIX. A posição do personagem talvez expressasse as possíveis preocupações de Pirandello em relação ao papel do artista e principalmente do teatro nesse novo mundo. O teatro perdia espaço para cinema que

fazia uso de sua matéria. Além disso, o cinema possibilitava uma potencialização dos lucros, num processo típico da produção em massa. A mecanização permitia que a reprodução fosse feita em vários locais ao mesmo tempo o que não era permitido ao teatro, que necessita da interpretação do ator ao vivo. Para agravar a situação, os próprios atores viam no cinema uma fonte de lucro maior do que aquela proposta pelo teatro. Mais uma vez a velocidade atropelava aquilo que era percebido como próprio da natureza humana.

Tudo indica que para o futuro escritor de *Seis personagens em busca de um autor*, o teatro era a arte superior que o cinema não poderia superar. Enquanto o teatro pautava na experiência de sentimentos reais, Pirandello considerava o cinema como mera imitação da realidade. Embora baseada em um mesmo texto, a apresentação teatral é única, peculiar, enquanto a reprodução cinematográfica é mecânica. Nesse contexto, a obra de arte perde dois dos aspectos que condicionaram a sua percepção, segundo a teoria benjaminiana, como objeto de culto: a unicidade e a autenticidade. Por isso para Pirandello, o cinema não é arte.

Além disso, é interessante observar novamente o uso dos animais em cena. Enquanto nos filmes da época como *Gli ultimi giorni di Pompei* o animal, a fera - geralmente representada por um leão - era o ser julgador, em Pirandello temos a presença do tigre como ser condenado - cruel e brutalmente - pela civilização. Enquanto no cinema, existia um uso espetacular do animal, com pompa, o tigre de Pirandello representa a tragédia e a injustiça, realizada exatamente em função da espetacularidade. Ambos causam na visão do espectador ou leitor comoção, um pelo medo, outro pela impotência. O tigre pirandelliano é condenado à morte por não se adequar a uma realidade que se demonstra, a cada nova passagem, inferior à sua. O animal, de acordo com Gubbio, pertencia à selva, onde vivia livre até ser capturado para servir de atração no zoológico de Roma. Foi comprado pela Kosmograph para ser sacrificado em cena porque recusara-se a adequar-se às convenções "sociais", já que, irredutivelmente feroz, tentara por mais de uma vez atacar os visitantes do zoológico.

Evidentemente, o animal é uma alegoria daqueles que não se adequam ao novo mundo industrial, regido por uma sociedade que determina para os outros as regras a serem seguidas, julgando-os e condenando-os caso não se adaptem. Além disso, dentro da visão de Serafino, a verdadeira fera era a humanidade, e não o tigre, cuja ferocidade era inocente:

A bela inocência ingênua da sua ferocidade torna repugnante, aqui, a iniquidade da nossa. Queremos nos defender de você, depois de tê-lo trazido aqui, para o nosso prazer, e o deixamos na prisão: esta não é mais a sua ferocidade; esta é uma ferocidade pérfida! (PIRANDELLO, 1990, p.66)

O que se pode concluir através das palavras de Gubbio é que o encantamento do mundo industrial desencantava Pirandello e, por isso, ao final do romance, Serafino se torna ele mesmo uma espécie de máquina. Vazio de sentimentos, o personagem continua a registrar a cena trágica, distanciado da realidade, aconchegado no silêncio. E termina assim, distanciando-se cada vez mais: “Obrigado a todos. Agora chega. Quero ficar assim. O tempo é este; a vida é esta; e no sentido que dou à minha profissão quero continuar assim – sozinho, mudo e impassível – a ser operador” (PIRANDELLO, 1990, p. 197).

Luigi Pirandello e a aura da obra de arte

Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin publicou o ensaio intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O texto em questão tratava, como sugerido pelo título, das transformações da sociedade a partir do advento das máquinas e as consequências desse novo mundo no âmbito da obra de arte, ou seja, atentou para como as técnicas de reprodutibilidade poderiam interferir na produção e fruição artísticas. Walter Benjamin (2012) defende que a obra de arte possui, tradicionalmente, uma “aura” responsável por sua unicidade, vinculada ao “aqui e agora”. Porém a reprodutibilidade faz com que essa aura se perca, isto é, a arte deixa de ser única.

Importante ilustrar, porém, que Benjamin (2012) observa que a arte sempre foi reprodutível, seja na imitação dos outros artistas aprendizes, como prática dos grandes mestres ou mesmo com fins comerciais como no caso de falsificadores. Segundo o pensador, porém, a reprodutibilidade técnica é algo novo que foi se desenvolvendo através do tempo. O autor percorre, então, toda uma trajetória histórica no qual ilustra a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Cita, assim, a fundição e a cunhagem na Antiga Grécia, a xilogravura na Idade Média e a litografia no início do século XIX. Embora a litografia tenha permitido o avanço das artes gráficas de modo nunca antes visto, foi a fotografia a dar um salto imensurável no sentido do processo técnico, como explica o próprio Benjamin (2012, p. 181):

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tão aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da fala.

Na linha do tempo, o ápice da reprodutibilidade técnica da obra de arte, na visão de Walter Benjamin, é o cinema: a reprodutibilidade técnica é, na verdade, intrínseca ao cinema uma vez que está presente tanto na produção quanto na reprodução da imagem fílmica.

Percebe-se, assim, que as opiniões de Benjamin e Pirandello são convergentes no sentido da perda da aura da obra de arte. Para ambos a arte perde o seu “aqui e agora” quando reproduzida em série. Porém Benjamin, ao contrário de Pirandello, acredita que esse processo seja irreversível e tenha um lado positivo. Em outras palavras, o cinema, para Benjamin, é um advento cultural de massa que se fundamenta na reprodutibilidade técnica, fazendo com que a “aura” da arte seja diluída nas cópias produzidas, destruindo, dessa forma, o carácter individual e único da obra artística mas que a partir desse processo a arte deixa de ser uma criação exclusiva de um grupo restrito, perdendo o seu carácter sagrado e conseqüentemente atingindo a sociedade como um todo.

Enquanto para Pirandello a reprodutibilidade da obra de arte era vista como um golpe mortal, para Benjamin era a permissão para o acesso do grande público. O cinema é, na visão de Benjamin, o grande marco da democratização da arte. De acordo com o autor, a arte inicialmente possuía um carácter religioso, de culto. O que importava é que as imagens existissem e não que fossem vistas e à medida que as obras se desprendem de seu carácter cultural aumenta também a necessidade de sua exposição. E é justamente a necessidade de reprodução e exposição do cinema que vai retirar a obra de arte, para Benjamin, de sua estática no ritual. O autor diz:

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite um grande número de cópias; a questão da autenticidade da cópia não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a na política. (BENJAMIN, 2012, p. 186)

A difusão em massa da obra cinematográfica de uma obra cinematográfica se torna quase que obrigatória. A produção do filme é cara, e uma única pessoa – ao

contrário do que acontece, tradicionalmente, por exemplo, com a pintura – não pode comprá-lo, o que faz com que sua difusão tenha que ser a maior possível.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 2012, p. 186)

Por outro lado, muitas das proposições de Benjamin vão de encontro àquelas de Pirandello, sobretudo na relação entre cinema e teatro. Tanto Pirandello quanto Benjamin fizeram essa comparação focada, sobretudo, na representação do ator, que, no cinema, perde sua aura. Isso porque, diferente do que ocorre no teatro, no cinema não existe um contato direto entre ator e o público. Essa mediação ator e público acontece através de um aparelho, a câmera. Além disso, um ator de cinema representa diante de um grupo de profissionais (produtor, diretor, operador, etc.) que podem, a todo momento, intervir e sugerir.

O cinema permite ainda que as tomadas de cena sejam filmadas com variantes e que sejam selecionadas e montadas para que sejam apresentadas de forma esquematizada para o público. Por isso, Benjamin acredita que a performance do ator fica submetida a uma série de intervenções técnicas e faz com que a falta de contato com o público não dê condições ao ator de adaptar a sua representação à reação de sua plateia. O teatro seria para ambos uma arte superior. Enquanto Pirandello expressava uma consciência alarmada em relação ao cinema, Benjamin também não considerava a reprodução do cinema como arte, no sentido tradicional do termo:

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. (BENJAMIN, 2012, p.192)

Benjamin (2012, p. 197) também defendia que “os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro”. Essa postura encontra fundamento na obra de Pirandello, uma vez que nos *Cadernos de Serafino Gubbio, operador*, a sensação que temos é que é fácil se tornar um ator de cinema. Aldo Nuti que era um aspirante a ator consegue rapidamente um papel de destaque, e a senhorita Luisetta, que nunca havia trabalhado com cinema, é convidada pelo diretor Polacco a rodar uma cena. Luisetta havia comparecido a Kosmograph apenas para encontrar os pais e acaba por se tornar atriz de cinema. Após o convite a Luisetta e de certa insegurança da moça ao aceitar o papel, o diretor a tranquiliza, dizendo-lhe que “ não era preciso nada; não tinha que abrir a boca, nem subir no palco, nem apresentar-se ao público. Nada. No campo. Diante das árvores. Sem falar.” (PIRANDELLO, 1990, p. 88).

Considerações finais

Baseando-nos em todas essas observações, podemos concluir que a atmosfera de euforia social e cultural que se espalhou em fins do século XIX e início do século XX não teve incidência sobre a obra de Pirandello. O êxtase causado pelas inovações técnicas e pela produção em série que permitiu o barateamento dos produtos e que inflamava os ideais futuristas, representava para o escritor a possibilidade da morte da arte. É fato que, embora a arte não tenha morrido, o advento das máquinas provocou mudanças profundas e irreversíveis, acirrando, também a dualidade arte/mercado. *Cabiria*, *Quo vadis?* e *Gli ultimi giorni di Pompei* foram sucesso de público. Se muitos se opuseram ou se opõem a considerá-las como obra de arte, é indiscutível que permitiram às massas o acesso a uma gama de bens culturais (história, música, pintura, drama) que antes eram destinados a poucos. Como a discussão entre arte e mercado continua ainda hoje, percebe-se que a discussão sobre o valor da arte continua sendo um problema de nosso tempo. O que Pirandello nos mostra em seus cadernos é um momento de crise do objeto artístico que de tempos em tempos se transforma, se adapta, se redimensiona. E passa por novas crises. E sobrevive. Sempre.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In ____: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BONGHI, Giuseppe. **Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello**.

Disponível em:

<http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Bonghi_poetica_Pirandello.htm>. Acesso em 10/10/2015.

BRUNETTA, Gian Piero. **Cent'anni di cinema italiano**. Roma: Laterza, 2000.

COMENCINI; PAVESI. **Restauro, conservazione e distruzione dei film**. Milão: Il Castro, 2001.

MAZZACURATI, Giancarlo. **Il doppio mondo di Serafino**. Disponível em:

<http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Mazzacurati_doppio_mondo_Serafino_Gubbio.htm>. Acesso em: 23/09/2015.

PIRANDELLO, Luigi. **Cadernos de Serafino Gubbio operador.**, trad. Sergio Mauro. Petrópolis: Vozes, 1990.

TELLINI, Gino. **Letteratura italiana un metodo di studio**. Florença: Le Monnier, 2011.

**A REDE DE SOLIDARIEDADE NO DIÁLOGO ENTRE ESCRITORES
AFRICANOS E TIMORENSES: A URGÊNCIA DA POESIA DE XANANA
GUSMÃO E O TESTEMUNHO DE TERESA AMAL**

Suillan Miguez Gonzalez*

Resumo: este trabalho flagra as relações literárias estabelecidas entre escritores africanos e timorenses no período de silenciamento do povo de Timor-Leste – ex-colônia portuguesa localizada no sudeste asiático – devido ao longo período (25 anos) de sangrenta invasão empreendida pela Indonésia iniciada em 1975. A partir dos estudos desenvolvidos pelo professor Benjamin Abdala Jr., discute-se o caráter de *comunitarismo* entre os países de língua portuguesa e a perspectiva da solidariedade quanto à intervenção realizada por escritores moçambicanos e angolanos ao legitimarem e registrarem o significado do povo leste-timorense por publicarem obras com tal temática no momento de contrariado subjugo. Para elucidar tal diálogo, as poesias do timorense e chefe da guerrilha Xanana Gusmão e o testemunho da cronista angolana Teresa Amal foram trazidos à baila. Desta maneira, chegou-se à conclusão de que uma rede de solidariedade foi forjada em resposta ao chamado contido na obra de poesias *Mar Meu* de Xanana Gusmão, em que reconhecidos escritores africanos participaram, como Mia Couto, Agualusa e Craveirinha.

Palavras-chave: Timor-Leste; literaturas Africanas; solidariedade.

**SOLIDARITY NETWORK IN THE DIALOGUE BETWEEN AFRICAN AND
TIMORESE WRITERS: THE URGENCY OF POETRY OF XANANA GUSMÃO
AND THE WITNESS OF TERESA AMAL**

Abstract: this work catches the literary relations between African writers and Timorese in the silencing period of East Timor - a former Portuguese colony located in Southeast Asia - because of the long period (25 years) of bloody invasion undertaken by Indonesia started in 1975. From the studies carried out by Benjamin Abdala Jr., it discusses the character of communitarianism among Portuguese-speaking countries and the prospect of solidarity on the intervention carried out by Mozambican and Angolan writers to legitimize and register the significance of the East Timorese people for publishing works on this theme at the time of disgruntled subjugation. To elucidate such a dialogue, the poetry of the East Timorese leader Xanana Gusmão and guerrillas and the testimony of the Angolan columnist Teresa Amal were brought to the fore. In this way, we came to the conclusion that a network of solidarity was forged in response to the call contained in the work of Mar My Xanana Gusmão poetry, in which recognized African writers attended, as Mia Couto, Agualusa and Craveirinha.

Keywords: East Timor; African Literatures; solidarity.

* Doutoranda e Mestre em Estudos comparados de Literaturas de língua portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Introdução

Dentro do cenário das literaturas de língua portuguesa, percebe-se um “mapa” muito bem estabelecido de estudos centrados nos países de língua oficial portuguesa do Ocidente. No entanto, há um roteiro quase inédito de obras a serem prestigiadas no mundo oriental colonizado pelos portugueses, que oferecem experiências históricas, culturais, e mesmo diálogos ainda não evidenciados, mas ocorridos.

Os laços de solidariedade – já referenciados pelo estudioso brasileiro Benjamin Abdala Jr. em *De Vãos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos* (2003) considerando haver no macrossistema literário de língua portuguesa uma perspectiva de comunidade e espírito intervencionista – podem ser apontados a partir de uma considerável contribuição dos escritores africanos, mais propriamente de Angola e Moçambique, por legitimarem e registrarem o significado do povo de Timor-Leste no momento de contrariado subjugo e silenciamento.

A tríade timorense mais conhecida e reconhecida, internacionalmente, constituiu-se de Xanana Gusmão, Ramos-Horta e Luís Cardoso. Todos foram amplamente premiados por levar a cabo o ideal de libertação (sendo o primeiro e o último por produzir literatura na língua da resistência, apesar de tudo), a princípio restituição do poder aos “nativos” e depois para a luta estratégica dentro e fora de Timor. No entanto, este trabalho se limitará a discutir a empreitada de poeta a que Gusmão recorreu como recurso de motivação para a resistência e denúncia contra seu povo. Esta voz ecoou longe, chegando aos ouvidos e coração da angolana Teresa Amal, que, por sua vez, respondeu ao chamado com duas obras sobre Timor, sendo a primeira delas, *Timor-Leste: Crónica da Observação da Coragem*, eleita para a defesa do surgimento de uma rede de colaboração e solidariedade entre escritores africanos e timorenses.

O mosaico histórico da frágil literatura timorense

Sabe-se, como registro literário, do desbravamento português chegando às ilhas orientais do Pacífico, como o eternizado por Camões, em *Os lusíadas*, nos versos em que Timor é apresentado já em língua portuguesa: “Ali também Timor, que o lenho manda/Sândalo, salúfero e cheiroso” (CAMÕES, 2006, p. 282). Estabeleceu-se, então, o início da relação de Timor-Leste com a cultura e língua portuguesa, nas quais não se constituíram como herança provisória.

Séculos depois da conquista do território timorense, independente e falante de língua portuguesa, o país passou a ser alvo de pesquisas quanto à literatura que produz, mas ainda não de tantos quanto merece. Os estudiosos acabam por não alcançá-lo com a mesma sede com a qual perseguem os artefatos literários produzidos no Ocidente (se se pensar nas literaturas africanas de língua portuguesa). Macau, Goa e Timor-Leste abrigam processos históricos únicos que revitalizaram a herança lusófona na diversidade cultural em que se contextualizam. Em meio à invenção de que se faz do Oriente, ao invés de verdadeiramente conhecê-lo, é que se encontra Timor: o “crocodilo adormecido” no meio do Pacífico, à espera do interesse da comunidade internacional de países em experienciá-lo através da cultura e literatura local.

Para compreender o mosaico de questões determinantes para as frágeis manifestações literárias, deve-se levar em conta que Timor-Leste é o país mais recentemente independente da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, contando com um pouco mais de uma década de exercício da democracia. É ex-colônia portuguesa, mas possui um processo histórico longo em que se tornou território invadido com a tomada da ilha pelos japoneses na Segunda Guerra Mundial, e, posteriormente, da mais sangrenta e duradoura invasão empreendida pela Indonésia em 1975. Suharto, ditador indonésio, sustentou por 25 anos o extermínio do povo timorense e o apagamento da cultura do colonizador português, a começar pela imposição ferrenha do *bahasa* indonésio como língua da educação formal nas escolas.

Desde então, as políticas do invasor acabaram por oprimir qualquer produção cultural ou de livre expressão por parte dos timorenses. No entanto, diante da força bélica indonésia, uma guerrilha foi convocada e liderada por Xanana Gusmão, enquanto o timorense Ramos-Horta e o português Dom Ximenes Belo bravamente buscavam simpatizantes da causa timorense na comunidade internacional, de forma a denunciar os inúmeros crimes cometidos contra a dignidade do povo de Timor. Com tal situação posta, a língua portuguesa era utilizada apenas na rede de comunicação criada pela guerrilha para a resistência: a luta recuada e estratégica a partir das montanhas.

Milhares de guerrilheiros foram mortos e junto a eles se enterrava a língua do colonizador, eleita, então, como indício identitário do *ser* timorense. Somente com a restauração da independência é que isto foi confirmado, porque o português e o *tétum* foram implementados como línguas oficiais do país. A língua portuguesa, apagada em mais de um sentido no Timor, acabou por ser reinserida há pouco mais de uma década, o que faz com que se pense não haver habilidade e afetividade suficiente para que

surjam produções literárias timorenses em língua portuguesa, mesmo com a estabilização política atingida. Entretanto, já existem escritores leste-timorenses publicando em português, como os reconhecidos Luís Cardoso, Fernando Sylvan, João Aparício e o próprio Xanana Gusmão, que contribuem, inicialmente, para as primeiras “manifestações literárias” (no sentido proposto por Antonio Candido) de Timor-Leste.

No concernente à contemporaneidade ou apenas a ela em termos da viabilidade da literatura timorense, acredita-se que a abordagem quanto à formação ou constituição de um sistema literário esteja mais coerente com a proposição de Benjamin Abdala Jr. Menos preocupado com a autonomia do que com as relações, ele não partilha da ideia de que algumas literaturas são completas e outras incompletas (portanto, menores) como parece ocorrer nas proposições de Candido.

Abdala atenta, assim, para as particularidades dos nacionalismos literários em cada literatura de língua portuguesa, mas seu engajamento crítico vai além, porque tem uma visão abrangente sobre o cunho internacional ou supranacional. O olhar deste estudioso aponta, assim, para fenômenos de inter-relação literária. Neste ensejo, encontram-se obras sobre o Timor produzidas por portugueses e luso-africanos, numa manifestação legítima da inter-relação da literatura quando há a necessidade de intervir, de demonstrar o *comunitarismo* entre as Literaturas de Língua Portuguesa e adotar a causa do outro como a própria.

Exemplo disto é a solidariedade dos povos africanos a partir da experiência de subjugo destes poder ser percebida na produção de obras de Teresa Amal, José Rodrigues dos Santos e Joana Ruas, para que a versão dos silenciados tenha espaço e o povo timorense não sofra em vão e isoladamente. A marca da resistência na literatura local – neste artigo, representada por Xanana Gusmão – e a da solidariedade na literatura estrangeira sobre o Timor – a partir da obra-testemunho de Teresa Amal – delineiam ou sugerem as primeiras pistas de onde estudos como este podem iniciar a empreitada de apresentar uma obra timorense em língua portuguesa como parte da inter-relação entre países lusófonos, do próprio colonizador e de mundos (ocidental e oriental) no forjar de uma rede de solidariedade.

Kay Rala Xanana Gusmão e a urgência da poesia para a resistência

O líder da guerrilha, poeta, pintor e político Kay Rala Xanana Gusmão, em momento crucial da história de Timor, forjou sua única obra poética, *Mar Meu* (1998),

combinada com pinturas produzidas durante o período de encarceramento. O que viria a ser o multienunciador da causa timorense, quanto à luta pela expulsão dos indonésios, expressou em versos e pinceladas a reivindicação pela liberdade de seu povo – diminuído pela diáspora e, principalmente, pelo assassinato em massa.

Negado a ele o exercício da resistência via confronto estratégico em território timorense, encontrou na poesia outro meio de enunciar o conjunto de ideais a que a escritora portuguesa Joana Ruas definiu como “almamundo”, atribuição relacionada ao senso de coletividade do povo leste-timorense, determinante para o movimento da resistência. Neste sentido, o projeto que significa a obra em questão quer como interlocutores não somente a comunidade internacional, mas os próprios timorenses, uma vez que foi forjada em *tétum* e em português, além de ser traduzida para o inglês.

Nove poesias compõem o livro, encabeçadas pelo poema anunciativo do estado de torpor e privação de direitos, realidade sustentada por vinte e cinco anos para a verdadeira conquista da independência:

Estou em guerra
o céu não é meu
Estou em guerra
o mar não é meu
Estou em guerra
e a vida só se conquista
com a morte...
na esperança de recuperar
O meu mar! (GUSMÃO, 1998, p.12)

De pronto, percebe-se que a obra está posta a serviço da causa da libertação social e nacional do povo de Timor-Leste. E daí ser pensada como literatura de resistência, isto é, um produto literário elaborado no período em que vigora o colonialismo, e que cumpre uma destacada função de denúncia, oposição e combate ao poder imperialista. Tal resistência se dá em uma realidade socio-literária resultante da imposição política e cultural em que está ausente qualquer tipo de autonomia (quer sistêmica quer política), e que mantém um código estético próprio e afastado de considerações em termos de qualidade literária ou mesmo integração a um cânone mundial (periodização e gêneros literários, a literatura como luxo ou a exclusiva reivindicação do prazer do texto, entre outros).

Um lugar central é ocupado pela denúncia das atrocidades e do genocídio derivados da ocupação indonésia, material temático presente na, praticamente, totalidade dos poemas quer de uma maneira mais ou menos latente, como, por exemplo,

na metonímia utilizada para descrever os bombardeamentos procedentes dos barcos de guerra do colonizador/invasor: "Do mar, do meu mar,/ vinham tremores/ saídos de barcos" (GUSMÃO, 1998, p.16), quer de maneira explícita e brutal por meio da linguagem descarnada utilizada, por exemplo, na descrição das torturas e violações de que são vítimas as mulheres de Timor pelos soldados ocupantes no poema intitulado "Gerações":

...uma mãe gemia
sem forças seu corpo desenhava
marcas da angústia
esgotada
Os farrapos que a cobriam
Rasgados
no ruído da sua própria carne
sob o selvático escárnio
dos soldados indonésios
em cima dela, um por um
Já inerte, o corpo da mulher
se tornou cadáver
insensível à justiça do punhal
que a libertara da vida [...] (GUSMÃO, 1998, p.36-38)

Repare-se como Xanana denuncia o efeito devastador das torturas colocando como objeto da brutalidade extrema dos militares indonésios a figura vulnerabilizada da mulher, continente de vida, imprescindível geradora do porvir e vítima da agressão sexual praticada como arma de guerra pelas forças de ocupação. Porém, ainda na poesia de Xanana Gusmão "Gerações", é a mesma violência da repressão que quer matar na raiz o futuro de Timor a parreira da resistência necessária para a construção, por meio da luta, de um futuro em liberdade reservado para as crianças:

As lágrimas secaram
nas lembranças das crianças
veio o suor da luta
porque as crianças cresceram
Quando jovens seios
estremecem sob o choque eléctrico
e as vaginas
queimadas com pontas de cigarro
quando testículos de jovens
estremecem sob o choque eléctrico
e os seus corpos
rasgados com lágrimas
eles lembram-se, eles lembram-se sempre:
A luta continuará sem tréguas! (GUSMÃO, 1998, p.38)

Desta maneira, a poesia quer cumprir a sua função de chamada à mobilização e à resistência coletiva no interior da pátria ocupada; utilizada "para criar filhos/ e ensinar-lhes a crescer e a amar/ a Pátria de Timor!" (GUSMÃO, 1998, p.31). A obra de Gusmão formula a (des)esperançada realidade de que só o sofrimento pode trazer a libertação, evidenciada em "Esperanças rasgadas":

Timor
onde as pessoas
nascem para morrer
pela esperança
em rasgos de dor
em rasgos de carne
em rasgos de sangue
em rasgos de vida
em rasgos de alma
em rasgos
da própria liberdade
que se alcança...
com a morte! (GUSMÃO, 1998, p. 26-28).

A poesia de Xanana Gusmão pretende funcionar no interior da terra devastada como instrumento de denúncia da opressão e chamamento à revolta, assumindo e utilizando em seu benefício a componente épica ligada à renúncia à própria vida ou à liberdade individual que a longa marcha cara ao fim da opressão pode implicar para quem se envolver na luta.

Neste sentido, na lógica épica da resistência, os oprimidos são elevados à categoria de heróis que acrescentam um caráter simbólico perante o povo em progressão geométrica ao sofrimento impingido pelo opressor. Entre eles, em lugar destacado, também se encontra o poeta-soldado, símbolo máximo e referência na resistência maubere e, causa do aprisionamento de Xanana Gusmão pelas tropas da Indonésia em "20 de Novembro de 1992", data que dá título ao poema em que o escritor lembra "A amargura da sorte/ que parou uma marcha/ na luta" (GUSMÃO, 1998, p.34), e mudou o seu destino para sempre.

Entretanto, com um sistema literário praticamente inexistente no interior da terra ocupada, em condições materiais de produção editorial inviáveis, sem instituições, sem público alfabetizado, sem distribuição, a poesia da resistência timorense só encontra no exterior o espaço necessário para a sua circulação e funciona, conscientemente, como instrumento a serviço da internacionalização da luta, e como chamamento à solidariedade.

E se no prefácio ao cuidado de Mia Couto fica já esclarecido que “os timorenses não estão sós: por isso não estão condenados ao silêncio” (GUSMÃO, 1998, p.8), através do poema "Paz, 'Ngola!" é o próprio Xanana Gusmão quem procura as analogias entre o sucedido processo de libertação do povo angolano e aquele que estava a sofrer na altura: o povo de Timor; e coloca o fecho de ouro à ponte entre o passado e o futuro do seu país dirigindo-se à "mulher negra, mulher/ irmã, guerreira companheira" angolana para lhe dizer que "Fomos irmãos, somos irmãos/ na dor das LUTAS/ Somo[s] irmãos, seremos irmãos/ Na liberdade da PAZ" (GUSMÃO, 1998, p.24).

Atendendo à interlocução reivindicada, Mia Couto, Agualusa e Craveirinha são exemplos de escritores que concederam resposta ao não somente tomarem conhecimento das obras timorenses no período de anulação identitária e massacre, mas ao legitimá-las. Neste sentido, é que a “mulher negra, mulher/irmã, guerreira companheira”, a escritora angolana Teresa Amal oferece o registro ocular de Timor sob conflito em *Timor-Leste: Crónica da Observação da Coragem*.

O testemunho de Teresa Amal e o diálogo entre escritores africanos e timorenses

Socióloga de formação, a angolana Teresa Amal demonstra seu engajamento e, conseqüentemente, relação com Timor, ao fazer parte da ONG “Acção Jovem para a Paz”. Foi designada para participar da Missão Oficial de Observação Portuguesa, de maneira a acompanhar a preparação e a realização da Consulta Popular prevista pelo Acordo de 5 de Maio assinado por Timor e Indonésia. Antes mesmo de se deslocar ao país, relata em *Timor Leste: Crónica da Observação da Coragem* (2002) a motivação pela qual se interessou em se candidatar para a “missão” em questão. Deve-se ao contato com as palavras de Xanana Gusmão, que não somente repercutiram junto aos guerrilheiros, mas arrebataram a comunidade internacional, oferecendo a todos a real chance de combate, de comoção, de tomada de atitude por uma causa de regaste da dignidade humana:

A vida é-me muitas vezes pesada. A lucidez torna-a muitas vezes quase intoleravelmente penosa. Acreditar na liberdade, na justiça, na compaixão, nas diferenças, no génio criativo da mente e da alma humanas, são os campos de resistência permanentes em que me movo. Eles alimentam as minhas alegrias e renovam a minha confiança. Até hoje, as palavras que com mais força ressoaram dentro de mim, inscrevendo nelas grande parte das minhas esperanças e convicções são aquelas com que o Comandante Kay Rala Xanana Gusmão, num momento particularmente difícil da história de libertação do Povo e

Nação timorenses (tinha sido recentemente preso), responde aos desalentados da Lutas: *a luta ganha-se aqui, depois aqui*, apontando para a cabeça e depois para o peito (AMAL, 2002, p. 12).

Percebe-se o não disfarçado envolvimento, o posicionamento tão sintonizado com o ideal do observado: a admiração, a entrega, a necessidade do registro, de ser possível resistir diante do improvável direito de *ser* timorense em território timorense:

Poderá parecer uma repetição inútil e até talvez maçadora a que faço da beleza da ilha de Timor e da coragem do seu Povo. Talvez me falte o génio para encontrar outras coisas e outras formas de o dizer mas se me ativer ao poder do que e com o que vi o que senti, não posso deixar de repetir mil vezes as mesmas coisas porque de tudo isso foi feita esta observação da coragem, até da natureza, de resistir sempre e sempre majestosamente a tantas punições injustas e incompreensíveis (AMAL, 2002, p.11).

O trecho acima, disposto antes que a “crônica” seja iniciada, vem como sobreaviso quanto à abordagem testemunhal se configurar uma proposta de apresentar a luta e a esperança de um povo feito de rostos, vozes e sons concretos, a cores. Ainda que se apresente com tom pessoal e de efetivo diálogo com o povo timorense, é também um registro histórico e contextualizado de Díli no coração da tragédia.

A organização da obra é peculiar, porque apresenta três partes iniciais sucintas nomeadas, respectivamente, por “A Crônica”, “Da observação” e “Da coragem”. Posteriormente aos comentários introdutórios e às justificativas contidos nessas páginas primeiras, retoma-se o relato, no entanto, em formato de diário, datado de 12 de agosto até 7 de setembro de 1999.

Ainda em Díli, à espera de autorização no trânsito entre a capital e Lospalos, Teresa Amal visita o hospital. Este evento gerou a primeira grande denúncia de outras maneiras de praticar o genocídio contra o povo timorense: pela não prestação de assistência médica básica, ou ainda, por transformar o lugar numa câmara de tortura/desesperança:

A maioria das enfermarias estava vazia, ou quase. Havia muito pouca gente internada. Pelo que me pude aperceber, só doentes muito graves que precisavam de intervenções cirúrgicas urgentes, ou que estavam tão desesperados que preferiam arriscar tudo e entrar naquela antecâmara da morte. Terrível. Duma forma diferente das imagens que vemos na televisão sobre os hospitais em África, por exemplo. Porquê, porque ali havia uma aparência de alguma normalidade. Uma vista desarmada poderia pensar que, apesar de pobre, aquilo era um hospital. Errado, o problema, o terrível, o horror, era pressentir, ver e cheirar que aquilo era o último passo para a morte de quem ia ali

parar. A Indonésia também ali implementava a sua política de genocídio (AMAL, 2002, p.25).

Como Xanana Gusmão, Amal compartilha, a partir do comprometimento com um testemunho crítico e visceral, a experiência da barbárie livremente difundida. Vê-se que se comporta como uma voz legítima, de confirmação de um colonialismo anulador, repressor e sanguinário, com políticas variadas de extermínio, desarticulação e aculturação.

O registro e a militância efetivados pela publicação de duas obras sobre o Timor coroam a relação próxima ao contexto timorense, principalmente em sua segunda obra *Sete Mulheres de Timor* (2006) em que há uma proposta de análise dos desdobramentos paradoxais gerados pela memória da guerra e mesmo da diáspora: “Há sempre um pretexto para festejar e é das festas que se constrói a paz porque é ali que as pessoas se encontram para conversar, dançar e cantar, juntando as suas alegrias. É, aliás, característica timorense, a realização de festas, mesmo nos piores momentos da sua história” (AMAL, 2006, p.76-77).

A relação cultural inter-sistêmica é fato em se tratando, principalmente, do período de interrupção da natural produção literária de Timor, mas de maior busca por diálogo e auxílio internacional. Não é difícil de entender a reivindicação da igualdade no sofrimento e na luta de Timor acontecer com as antigas colônias portuguesas se não como plasmação do desejo de proximidade e pertença a um inter-sistema cultural veiculado em língua portuguesa; vontade de inclusão neste que pode funcionar, no futuro, de apoio e reforço para o próprio sistema precarizado, de preenchimento dos inúmeros recomeços, e que já atua como referente de analogia e fonte de solidariedade, como um lugar no mundo onde se quer integrar o povo do leste da ilha de Timor.

A obra-marco da concretização do diálogo entre escritores timorenses e africanos é a antologia de poesias *Enterrem meu coração no Ramelau – Poesia de Timor- Leste* (1982), iniciativa da União dos Escritores Angolanos; posteriormente, tem-se *Crónica de uma Travessia: A época do Ai-Dik-Funam* (1997) do timorense Luís Cardoso com prefácio do angolano José Eduardo Agualusa, seguido por *Andanças de um Timorense* (1998) de Ponte Pedrinha, com prefácio do moçambicano José Craveirinha; e *Mar Meu* (1998) de Xanana Gusmão, cujo prefácio é do também moçambicano Mia Couto; além do romance *A Ilha das Trevas* (2001) do luso-moçambicano José Rodrigues dos Santos e as duas obras (2002 e 2006) já mencionadas da luso-angolana Teresa Amal, sugerem certo estreitamento de relação e da

manifestação de adesão ao movimento de resistência timorense, que obteve como resultado uma rede de solidariedade em prol da conquista, ou melhor, da retomada do “céu”, do “mar”, da “vida”, do ressurgimento de um novo sentido de liberdade em Timor, porque “resistir é preciso”.

Considerações finais

Ao se pensar nas manifestações artísticas timorenses, estas tiveram o seu meio revelador no interesse e na iniciativa para o diálogo, sobretudo com os portugueses e luso-africanos, marcando uma condição supranacional substanciada pela humanidade na qual a arte se faz presente e tão necessária em contextos deflagrados.

Os timorenses tiveram muitas vozes na rede de colaboração solidária, porque o que importava era não silenciar, para que os holofotes não se apagassem sob o Timor. Como intervenção local, Xanana Gusmão, o polígrafo da cultura timorense, empreendeu na guerrilha, na poesia, na pintura e atualmente na política a expressão artística da esperança e resistência. Apresentou à comunidade de países as emergências de seu povo com obras em língua portuguesa, idioma que possibilitou a internacionalização de Timor.

O fato de Timor ser um país pequeno, pobre (apenas economicamente) e ainda em construção, confirma o desinteresse que o mundo ocidental possui em relação a ele e acaba-o levando ao completo desconhecimento ou inexistência. Nessa perspectiva, na dinâmica do mundo economicista, o meio de o Timor dialogar concretamente com o mundo exterior passa pela produção literária. É pela expressão desta arte que o povo timorense reivindica alguma voz, mesmo que chegue ecoada a nós.

Referências

ABDALA, Benjamin Junior. **De Vãos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

AMAL, Teresa. **Timor Leste: Crónica da Observação da Coragem**. Coimbra: Quarteto, 2002.

_____. **Sete mulheres de Timor – Feto Timor Nain Hitu**. Santa Maria da Feira: AJP, 2006.

CAMÕES, Luís Vaz. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CARDOSO, Luís. **Crónica de uma travessia:** A época do Ai-Dik-Funam. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

GUSMÃO, Xanana. **Mar meu.** Porto: Granito, Editores e Livreiros, 1998.

PEDRINHA, Ponte. **Andanças de um Timorense.** Lisboa: Edições Colibri, 1998.

RUAS, Joana. Aproximar o distante - Do estranho ao familiar, duas experiências: Timor Leste e Guiné-Bissau. **Revista de Cultura,** Fortaleza, São Paulo, n. 7, jan./fev. 2009.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

SANTOS, José Rodrigues dos. **A Ilha das Trevas.** Lisboa: Gradiva, 2001.

UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS. **Enterrem meu coração no Ramelau – Poesia de Timor- Leste.** Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1982.

FICÇÃO (RE)GENERATIVA: O RIZOMA SIMBÓLICO EM *DIARY OF A BAD YEAR*, DE J. M. COETZEE

Raquel Trentin Olivera*
Angiuli Copetti de Aguiar*

Resumo: algumas obras da narrativa pós-moderna recente trazem em seu âmago um debate acerca do resgate da dimensão ficcional da ficção. *Diary of a Bad Year*, de J. M. Coetzee, é uma dessas obras, e será o objeto de nosso estudo. O romance participa da desestruturação da forma cultivada por escritores desde o início do séc. XX, porém, contrapõe a essa desestabilização formal uma tessitura organizacional subterrânea, simbólica. A fim de explorarmos essa tessitura, nos serviremos do pensamento de Deleuze-Guattari sobre o ‘rizoma’, como uma forma estrutural múltipla e não-hierárquica. Assim, chegamos à conclusão de que o romance de Coetzee apresenta o que denominamos ‘rizoma simbólico’, que produz uma totalidade virtual da obra. Essa totalidade possui seu centro na personagem Anya, que atrai em si as significações de ‘ficção’ e ‘regeneração’.

Palavras-chave: pós-modernismo; criatividade; romance, narrativa.

(RE)GENERATIVE FICTION: THE SYMBOLIC RHIZOME IN *DIARY OF A BAD YEAR*, BY J. M. COETZEE

Abstract: some recent post-modern narratives bring at their core a debate concerning the rescue of the fictional dimension of fiction. *Diary of a Bad Year*, by J. M. Coetzee is one of these works, and will be the object of our study. The novel partakes of the disruption of the form cultivated by writers since the beginning of the 20th century, however opposes to this formal destabilization with an underground and organizational symbolic texture. In order to explore this texture, we will take into account the thoughts of Deleuze-Guattari about the ‘rhizome’ as a multiple and non-hierarchical structural form. Thus, we concluded that Coetzee’s novel shows what we named ‘symbolic rhizome’, which produces a virtual totality in the work. This totality has its center in the character Anya, who attracts to herself the significations of ‘fiction’ and ‘regeneration’.

Keywords: Postmodernism; creativity; novel; narrative.

* Professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Maria. Pós-Doutorado na Universidade de Coimbra.

* Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria.

Introdução

A narrativa contemporânea sofre, a partir da vigência do pensamento pós-estruturalista sobre a literatura (e sua reserva quanto à aparente autonomia da obra literária), uma relação paradoxal de absoluta adesão até completa repulsa (do realismo fantástico à ficção autobiográfica) à sua dimensão ficcional, criativa, imaginária. Obras como *Noturno do Chile*, de Roberto Bolaño, e *Os Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald, oscilam indistintamente entre autobiografia e ficção autobiográfica, entre ensaio histórico e alegoria. Constantemente em delicada relação com o antes indiscutível vínculo mimético da literatura com a realidade, a ficção pós-modernista depara-se com uma encruzilhada em que é forçada a reavaliar seu estatuto como obra autônoma e reconsiderar sua presença social e política no mundo.

Desde o teatro épico de Bertolt Brecht e do instigador teatro social de Bernard Shaw, podemos retrair, na época moderna, a quebra da predisposição autotélica da obra ficcional como aparte do meio em que é gerada e ao qual é destinada. Ainda assim, a ironia e *estrangement* com que esses autores compõem suas produções literárias repercutirão de modo acentuado na narrativa da segunda metade do séc. XX e ainda início do XXI; dentre eles, de modo particular, o romancista sul-africano J. M. Coetzee (laureado com o prêmio Nobel em 2003), valer-se-á dessas estratégias e as discutirá em sua ficção, chegando, por fim, a uma aparente reconciliação em sua obra *Diary of a Bad Year* (2007). O romance em sua própria disposição já desestabiliza o leitor de seu estado passivo de receptor: diviso tipograficamente primeiro em duas e, depois, em três seções, e construído através da percepção de dois narradores, ele apresenta por toda sua totalidade diversos ensaios, que se estendem de discussões políticas sobre as origens e validades do Estado, até metafísicas, acerca da vida após a morte, do espírito e da subjetividade; ensaios que se acrescentam à narrativa ficcional e ambigualmente autobiográfica.

Enquanto a crítica do romance tem se estabelecido em torno de sua discussão sobre a alteridade, sobre o destino da ficção em nosso século e outras questões narrativas (como a exemplo, pelo recente e único volume de ensaios publicado no Brasil, *Lendo J. M. Coetzee* [2015]), nenhuma atenção foi dada ao sutil debate simbólico que permeia o texto: debate acerca da regeneração da literatura, e mesmo do sujeito moderno, através de um retorno e afirmação de sua essência ficcional e imaginativa. O que o presente estudo pretende analisar é justamente essa dimensão não

explorada, especialmente no que concerne à transmutação regenerativa do protagonista, J. C. (senhor idoso, símbolo do “antiquado” pensamento romântico-moderno), através de seu encontro com uma personagem feminina, Anya.

As fronteiras (compartilhadas) entre ficção e realidade são um dos temas centrais de *Diary of a Bad Year*¹, publicado sete anos adentro do novo século e já imerso nas problemáticas fundacionais das discussões sócio-políticas contemporâneas: os limites do Estado, desconfiança quanto à vitória econômica e cultural do capitalismo global, terrorismo, o destino da arte representacional e do subjetivismo, etc. O romance (aqui tão distante do realismo burguês do século XIX quanto este do capitalismo atual) apresenta facetas comuns àquelas de que os escritores pós-modernos frequentemente se utilizam, como cita Lucia Helena (2015): “o hibridismo, a metaficção, o jogo de espelhos, o trabalho com a dobra e a forma rizomática, etc.” (HELENA, 2015, p. 272).

Destas facetas, a última é a que mais nos interessará a fim de desentranharmos a rede simbólica latente no romance, ampla demais e plena de linhas de fuga para chamarmo-la propriamente estrutura (portanto a preferência em pensá-la em termos de “rizoma simbólico”). Porém, não obstante, é uma estrutura que amarra a narrativa e a aproxima do romance de formação, dando conta dos sutis desenvolvimentos e transformações das personagens, visíveis à primeira leitura, mas cujos mecanismos e reais significações apenas se desvelam ao analisarmos minuciosamente os entrecruzamentos subjacentes das simbologias (quase alegóricas) atribuídas às personagens, e ao clímax transformativo na passagem da primeira à segunda parte do livro. Ficção e realidade, para as personagens e para o leitor, deste modo, fecundam-se, mutuamente, ao terem suas fronteiras relativizadas, desterritorializadas, e a dimensão simbólica afluindo sobre ambas e as reconciliando.

O rizoma de Deleuze-Guattari

O termo rizoma, que intitula o ensaio de Deleuze-Guattari, “Rizoma” (1995), refere-se ao caule subterrâneo de bulbos, tubérculos e outras plantas. Os autores apropriam-se dessa imagem como estrutura (ou desestrutura) de pensamento em contraste com outros sistemas ocidentais precedentes: de um lado, o metafísico sistema-raiz do binarismo estruturalista, cuja lógica de ramificação sempre aponta para um

¹ *Diário de um ano ruim*, na tradução brasileira de José Rubens Siqueira (Companhia das Letras, 2008). As versões em português dos trechos citados, em notas de rodapé, seguem essa tradução.

ponto ordenador primário, do qual tudo deriva, “a lei do Uno que devém dois, depois dois que devém quatro” (DELEUZE; GUATTARRI, 1995, p. 20), segundo os autores (o *primum movens* medieval); de outro, o moderno sistema-radícula, que apresenta uma maior abertura em relação à lógica anterior, através da multiplicação de raízes no sistema, que abole o pensamento dicotômico hierárquico-causal, em favor de pensar o mundo em termos múltiplos, espaço-casuais. Entretanto, essa quebra de paradigma estende-se somente até a percepção do objeto, sendo que o trabalho da unidade ainda se estabelece em uma dimensão acima, no sujeito que encerra em si o círculo hermenêutico da realidade. O que se faz necessário para o pensamento contemporâneo, segundo Deleuze-Guattari, é não subordinarmos a complexidade de ramificações descentralizadas do sistema à vigência de um centro autoritário ordenador, pois todas as ideias que competem por esse posto são, em última análise, construções inerentemente artificiais da fantasia de nosso superego. Este é o princípio do sistema-rizoma, raiz caótica em que cada um de seus pontos e segmentos são entrecruzados por qualquer outro, sem qualquer resquício de ordem causal.

O rizoma não é feito de categorias, de sujeitos e objetos, mas antes de movimentos, cuja procedência e direção importam menos do que os cruzamentos com outros como eles, de linhas de fuga que criam, a esse constante fluxo, desvios contra forças coercitivas que buscam abstrair núcleos essenciais de princípios e fins e interromper em nódulos a vazão, o desejo, o inconsciente, que subjaz constructos do consciente, como o Estado, o Dogma, a Estrutura, etc. O impulso motor do desejo fluindo em rizoma não é o porvir do objetivo/objeto, mas o próprio devir, o *realizar-se* substantivado, não de essência em fenômeno, mas o puro ato de atualizar-se. O fazer-se de cada um desses devires, nas palavras dos autores, “desterritorializa” incessantemente uns aos outros, diluindo as fronteiras efêmeras e abrangendo os limites do rizoma. É deste modo que o livro se reconfigura no pensamento de Deleuze-Guattari, não mais como mimesis (figura do sistema-raiz) ou estrutura linguística (sistema-radícula), mas como sistema paralelo que desterritorializa e reterritorializa o mundo que antes acreditava imitar, e que por sua vez sofre os mesmos processos por aquele. O livro abre-se em linhas de fuga e relações com outros rizomas-devires e seu processo de significação é antes muito mais *processo* que *significação*, esta apenas um rápido decalque do imenso mapa-livro, logo diluída e re-plasmada por outros cruzamentos no processo de realizar-se do livro no mundo e na leitura.

A forma rizomática

A forma rizomática do romance de Coetzee introduz-se já desde a própria disposição gráfica bipartida, e, depois, tripartida, da obra. As páginas do livro são compostas de três seções, cada qual correspondendo a uma narrativa diferente: na seção superior lemos as "*Strong Opinions*", os ensaios que C (J. C.) escreve acerca de diversas questões contemporâneas, e, mais tarde, suas "*Soft Opinions*", que expõem seus pensamentos pessoais em forma também de ensaios. Na seção central (anteriormente, a inferior), acompanhamos os pensamentos de C de um ponto de vista em primeira pessoa, ao longo dos acontecimentos do romance, principalmente no que diz respeito a sua relação com sua secretária, Anya, e seus diálogos com ela. Por fim, a seção inferior, que se inicia no capítulo 06, expõe, também em primeira pessoa, os pensamentos de Anya e seus diálogos com seu namorado, Alan. Ainda que cada seção em geral encerre uma linha de pensamento por página, desenvolvendo-a até o fim do capítulo, muitas vezes os temas e episódios em evidência ultrapassam as fronteiras de seu capítulo e continuam no próximo, como a visita de Anya e Alan ao ensaísta, que se estende por vários.

Por vezes, também, os parágrafos que serviriam como uma pausa natural ao fim da seção, possibilitando ao leitor passar para outra seção da mesma página (progredindo tradicionalmente em sua leitura, de cima para baixo, da primeira para a segunda página), extrapolam seus limites e continuam a argumentação ou pensamento na página seguinte, forçando o leitor a acompanhá-los e a retomar a leitura das outras seções após o término daquela em que se encontra. Não há, portanto, um modo "correto" de se ler *Diary of a Bad Year*; sua forma convida (e às vezes força) o leitor a desconsiderar o modo tradicional de leitura, e a ler o romance como melhor lhe convir. No entanto, uma leitura que seja efetuada acompanhando-se página a página as três seções, simultaneamente, oferece a oportunidade de melhor percebermos os paralelos que se formam entre as "opiniões" e a narrativa propriamente dita, seus eventos e relações entre personagens, oposições e espelhamentos entre frases ou temas (que por vezes deixam transparecer ironias do autor). Assim, capítulos como "*19. On Probability*" apresenta um ensaio a respeito de uma visão probabilística e imotivada do universo, enquanto, na seção inferior, Alan acusa C, o autor dos ensaios, de recusar-se a ver o universo de tal modo.

Ou ainda, em certa altura da obra, a sentença que inicia a seção central (“*I disagree*”² [COETZEE, 2007, p.134]) parece responder à seção superior.

No entanto, a forma rizomática do romance se realiza mais completamente ao considerarmos-lo em sua integridade, ao traçarmos relações entre as diversas imagens e motivos que compõe a narrativa, formando uma trama simbólica cujos elementos constantemente desterritorializam e reterritorializam uns aos outros, até à conclusão da narrativa e à transmutação simbólica de C. Isto efetua-se, como se verá, não apenas no cruzamento entre as várias narrativas e pontos de vista, nas relações entre as personagens, mas também entre as personagens e o mundo, entre história e literatura, sexualidade e metafísica.

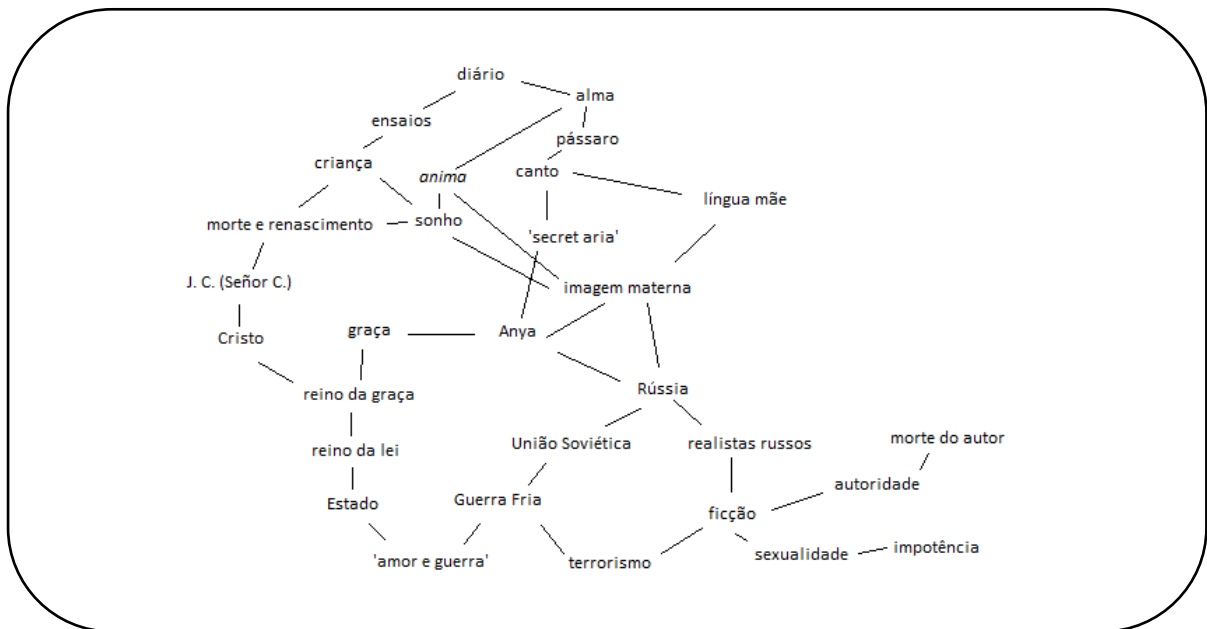


Figura 1 Rizoma de temas e motivos

O rizoma simbólico

Assim como Deleuze-Guattari nos advertem acerca da visão reducionista que pode causar o estancamento de qualquer objeto analisado em uma estrutura, não nos proporemos a dispor, em um quadro, os elementos em jogo no romance como ramificações, mas antes, tentaremos decalcar as trajetórias perceptíveis que eles traçam dentro da obra, e como se conectam, desenvolvendo a análise em um processo de idas e

² “Eu discordo” (p. 149).

vindas que deem conta de assinalar tais conexões, suas transformações e o que significam.

A *figura 1* demonstra a parcela das relações entre temas e motivos que nossa análise buscará elucidar. Tal esquema, deve ser dito, não apresenta a totalidade de ligações existentes, mas nos servimos dele aqui como contraponto à natureza linear da descrição em forma textual, já que, como rizoma, podemos partir de qualquer ponto e seguir qualquer caminho, ainda assim não esgotando as possibilidades de leitura. Elegemos a personagem de Anya como ponto central por, em nosso recorte, ela aglutinar a maior quantidade (e variedade) de motivos. Deste modo, começamos nossa análise por sua figura.

No capítulo 13 (SO³), C recorda um sonho que teve “*about dying and being guided to the gateway to oblivion by a young woman*”⁴ (COETZEE, 2007, p. 59) (o que, na página, é concomitante ao ensaio em que o autor pondera sobre o destino do corpo após a morte). Ao recordar o sonho, C associa Anya à figura da guia, que o auxilia na transição desta para outra "existência", tal como no segundo sonho, no capítulo 1 (SD⁵), uma jovem mulher cuida dele durante sua morte, assumindo uma imagem maternal. C, conforme ver-se-á mais detalhadamente, se encontra simbolicamente associado à imagem limiar (e paradoxal) do velho-criança, da morte-nascimento. Anya diz dele a Alan: “*Poor old guy!*”⁶, e, duas sentenças à frente, “*Helpless as a baby*”⁷ (COETZEE, 2007, p. 69). Para ela, C é um avô (COETZEE, 2007, p. 159) e uma criança; para C, ela é uma criança e uma mãe. Mãe não apenas dele, entretanto, mas também de seus ensaios, como ele escreve na carta que a envia como pedido de desculpas: “*I cannot imagine handing over the manuscript to someone else. It would be like taking a child away from its natural mother and putting it in a stranger’s care*”⁸ (COETZEE, 2007, p. 121). Essas passagens (e outras ainda) nos revelam a imagem maternal que Anya passa a representar para C, em contraste com a imagem infantil e sexualizada dos primeiros capítulos, nos quais ela mesmo se vê quase exclusivamente como um objeto de desejo.

No entanto, percebida como objeto de desejo sexual (por ambos C e Alan), ela se faz mais atuante em uma dimensão ficcional (o erotismo imaginário é um dos temas

³ *Strong Opinions* (Opiniões Fortes) – parte primeira.

⁴ “sobre morrer e ser conduzido ao portal do esquecimento por uma mulher jovem” (p. 67).

⁵ *Second Diary* (Segundo Diário) – parte segunda.

⁶ “Coitado do velho!” (p. 77).

⁷ “Desprotegido feito um bebê” (p. 78).

⁸ “Não posso nem pensar em entregar o manuscrito a outra pessoa. Seria como afastar um filho dos braços de sua mãe natural e deixá-lo sob os cuidados de uma estranha” (p. 135-136).

centrais no romance, associado à ficção, à arte). Para o ensaísta, ela é, eroticamente, tão só uma fantasia, proibida devido à sua idade (C já se encontra com 70 anos de idade). Mas para Anya, tal tipo de fantasia não é algo que ele deva se envergonhar de ter, para ela é algo natural, e mesmo saudável: “*For an old man, after all, what is there left in the world but wicked thoughts? Señor C cant’t help it if he desires me, just as I can’t help it if I am desired*”⁹ (COETZEE, 2007, p. 87), como responde a Alan. Ou ainda mais afirmativamente, diz ela a C, ao despedir-se dele: “*I was never embarrassed by your thoughts, I even helped them along a little. And nothing has changed since I left, you can go on having thoughts about me to your heart’s content*”¹⁰ (COETZEE, 2007, p. 211). De igual maneira, ela também cria, para seu namorado, ficções de infidelidade, que o excitam:

He likes me to talk about my exes while he is at it. And then? he says. And then? And then? Then he made me take him in my mouth, I say. This mouth? he says. These lips? And gives me mad, furious kisses. Yes, these lips, I say, tearing myself loose from his kisses long enough to speak, and he bursts. (COETZEE, 2007, p. 37)¹¹

Em Anya, deste modo, associam-se o ficcional e o erótico, o imaginário e o revigorante.

O último excerto acima, que coloca Anya na figura do "contador de estórias" (com especial referência à sua boca, "sua voz") relaciona-se a outro conjunto de motivos. Em um jogo de palavras, ela pensa sobre sua relação com C: ela é sua “*segretaria, his secret aria*”¹² (COETZEE, 2007, p. 28) – sua ária secreta, ou seja, o canto de uma ópera. O cantar é a expressão da alma; é a própria alma. Como afirma C: “*From the body, thus, song was born as soul. And that birth took place not without pain, not without pangs*”¹³ (COETZEE, 2007, p. 131); cantar é, assim, como dar à luz um filho, e está deste modo interligado ao imaginário maternal (o que nos retraz ao eixo simbólico que é Anya). Também o motivo da voz, do canto, liga-se ao ideário da alma através de sua incorporação na imagem do pássaro (iterativa ao longo da narrativa):

⁹ “Para um velho, afinal de contas, o que resta no mundo além de pensamentos maldosos? O Señor C não consegue evitar me desejar, do mesmo jeito que eu não posso evitar ser desejada” (p. 96).

¹⁰ “nunca fiquei embaraçada com os seus pensamentos, até dei uma pequena ajuda para eles. E nada mudou desde que eu fui embora, o senhor pode continuar pensando em mim para alegrar seu coração” (p. 223).

¹¹ “Ele gosta que eu fale dos meus ex quando ele está fazendo. E daí?, ele pergunta. E daí? E daí? Ai ele me faz botar na minha boca, eu digo. Esta boca?, ele pergunta. Estes lábios? E me dá beijos loucos, furiosos. É, estes lábios, eu digo, me soltando dos beijos dele só o tempo de falar, e ele explode” (p. 46).

¹² “*segretaria, a secreta ária*” (p. 37).

¹³ “Assim, do corpo o canto nascia como alma. E esse nascimento ocorria não sem dor, não sem angústia” (p. 146).

“*Each bird-cry is a full-hearted release of the self into the air*”¹⁴ (COETZEE, 2007, p. 132). E, completando o círculo novamente, C, ao reencontrar Anya, evitando aproximar-se dela, diz: “*I stood aside, careful not to stretch out a hand in case, like a shy bird, she should take flight again*”¹⁵ (COETZEE, 2007, p. 149). Assim, para C, Anya incorpora também a figura do pássaro, o que carrega consigo, através de outras tantas vias, as inumeráveis relações estabelecidas entre os símbolos.

Ao descobrir nela esta dimensão, ao final da primeira parte, C decide atender às sugestões de Anya e suas incitações (pro)criativas, e passa a escrever seu segundo diário, a expressar verdadeiramente seu *self*. Ela lhe incentiva a escrever romances, a escrever seus verdadeiros pensamentos, pois o que interessa a ela são histórias: “*I enjoy a good story [...]. A story with human interest*”¹⁶ (COETZEE, 2007, p. 77). Voltamos, assim, ao tema da ficção. Os grandes mestres de C são os realistas russos, Tolstói e Dostoiévsky, mestres da autoridade: aqueles criam o “ser do autor”, ou como C prefere, a abertura do poeta a “*some higher force*”¹⁷ (COETZEE, 2007, p. 151). Através da ficção e do poder regenerativo, eles se aproximam de Anya, e também através de seu país de origem, a “Mãe Rússia”, na qual é visível a relação com o imaginário materno. Além disso, o nome “Anya” deriva do russo, “Anna”, vindo do hebraico, “Hannah”, que significa “graça”. Isto abre ainda outro leque de relações simbólicas.

Na visão de C a respeito do Estado, seguindo Hobbes, este originou-se como maneira de suprimir o ciclo primitivo de violência e vingança. Ao nos sujeitarmos voluntariamente a uma forma de força superior, entramos no reino da lei (“*realm [...] of the law*”¹⁸ [COETZEE, 2007, p.3]). Como lemos no ensaio sobre Dostoiévsky, cap. 24 (SD), Jesus igualmente rompeu o “*cycle of revenge and reprisal*”¹⁹ (COETZEE, 2007, p. 224), porém não através da centralização da violência, como o Estado, mas pelo oposto, ensinando-nos a “oferecer a outra face”. E, conforme conhecemos da tradição cristã, Cristo veio substituir o reino da lei pelo “reino da graça”, o que nos remete diretamente a Anya - figura materna, em oposição à figura “paterna” do Estado. Cristo ainda relaciona-se ao próprio protagonista, cujas iniciais são J. C.: John Coetzee, Jesus Cristo (*Jesus Christ*). Deste ponto podemos passar à morte e renascimento simbólicos

¹⁴ “Cada canto de pássaro é uma liberação plenamente sentida do indivíduo no ar” (p. 146).

¹⁵ “me afastei, tomando o cuidado de não estender a mão no caso de, como um pássaro arisco, ela fugir de novo” (p. 163).

¹⁶ “Gosto de uma boa história [...]. Uma história com interesse humano” (p. 84).

¹⁷ “a alguma força superior” (p. 165).

¹⁸ “reino [...] da lei” (p. 8).

¹⁹ “o ciclo de vingança e retaliação” (p. 233).

de C, sua transmutação, ao encontrar um novo alento criativo, revigorante, em Anya: um novo estado de graça.

A aproximação entre C e Cristo também se estabelece no tema da morte e ressurreição simbólicas do escritor ao fim da primeira parte, como pressagiado em seu sonho. O último capítulo das *Strong Opinions* se destaca em relação a todos os outros por consistir inteiramente de um ensaio, sem a presença das narrativas de C e de Anya. Sucede também o capítulo em que Anya retorna a C para continuar seu trabalho, ou seja, após ele reconhecer nela as qualidades simbólicas da imagem materna e anímica. O título do último capítulo é, significativamente, "*On the afterlife*"²⁰, e apresenta algumas considerações a respeito da vida após a morte. Com o início da segunda parte (que pode ser lida como sua "segunda vida"), e um novo sonho, a seção central, de C, permanece vazia até o quinto capítulo. Todos estes elementos, incluindo o sonho sobre sua morte, contribuem para uma leitura simbólica da "morte" de C e seu "renascimento" através da força transformativa (ficcional) de Anya. Como ele fala para Alan: "*The end of a tunnel [...] I can't tell you what a comfort and support your Anya was during that dark passage*"²¹ (COETZEE, 2007, p. 161) – a passagem escura da morte, o túnel do renascimento (uma imagem uterina). A morte de C não está dissociada, também, da morte do autor, vindicada pelos críticos literários de meados do séc. XX, influenciados pelo ataque dos formalistas aos realistas russos, como C explica no capítulo anterior à sua "morte". Esse capítulo fará par com o último do romance, "*24. On Dostoevsky*"²², no qual C defende a posição elevada com que devemos considerar Dostoiévsky ("*a follower of Christ*"²³ [COETZEE, 2007, p. 226]) e Tolstoi, filhos da Mãe Rússia. São já evidentes, acreditamos, as ligações entre estes e todos os pontos levantados anteriormente; outros, porém, ainda devem ser explorados.

A Rússia figura frequentemente no imaginário ocidental como o Outro, seja feminino ('Mãe Rússia') ou adversário (União Soviética). Durante a Guerra Fria, como C assinala, a União Soviética era o inimigo do Estado democrático, do mundo livre, mas um inimigo que jogava a partir das mesmas regras que o Oeste. Com o fim da URSS, entretanto, um novo adversário vem tomar-lhe o lugar, os terroristas, os quais jogam "sujo" (COETZEE, 2007, p. 29) e desconsideram as regras. Anya também preenche esta

²⁰ "Do pós-vida" (p. 166).

²¹ "O fim de um túnel [...]. Nem posso dizer o conforto e apoio que a sua Anya foi durante essa passagem escura" (p. 175).

²² "De Dostoiévski" (p. 232).

²³ "um seguidor de Cristo" (p. 235).

faceta do Outro, deliberadamente exibindo-se para C, enquanto este nada pode fazer. Ela é um novo tipo de adversário para uma nova configuração da "guerra do amor", outra metáfora central no romance: a guerra do amor adapta-se à "guerra ao terror" no novo século. E assim como o terrorista não é um inimigo realmente presente, que não se manifesta senão no ataque, ou seja, que pode apenas ser imaginado, também Anya, como já apontado, é um objeto de desejo imaginado, fictício.

Concluimos nossa análise com o término do romance e o desejo que Anya expressa (fechando um ciclo com os sonhos) em estar com C em seus últimos momentos de vida, e servir-lhe de "guia". A cena que ela imagina coloca-a novamente em uma posição materna, enquanto C incorpora a figura da criança, no paradoxo da morte-nascimento. Primeiro ela se vê levando-o à sua partida, como uma mãe leva seu filho à escola em seu primeiro dia de aula e depois, sendo as últimas palavras do romance, como uma mãe pondo seu filho para dormir:

*I will hold his hand, I will say to him, it is against the rules. I can't go with you but what I will do is hold your hand as far as the gate. At the gate you can let go and give me a smile to show you are a brave boy and get on the boat or whatever it is you have to do. As far as the gate I will hold your hand, I would be proud to do that. [...] All that I will promise him, and hold his hand tight and give him a kiss on the brow, a proper kiss, just to remind him of what he is leaving behind. Good night, Señor C, I will whisper in his ear: sweet dreams, and flights of angels, and all the rest.*²⁴ (COETZEE, 2007, p. 226-227)

Conclusão

O que foi abarcado neste trabalho, deve-se apontar, é apenas uma fração, um decalque de toda a complexa trama que constitui a narrativa de *Diary of a Bad Year*. Um rizoma, como escrevem Deleuze-Guatarri, não deve ser fixado em uma estrutura, mas antes, devemos entrar em seu fluxo sem lhe interromper. O que buscamos proporcionar com esta leitura do romance de Coetzee, foi algumas chaves de acesso ao subterrâneo simbólico do texto, e demonstrar como a consciência de tais mecanismos é imprescindível para sua compreensão. O recorte realizado em torno da personagem

²⁴ “Vou segurar a mão dele. Não posso ir com você, vou dizer para ele, é contra as regras. Não posso ir com você, mas o que eu vou fazer é segurar sua mão até o portão. No portão, você pode soltar e me dar um sorriso para mostrar que você é um menino valente, e tocar o barco ou seja o que for que tem de fazer. Até o portão eu seguro a sua mão, vou ficar orgulhosa de fazer isso. [...] Tudo isso eu vou prometer para ele e segurar apertado a mão dele e dar um beijo na testa dele, um beijo de verdade, só para ele lembrar do que está deixando para trás. Boa noite, Señor C, vou sussurrar no ouvido dele: bons sonhos e revoadas de anjos e tudo o mais” (p. 235-236).

Anya revelou sua especial atuação nas transformações percebidas em C ao longo da obra. Ela incorpora a totalidade do Outro em nossa cultura: ela é o feminino em suas várias facetas (mãe, amante, filha) e também uma ameaça; é a fonte anímica de regeneração do *self*, e a fonte criativa da ficção; o pássaro e seu canto, sua ária. O rizoma ainda pode estender-se indefinidamente para fora do romance, para considerações autobiográficas, sociológicas, psicanalíticas, antropológicas, sem esgotar sua rede de relações, e sem nunca fixar-se de modo satisfatório. Cada símbolo constantemente reterritorializa um ao outro: ora C é Cristo, ora Anya o é; ora ela é sua mãe, ora sua filha. O que concluímos deste trabalho é aquilo que já Deleuze-Guattari defenderam, a necessidade de abarcarmos o múltiplo sem torná-lo subordinado à lógica binária, especialmente no que concerne à leitura de uma obra como a de Coetzee. Com este estudo esperamos ampliar as perspectivas de emprego do conceito de rizoma nos estudos narrativos, transpondo-o para além da forma romanesca pós-moderna, para seu próprio conteúdo, bem como aprofundar a crítica da arte de J. M. Coetzee.

Referências

COETZEE, J. M. **Diary of a Bad Year**. New York: Viking Penguin, 2007.

COETZEE, J. M. **Diário de um ano ruim**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 'Rizoma'. In: ____ **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995. Vol.1

HELENA, Lucia. 'Cristais da Memória em J. M. Coetzee: Reflexões em torno do estar à margem e do paradoxo em *Diário de um ano ruim*'. In: ROSENFELD, Kathrin H.; PEREIRA, Lawrence Flores (Orgs.). **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.

EL CUENTO DE SÍ MISMO A TRAVÉS DEL CUENTO DE OTROS: *MIRAMIENTOS, DE JAVIER MARÍAS*

Alessandra Pelizzaro*

Resumen: el presente trabajo se propone examinar las micro-biografías de escritores españoles e hispanoamericanos retratados por Javier Marías entre 1995 y 1997 para la revista *Cuadernos Cervantes* y publicadas en 1997 con el título *Miramientos*. Textos y fotografías narran la mirada pasada e irrepitible y se trasmutan en memoria conmemorativa y nostálgica de lo que fue, restituyendo el aura perdida. Se investiga el concepto de imagen en su función mediadora entre la vida y la muerte, entre lo que se ve y lo que sólo se percibe a través de la descripción de las miradas y los rostros que anticipan el nuestro “haber sido”. El autor se hace cargo de dar voz a las huellas fotográficas que restituyen la unicidad de cada sujeto humano pero al mismo tiempo cada imagen permite a Marías ver su doble o múltiple identidad. En final Marías se describe en tercera persona, de esta manera él mismo se convierte en personaje ficticio, propugnador de su propia historia, con la necesidad de legitimarse a sí mismo y su presencia en el mundo y el deseo de liberarse de su propia máscara y de sus fantasmas del pasado. En conclusión Marías parece transmitirnos el anhelo de certificar la memoria individual en que el retrato aparece como una apología histórica e irrefutable del pasado.

Palabras-clave: retrato fotográfico; autorretrato; máscara; imago; muerte.

IL RACCONTO DI SÉ ATTRAVERSO IL RACCONTO DI ALTRI: *MIRAMIENTOS DI JAVIER MARÍAS*

Riassunto: il presente lavoro si propone di esaminare le micro-biografie di scrittori spagnoli e ispanoamericani ritratti da Javier Marías tra il 1995 e il 1997 per la rivista *Cuadernos Cervantes* e pubblicate nel 1997 con il titolo *Miramientos*. Testo e fotografie narrano lo sguardo passato e irripetibile e si trasformano in memoria commemorativa e nostalgica di ciò che fu, restituendo l'aura perduta. Si investiga il concetto di immagine come funzione mediatrice tra la vita e la morte, tra ciò che si vede e quello che solo si percepisce attraverso la descrizione di volti e sguardi che anticipano il nostro esser stato. L'autore si fa carico di dar voce alle impronte fotografiche che riconsegnano l'unicità di ogni essere umano ma allo stesso tempo ogni immagine gli permette di vedere la sua doppia o molteplice identità. Infine Marías si descrive in terza persona, in questo modo lui stesso si converte in personaggio fittizio, paladino della sua storia, con la necessità di legittimare se stesso e la sua presenza nel mondo e il desiderio di liberarsi della sua stessa maschera e dai fantasmi del passato. In conclusione Marías sembra trasmetterci il desiderio di certificare la memoria individuale in cui il ritratto appare come un'apologia storica e inconfutabile del passato.

Parole -chiave: ritratto fotografico; autoritratto; maschera; imago; morte.

* Doutora em Línguas, Culturas e Sociedades pela Universidade de Veneza.

Imágenes de imágenes, sombras proyectadas del “sueno de una sombra” que pasó, pinturas: con ellas atravesamos las sombras y los sueños – la sombra donde la muerte se acurruca, el sueño que la vida condensa – para volver al punto de partida mágicamente dirigido: una mirada que no es ni pregunta ni respuesta, sino silencio y detención, testigo mudo de lo que fue.

Jean-Christophe Bailly (1997, p.165)

Introducción

Miramientos recoge los retratos realizados para la revista *Cuadernos Cervantes* entre marzo de 1995 y septiembre de 1997 a partir de fotografías de escritores hispanófonos. *Contrafiguras* es el primer título sugerido por Marías a Luis Revenga para su revista, pero en la edición de 1997 pasó a ser *Miramientos*. Ambas palabras son reveladoras para esta serie de micro-retratos en cuanto la primera indica una persona con aspecto muy parecido al de uno de los personajes de la obra dramática u otro espectáculo teatral, que a los ojos del público aparenta ser este mismo personaje, mientras que *Miramientos* atañe tanto a la “acción de mirar o considerar algo” como a la cautela y al respeto que “se observan al ejecutar una acción o se guardan a una persona” (PITTARELLO, 2007, p. 7).

Genevieve Champeau, en su estudio crítico, cita una entrevista en la cual Marías define el retrato como una palabra infiel a su etimología *re-traho*, traigo del original porque, “en vez de ser su modelo la persona retratada, es un simulacro, una representación icónica que transpone de un modelo artístico, la foto.” (CHAMPEAU, 2011)

Marías nos ofrece 14 micro-biografías de escritores españoles o hispanoamericanos, desarrollando su descripción en dos o tres páginas, con fotografías de los mismos, cuyo número puede variar de dos a seis, poniendo al final su retrato y titulándolo *Autorretrato farsante*.

La imagen nos entrega el paso de la historia y adquiere una función mediadora entre la vida y la muerte, entre lo que se ve y lo que sólo se percibe a través de la descripción de las miradas y los rostros, de los semblantes retratados. Afirma Marías (2000, p. 299) que los libros de cuyos autores no podemos ver la cara nos parecen de alguna manera más incomprensibles y ajenos, “parece como si nuestro tiempo, en el que nada carece de su correspondiente imagen, se sintiera incómodo ante aquello cuya responsabilidad no puede atribuirse a un rostro” (p. 299). Y es precisamente con estos retratos fotográficos que Marías (2007a, p. 16) nos dice cómo identifica a los autores

que ha leído y de los cuales ahora describe los rasgos, porque lo que le interesa es “centrarse sólo en lo que veía, es decir como el resultado de una mirada”.

En origen la máscara mortuoria o sea la *imago*

Y la sonrisa estática que no proviene de la nada y no se dirige a nada se convierte en la máscara de un alma muerta. Debido a que el momento es arrancado del proceso y llevado en sí mismo sin pasado ni futuro, en su oposición obtusa a todos los demás.

Pavel Florenskij (1975, p. 176. Nuestra traducción.)

Y la sonrisa estática que no proviene de la nada y no se dirige a nada se convierte en la máscara de un alma muerta. Debido a que el momento es arrancado del proceso y llevado en sí mismo sin pasado ni futuro, en su oposición obtusa a todos los demás.

Como afirma el mismo Marías (2007a), el origen de este libro se encuentra en la última parte de otro libro suyo, *Vidas escritas*, y precisamente en el apéndice que con el título "Artistas perfectos" apareció en el número 17 de la revista *El paseante*, en el cual Marías comenta rostros y gestos de treinta y siete retratos de escritores, ya muertos. Como declara en el prólogo, su mirada es subjetiva y para él fue un juego divertido a fin de indagar el misterio indescifrable que se oculta detrás de cada persona, en el develamiento de la identidad, en los cambios que vamos experimentando a lo largo del tiempo.

La última foto de *Artistas perfectos* es la del “más muerto de todos”, William Blake “que ni siquiera es él, sino su propia máscara” (MARÍAS, 2007a, p. 314). Blake encargó la máscara funeraria cuatro años antes de su muerte, no porque la temiera, sino porque quería verse después de muerto. Finge morir, como escribe Marías. Blake se define como “un hombre que controla su posteridad, una mezcla de vivo y muerto y por eso su retrato es el del artista más perfecto” (p. 314). Como indica Debray (1994, p. 21), la *imago*¹ era la máscara funeraria en la antigüedad y, por tanto, atada a la muerte. La

¹ “¿Simulacrum? El espectro. ¿Imago? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que éstos sobrevivieran en imagen. ...¿Figura? Primero fantasma, después figura. ..Fijémonos, pues, en los griegos, esa cultura del sol tan enamorada de la vida y la visión que las confundía: vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos “su último suspiro”, pero ellos decían “Su última mirada”. ... Sorpresa: aquí también manda el óbito. Ídolo viene de eidolon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El eidolon arcaico designa el

máscara representaba la defensa de la historia, de la memoria, se trataba de hacer o retener el tiempo en el espacio, haciendo presente la ausencia a través de la imagen.² La máscara se convierte en la apariencia fija de un rostro, excluyendo la presencia que es el elemento más distintivo de la imagen. La palabra *imago* indica el simulacro de la ausencia, la muerte y los muertos de los cuales provenimos. Desde siempre el ser humano trata de fijar a través de diferentes formas de arte el “instante crucial” (TISSERON, 2000, p. 47), el tiempo suspendido entre la vida y la muerte, con el objetivo de reprimir el miedo al mismo instante del fin. Como despliega Florenskij:

La máscara en el culto a los muertos era en realidad la revelación del muerto. Y en esa máscara se me revela la energía espiritual del muerto mismo, que está en ella y bajo ella. La máscara del muerto era el muerto mismo, no sólo en el sentido metafísico, sino también físico: él está aquí, nos muestra su mirada. (FLORENSKIJ, 2002, p. 191, Nuestra traducción.)

Así la fotografía trae a la memoria lo que la máscara mortuoria representaba en la antigüedad: “La Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.” (BARTHES, 1990, p. 72). Lo que no se ve puede ser revelado a través de la máscara que lo representa, se puede así percibir el instante que huye, el momento capturado por la foto. El objeto fotografiado es capaz de atraer al fantasma, el espectro de la fotografía, como dice Barthes, evocando “el retorno de lo muerto” (p. 39). La muerte aparece como la intención misma de la fotografía, su signo substancial determinado por la intensidad de certificar el pasado, nuestro “haber sido”, exhibiendo una realidad que no volverá a ocurrir y volviendo eterna nuestra huella en el mundo, y dando a la fotografía un valor más conmemorativo que representativo. Según Barthes, en la fotografía la presencia, tanto viva como muerta, de lo que es representado no es nunca metafórica: “si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que

alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble.” (DEBRAY, 1994, p. 21).

² “The word *imago* designated the effigy of the absent, the dead, and, more precisely, the ancestors: the dead from whom we come, the links of the lineage in which each of us is a stitch. The *imago* hooks into the cloth. It does not repair the rip of their death: it does less and more than that. It weaves, it images absence. It does represent this absence, it does not evoke it, it does not symbolize it, even though all this is there too. But, essentially, it presents absence. The absent are not there, are not “in images.” But they are imaged: their absence is woven into our presence. The empty place of the absent as a place that is not empty: that is the image. A place that is not empty does not mean a place that has been filled: it means the place of the image, that is, in the end, the image as place, and a singular place for what has no place here: the place of a displacement, a metaphor - and here we are again” (NANCY, 2005, p. 67-68).

el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta.” (BARTHES, 1990, p. 139).

El retrato consigue el objetivo de conservar la imagen en la ausencia de la persona, de recordarla y de recrear una presencia y “pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte” (NANCY, 2006, p. 54). Nancy subraya cómo el retrato evoca la presencia y exhibe la muerte en una persona, mientras que la máscara mortuoria manifiesta al muerto (p. 54).³ La máscara fúnebre hace visible la imagen de la muerte y esto es lo que le da un valor siniestro porque materializa la representación de lo que ya no es visible, porque en este momento ya ha pasado, declarando la vulnerabilidad de cada vida que fluye hacia la muerte (SONTAG, 2006, p. 105). La mirada de la máscara es una mirada de un rostro que no mira y que ya no puede ver más. Nancy (2006, p. 65) llega a la definición de la fotografía misma como representación eterna de una máscara de muerte que siempre escapa a la presencia a través de su ausencia con una doble evocación.: “nacimiento y muerte del sujeto o aun infinita llamada a sí.” La fotografía pues explicita la existencia del referente y por este motivo se vincula estrechamente a su experiencia referencial, consiguiendo significado sólo a través de la participación de la persona que la mira. Como señala Barthes (1990, p. 48), sólo en una dimensión emocional se puede alcanzar la esencia, la evidencia, el *eidós*, el noema de la fotografía.

En *Miramientos* las fotos se hacen mensajeras principales del texto, porque el objetivo es narrar la mirada inexorablemente pasada, irreversible y por eso siempre nostálgica. Así la escritura se vuelve conmemorativa y trae a la memoria el *memento mori*, atestiguando el avanzar hacia la muerte: “Todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (SONTAG, 2006, p. 32). De una manera u otra se podría afirmar que no es el tiempo el que pasa, sino que somos nosotros los que pasamos y la fotografía nos permite escapar del tiempo por un momento y fijar el instante para la eternidad, dejar una huella de nuestra memoria. Al mismo tiempo, el retrato fotográfico, substituyendo al ausente, intenta apartar la vida de la muerte pero, haciendo así, evoca la muerte misma, no restituye el tiempo perdido, una memoria, una historia que ya no existe, sino que lleva al sujeto al eterno transcurrir del tiempo, confirmando la herida propia de la mortalidad humana. Georges Didi Huberman entrega a las imágenes la misma capacidad de hacer visible lo que la historia crea: “La imagen,

³ “La máscara toma la impronta del muerto (la obra sellada de la muerte), el retrato pone a la muerte misma en obra: la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada” (NANCY, 2006, p. 54).

no más que la historia, no resucita nada en absoluto. Pero redime: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 256) Así, Barthes (1990, p. 133) evocando la diferencia entre la imagen que cada uno adquiere de una persona y aquella que descubre de esta misma persona en una fotografía, nos confirma que a veces la foto nos enseña lo que nunca se coge de un rostro real (o reflejo en un espejo): un rasgo hereditario, un fragmento de sí mismos o de un familiar que adquirimos de un antepasado.

El rostro, la mirada y el acto de ver

Al quedar emplazado delante de esta efigie
Ignorante de mí y de todos mis rasgos,
En tanto pliegue horrendo de angustia y de energía
Leeré mis tormentos: me reconoceré.
Paul Valery (1924, p. 491)

“En ningún caso se habla de otra cosa que de eso, de los rostros y las actitudes” (MARÍAS, 2007a, p. 16). Los retratos breves de Marías describen los semblantes físicos característicos de estos rostros y de sus ojos, y al final definen los pequeños rasgos de vida. El mismo Marías (2007b) afirma que sobre todo las miradas de aquellos que ya han muerto nos aparecen llenas de significado, de expresividad y memoria. Todos los retratados llevan en sí, como escribe Barthes (1990, p. 136), el signo de su muerte futura. Así Victoria Ocampo tiene “la mirada de quien se aferra a la vida cuando sabe que la vida empieza a prescindir de ella” (2007a, p. 62).

El pasado vuelve a través la fotografía como un retrato de la muerte, imágenes de muertos que siguen viviendo a través de la mirada, no sólo porque la foto testifica un momento real de la vida que fue, sino que pone el acento sobre la evidencia de la memoria interrumpiendo el flujo de lo que estaba presente. Así afirma Debray (1994, p. 38) que “mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura.”

El acto de ver nos permite interpretar y conocer en manera sensible la realidad externa, nos permite profundizar e interpretar el mundo, así se revela el significado de lo que se observa a través una conciencia y un reconocimiento más profundo que va además de la apariencia. El mismo Aristóteles (1992, p. 3) describió la vista como aquella sensación que, más que cualquier otra, nos permite adquirir conocimiento y nos presenta con rapidez una multiplicidad de diferencias. Benjamin (2008, p. 276)

consideraba la fotografía como la técnica idónea para transmitir un “valor mágico” a sus obras:

El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispa minúscula de azar, de *hic et nunc*, con que la realidad ha quemado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo (BENJAMIN, 2008, p. 276. Nuestra traducción).

El *hic et nunc*, el momento fijado único e irreplicable legitima el haber sido, la evidencia de la realidad (BARTHES, 1985, p. 34).⁴ Esta demostración se crea activamente a través de la participación y la interpretación de los diversos actores implicados, es decir, el fotógrafo y el espectador, además del sujeto que fija la foto misma; de esta manera la fotografía no es estática, sino que adquiere significado a través de un proceso interactivo de experiencias y relaciones subjetivas (BECKER, 1995). Marías describiendo los retratos desarrolla un proceso de identificación, especialmente a través de la descripción de la cara y la mirada que son las expresiones más profundas del ánimo humano.⁵ Mirando una fotografía, se lleva a cabo una identificación y se une su contenido a algo preexistente en la propia mente. Así la mirada permite a Marías insertarse en la descripción de otros como si fueran contrafiguras y construir una continuidad biográfica. Las caras descritas por Marías llegan a ser la proyección de sus pensamientos. La mirada de el que mira no es nunca impersonal, sino que simboliza y transforma en símbolo lo que el objetivo pretende transmitir como realista. Describir las fotos se convierte, pues, en una forma de compartir con los otros los criterios simbólicos de uno mismo (TISSERON, 2000, p. 76). Cada mirada crea para quien mira una manera de capturar las imágenes mentales y los estados afectivos que proyecta:

Toda forma de imagen elegida como objeto de la mirada participa así en la apropiación simbólica de los fragmentos de experiencia anterior. La fotografía participa por tanto en el proceso de la introyección mediante al elección de un fragmento del mundo visible como objeto de la mirada (TISSERON, 2000, p. 76).

⁴ “è accaduto così: noi possediamo allora, prezioso miracolo, una realtà di cui siamo sicuri” (BARTHES, 1985, p. 34).

⁵ Como señala F. Gutiérrez Carbajo (1998, p. 443-456), citando un estudio de Strawson que establece un nexo entre autobiografía y biografía cuando identificamos nuestras propias experiencias en la medida en que las atribuimos a los demás.

En el prólogo a *Vidas escritas* Marías (2000) introduce la duda si estos textos transmiten lo que estaba realmente en los personajes o quizá más en la mirada del biógrafo. Él que mira la imagen da voz a la imagen misma (DEBRAY, 1994). La imagen convoca un discurso, un contenido pero el lenguaje hablado por la imagen es el lenguaje de quien la mira. Debray sostiene que se puede y se debe hablar de cada imagen, pero la imagen en sí no lo puede hacer sola sino debe ser interpretada. “Aprender a leer una fotografía” (DEBRAY, 1994, p.51) significa ante todo aprender a respetar su silencio.

Cuenta Marías (2000) en *Vidas escritas*, a propósito de Tomasi di Lampedusa, que le interesaban mucho las vidas de los escritores, convencido, como Saint-Beuve, de que en ellas o en sus anécdotas más secretas se hallaban las claves de sus obras. Cada mirada lleva consigo el pasado, lo que “ha sido” y en cada vistazo está implícita la espera de la mirada del otro. “Si esta espera - como afirma Benjamin (2007, p. 188) - sigue satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura.”

La fotografía es una traición de la mirada, porque la mirada es siempre dialógica, su significado reside en el mirar para ser contemplada, la foto es un miramiento que deja mudo él que se observa.

La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar. Lo cual se ve confirmado por los descubrimientos de la *mémoire involontaire*. Estos son, por lo demás, irrepetibles: huyen al recuerdo que trata de encasillarlos. Así vienen a apoyar un concepto de aura según el cual esta es “la aparición irrepetible de una lejanía.” (BENJAMIN, 2007, p. 188. Nuestra traducción).

La mirada de Marías sobre los retratos fotográficos restituye el aura perdida⁶ y determina sus peculiaridades, describiendo la “huella frágil y fantasmal” (PITTARELLO, 2006, p. 11) de cada uno de ellos. En los rostros se pueden distinguir los rasgos del alma, pero la foto debe entregar el aire o “la expresión de la verdad”, como escribe Barthes (1990, p. 163), restituirnos la esencia y no sólo la semejanza, pintar el valor de lo que es fotografiado. Marías a través de sus descripciones, hacer hincapié precisamente en lo que la mirada descubre y en cómo la expresión facial, de

⁶ Benjamin identifica (2007, p. 185) como "aura" esta originalidad, autenticidad de la obra, su “hinc et nunc”. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica está sujeta a un proceso de "decadencia del aura.” Cuanto más reproducible es una foto, tanto más irrepetible es un cuadro. Los medios técnicos que crean las imágenes paralizan la experiencia aurática porque impiden la lejanía.

una manera u otra, revela las manifestaciones de la existencia en su fluir. Así las fotos de Aleixandre comunican su verdadero espíritu, sus ojos esenciales y limpios, su mirada ilusionada. Se puede decir, como Barthes, que “¡Es esto!” (1990, p.171), es exactamente esto. Mientras que Jorge Luis Borges, retratado por Javier Marías, con su mirada ausente, pacífica, opaca ya sabe ser inmortal no sólo a través de su mirada, sino también a través de su vida y sus obras.

El acto de observar un retrato presupone el intercambio de una mirada, así que mientras nosotros fijamos el retrato, éste nos mira de nuevo. De esta manera la mirada vuelve dramática porque pone al sujeto en discusión dialógica con el otro. La mirada intenta crear y fijar un vínculo compartiendo la experiencia de lo que ve, de lo que ha sido. Así la mirada de Juan Benet se presenta triste en sus ojos amables y soñadores que transmiten misterio, porque su expresión es enigmática con una mezcla de impaciencia y sufrimiento, melancolía y piedad. Son los ojos relatados con más ternura de todos y por eso “no está hecho para la muerte, y que está muerto es en su caso otra ambigüedad, otra indecisión voluntaria, sobre todo un gran misterio” (MARÍAS, 2007a, p. 44).

Como señala Tisseron, el espectador de una fotografía, en este caso Marías,

se ve siempre acechado por el fantasma de un contacto fusional privilegiado con el personaje presente en la imagen, incluso por la fascinación de un secreto sobre si mismo, cuyo detentador sería la mirada fotografiada. (TISSERON, 2000, p. 96).

El rostro de Bioy Casares (MARÍAS, 2007a, p. 50), “uno de los más distinguidos y mejor parecidos de la literatura de este siglo”, tiene una mirada doliente que no se queja de su destino con “una cara excelente, la de un hombre que sabe guardar secretos y que no contará nunca lo que no debe, para no hacer daño al pasado ni a los seres queridos que desde allí lo llaman, o lo contemplan”.

Miramientos parece delinear una dimensión sobrenatural en la que los vivos y los muertos, los que ya no están pero siguen permaneciendo en la memoria y en los que son todavía, pueden comunicar a través del cruce de sus miradas. Se cumple así un desdoblamiento de la mirada entre quién es sujeto a los ojos de los demás y el propio mirar, en una alternancia continua de presencia y ausencia. Así los ojos turbios y dramáticos de García Lorca parecen narrar su porvenir porque ya tiene el rostro de un muerto como si lo tiñera una suerte de predestinación retrospectiva. García Lorca se percibe ya “legendario” y desde luego observado. (MARÍAS, 2007a, p. 51). Leonardo Sciascia (1989) sostiene que en el retrato se puede entrever la historia individual y el

sentido de la vida de la persona retratada, su alma y su destino: un hombre que muere trágicamente en su vida, es un hombre que morirá trágicamente.

Igualmente Marías (2007a, p. 56) nos describe a García Lorca como una persona que se percibe ya legendaria, que se siente observada, “como lo estaría siempre hasta su propia muerte, y también en ella y también después, y hasta ahora mismo en que yo lo observo”.

Fernando Savater, vivo, desafiante con su mirada bondadosa, penetrante pero irónica, “parece que sea él quien está interpretando al otro, quien está haciendo el retrato” (MARÍAS, 2007a, p. 67). En el retrato hay siempre un ir hacia el otro; es el vistazo del otro, con quien nos identificamos y a través del cual creamos nuestra imagen. Cada foto tiene la imagen inquietante del otro. Cada foto infunde en el espectador la impresión de ser observado, así el que mira se ve al mismo tiempo observado por el fantasma de la persona retratada. “La fotografía tiene el poder de mirarme directamente a los ojos” (BARTHES, 1990, p. 167). Los ojos de Pablo Neruda son ojos que hacen ver las huellas de su adolescencia ingrata. Marías (2007a) refiere que el poeta ha pasado casi toda una vida en la segunda imagen, donde Neruda tiene 60 años y no le quedan muchos de vida aunque, como todos, no lo sabe. En uno de sus artículos, Marías (2007c) afirma que los rostros de algunas personas no van variando como solían, lentamente y siempre en una dirección – hacia adelante -, sino que parecen helarse durante años y luego transformarse a saltos.

Eduardo Mendoza ve demasiado y tiene ojos que miran desde el futuro porque están lejos de todo, hasta de sí mismo. “Este hombre sigue sin querer saber quién es, o acaso es que lo sigue ocultando” (MARÍAS, 2007a, p. 88). El intercambio de miradas entre la fotografía y el espectador se transforma en un diálogo entre la imagen del propio rostro y el rostro del otro: la búsqueda de nosotros mismos ocurre también a través de lo que hemos visto y vemos en las caras de los demás. “Es uno de esos rostros en los que el sufrimiento posible ha quedado incorporado como experiencia y humor y acaso como desengaño” (p. 89). Todos tenemos la misma tendencia, es decir, tendemos a vernos en las diferentes épocas de nuestra vida como la consecuencia y la síntesis de lo que nos ha sucedido y de lo que hemos conseguido y de lo que hemos cumplido, como si fuera tan sólo eso lo que constituye nuestra vida. Pero, recuerda Marías, nuestra vida se compone también de

nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos. Las personas tal vez consistimos, en

suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser (MARÍAS, 1996, p. 447).

Cada imagen le permite a Marías ver exactamente esto: su doble o múltiple identidad, negada o quizá robada por el tiempo que se manifiesta como una visión. En estos rostros parece identificar a su doble. Así, por un lado, el rostro de Martínez Sarrión “ha adquirido huella” (MARÍAS, 2007a, p. 95), como también Marías en el último retrato es “alguien a quien lo ocurrido deja huella” (p. 125). En cambio la mirada siempre pesimista de Horacio Quiroga, de quién Marías publica seis fotos en las cuales se desvela como misionero, asceta, geólogo, aparece sólo al final como el semblante de “un viejo de río sin ningún pasado” (p. 115). El *punctum* barthiano (BARTHES, 1990, p. 65), aquella fatalidad que, en sí misma, me hiere y me pincha, la marca pasada e irreversible y por lo tanto siempre impregnada de una penetrante nostalgia, de su evidencia silenciosa, aparece en los ojos de la última foto de Luis Cernuda, donde vemos un hombre derrotado y vencido. En sus ojos

hay desengaño y acatamiento, como si se dieran cuenta de que terminó la espera y se acabó la historia, de que lo que siempre fue vivido como provisional ha resultado no serlo, sino definitivo y estable, de que las cartas están echadas y la partida se ha perdido: o se ha perdido más de lo que se ha ganado para tanto como ha durado el juego que se fingía indeciso (MARÍAS, 2007a, p. 105).

Todos los retratados parecen transmitir un aire triste, de lo que fue y ya no vuelve, así la fuerza de la mirada de Marías está en el hacerse cargo de dar voz al pasado de los demás, a sus huellas que, como imágenes fotográficas, restituyen con estupor la profundidad y la unicidad de cada sujeto humano.

Autorretrato farsante

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

Fernando Pessoa (1995, p. 235)

En la introducción de *Miramientos*, Marías explica que no hay muchas excusas para haber incluido en el último capítulo del libro el decimoquinto retrato, *Autorretrato farsante*, término definido por el diccionario de la Real Academia (2014) como “lo que finge lo que no es o no siente”. Aquí Marías (2007a, p. 17) continúa también hablando en tercera persona con el alejamiento del narrador, y se describe afirmando en el prólogo que la tentación de hacerlo era muy fuerte “y decidí caer en ella para no cansarme”. Observar la propia imagen significa revelarse y observarse como alguien diferente de sí mismo, reconociéndose en la propia muerte a través de la mirada propia y de los demás, manifestándose como un espectro, un fantasma, algo que nos representa a nosotros mismos, pero con la mirada de quien nos ha inmortalizado y dándonos así la percepción de una imagen diferente de lo que somos: “en aquel momento vivo una micro-experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (BARTHES, 1990, 46). Proust, en la famosa descripción en la que ve a la abuela como un fantasma, percibe su propia mirada como la de un fotógrafo y advierte, al mismo tiempo, la ausencia de sí mismo y de quien le es familiar.

Desgraciadamente, fue ese fantasma lo que vi cuando, habiendo entrado en el salón sin que mi abuela estuviese advertida de mi vuelta, la encontré leyendo. Allí estaba yo, o, mejor dicho, aun no estaba allí, puesto que ella no lo sabía, y como una mujer a quien se sorprende cuando está haciendo una labor que esconderá si alguien entra, se había entregado a pensamientos que jamás había mostrado delante de mí. De mí (por ese privilegio que no dura y en que tenemos durante el breve instante del regreso la facultad de asistir bruscamente a nuestra propia ausencia) no había allí más que el testigo, el observador, con sombrero y gabán de viaje; el extraño que no es de la casa, el fotógrafo que viene a tomar un clisé de unos lugares que no volverán a verse. (PROUST, 1978, p. 148. Nuestra traducción).

Así que en ese momento, la foto interrumpe el flujo del tiempo, inmoviliza el instante sustrayéndolo a la continuidad de la vida, testimonia mi historia, mis emociones. El acto de retener el tiempo es un evento ancestral que representa la búsqueda de la inmortalidad. La foto, triste y melancólica, en la que el individuo percibe perfectamente su perderse en la eternidad realiza, más que cualquier otro medio, esta búsqueda. Por eso, dice Barthes (1990, p. 116), la fotografía hunde sus raíces en la sustancia religiosa y, sobretudo, en la resurrección, transmite la “resurrección viva del rostro amado”, la constante búsqueda de la verdad icónica de la realidad.

Marías (2007a, p. 121) empieza describiéndose a los 23 años, con una serie de términos significativos, como “un fingidor”, un “farsante”, un “bribón o un falso revolucionario”, que “probablemente carece aún de historia”, y, foto tras foto, va dando la imagen de la creciente humanización del personaje, pero con un rostro aún impenetrable, la de un “salvaje que está en la comedia”. El autorretrato genera y atestigua la presencia inquietante del doble/sosia, crea una turbación al verse uno a sí mismo, en el intento de dar forma y comprensión a su propia identidad y a su historia retenida en el momento de la pose. Así Javier Marías se cuenta y se describe, en una de las seis fotografías que incluye en *Miramientos*, como un hombre determinado, impenetrable, que ahora tiene historia, memoria, es heredero del pasado, casi se disfraza de gánster, parece que está fingiendo o quizá jugando. En *Negra espalda del tiempo*, en una de sus digresiones, Marías cuenta los aspectos comunes a todos los seres humanos y a su transiciones en el mundo: “las fotos queridas que tenemos expuestas y ya no nos miran” y

las narraciones que inventamos o hablarán de nuestra pasada existencia perdida y jamás conocida convirtiéndonos así en ficticios. Yo no dejaré ningún rasgo a nadie. Todo lo perdemos porque todo se queda, menos nosotros. Por eso cualquier forma de posteridad tal vez sea una afrenta, y quizá lo sea también entonces cualquier recuerdo. (MARÍAS, 2006, p. 20-21)

Así él mismo se convierte en personaje ficticio, propugnador de su propia historia en un contexto de invención en el que se hace difícil entender la diferencia entre lo que es real y lo que es ficción. De esta manera, mirando su imagen, se puede reconocer a su propia muerte porque todos nos personifiquemos en la mirada de los que nos sobreviven. La imagen observada será la misma imagen que verán nuestros seres queridos en el futuro (FERRARI, 1996). Retrato y autorretrato de esta manera adquieren un aspecto siniestro, no sólo porque dan la posibilidad de crear una especie de doble, sino principalmente porque permiten representar y afrontar el miedo de la propia muerte dando visibilidad a la multiplicidad de las propias máscaras, y en seguida a las infinitas posibilidades de una pluralidad de vidas y de imágenes de sí mismos o buscando un sentido a la propia identidad, reflejando inseguridades, miedos, ansiedades del alma.⁷ Así lo más interesante es notar que en la última foto Marías se presenta como un

⁷ “Creo más bien que quien escribe lleva a cabo continuamente una selección de la vida. Elige lo que le interesa vivir, y por tanto elige su propia muerte. O dicho de otro modo, muere numerosas veces, cada vez que quiebra lo que no puede sino ser un continuum, para los que no padecen su anomalía” (MARÍAS, 1996, p. 377).

“guerrero” (MARÍAS, 2007a, p. 125) que ahora ha dejado huella y en su mirada se han depositado los huidizos hechos y por eso su mirada cuenta más. Marías guerrero nos recuerda la primera edición de *Negra espalda del tiempo* (2006) donde aparece una imagen doble de la cubierta en la cual la fachada del libro muestra a un hombre de espaldas, vestido con armadura, sujetando a un niño en sus brazos, que mira al lector, mientras la imagen de la cubierta (que se disimula bajo la otra) es idéntica, con la excepción del niño que ya aparece. Marías mismo, en una entrevista, declara que la imagen del niño se basa en una fotografía de su hermano Julianín, sin memoria porque falleció antes de que Marías naciera y que probablemente está en un sitio que “forma parte de la espalda del tiempo, del revés, de lo que no sucedió entre nosotros ni con nosotros” (GÜEMES, 1998). Lo que vuelve constantemente en las palabras del autor parece ser la necesidad de legitimarse a sí mismo y su presencia en el mundo como una entidad única; sus palabras parecen desvelar el deseo de liberarse de su doble o de sus fantasmas del pasado. Pues, Marías parece transmitirnos el anhelo de certificar la memoria individual hecha de momentos de una vida que, en sí, es siempre irrepetible y única. El tema del doble se relaciona con el tema del fantasma, ambos le permiten a Marías dar voz a las personas que no ha podido ser y mostrar poco a poco lo que separa la apariencia de la realidad, donde el individuo percibe también su negra espalda. Cada persona trae consigo su fin, en su presente ya está viva su desaparición.

La conciencia de la muerte es propia de los seres humanos e independiente de todas las circunstancias externas, aunque no siempre la muerte se percibe como un hecho natural, sino como algo que nos es ajeno, que no nos pertenece. Como dice él mismo, el descubrimiento de la muerte como hecho intolerable, a la edad de ocho años, lo volvió más taciturno y “más sufriente” (PITTARELLO, 2005, p. 17). Muchas son las novelas⁸ de Marías en las cuales la muerte aparece como expresión de la decadencia humana y de la imposibilidad de metamorfosis, pero Marías (2006, p. 23) nos advierte también de que los fantasmas vuelven y también él mismo se trasmuta en fantasma de los muertos de los que habla. Después de la publicación de su primera novela, *Los dominios del lobo*, Marías (1996, p. 419) empieza a contemplar su propia espalda, el narrador contando una historia asume el punto de vista del pasado anticipando su propia muerte: “Somos herederos del pasado; contamos con el futuro, como nuestra forma

⁸ *Corazón tan blanco* empieza justamente con el cuento de la muerte misteriosa de la protagonista, *Mañana en la batalla piensa en mí* se desarrolla a partir de la muerte imprevista de la amante del protagonista-narrador, *Todas las almas* en que se hallan muchas referencias a la muerte, *El hombre sentimental* y obviamente *Negra espalda del tiempo*.

natural de volver atrás.” Marías desarrolla este mismo pensamiento en un artículo *La vuelta al reloj* (MARÍAS, 1996, p. 420) muy explicativo donde nos dice cómo, basándose en la convicción de Thomas Mann de que ser artista presupone estar muerto, el artista se convierte en el mayor enemigo de la inmortalidad porque se nutre de la propia muerte, coexiste con esta, la precede y la atrae y “está permanentemente de espaldas”. De espaldas a su propia vida y contemplando su propia espalda (MARÍAS, *Ibidem.*). Lo que atemoriza parece ser la dificultad de transmitir, de confiar a la posteridad un retrato real y no sólo su propia máscara o el fantasma de sí mismo.

Por otro lado no son los muertos a los que teme, sus muertos viven en su cabeza permanentemente, el hecho de no verlos no significa que no estén presentes en su vida (PITTARELLO, 2005, p. 65). Así, el autor recuerda que los muertos “son nuestra historia y nuestro pasado, es más, son parte de nuestra identidad y de nuestra vida” (1996, p. 334). Y en *Todas las almas* narra que los muertos son la mitad de nuestras vidas, aquello que forma la vida junto con los vivos, sin que en realidad sea posible saber qué aleja y diferencia a unos de otros; “quiero decir, a los vivos de los muertos que hemos conocido vivos. Y acabaría borrando a los muertos de Oxford. Mis muertos. Mi ejemplo” (MARÍAS, 1989, p. 69).

El deseo de inmortalidad y eternidad es connatural en el ser humano, que intenta dejar una huella de su pasado y su presente, de su permanencia en el mundo.⁹ Volvernos a vernos representados a nosotros mismos o a personas y cosas en nuestro pasado nos permite dar sentido a nuestro "ha sido" y a nuestra memoria, creando cada uno a través de la propia mirada un significado personal de nuestras propias imágenes y de nuestros “Instantes de vida o fragmentos de muerte” (MASOLIVER, 1991, p. 222). El carácter siniestro de la fotografía reside en el hecho de que revela algo que se nos escapa escondido en nuestro inconsciente. Freud (1969) explica el concepto de lo siniestro como un pensamiento contrastante entre una realidad familiar, conocida y tranquilizadora y una dimensión que, en un momento dado, nos parece, en cambio, inusual, extraordinaria, no familiar. Lo siniestro, señala Freud (1969), suele estar atado principalmente al miedo a la muerte;¹⁰ el retrato, justamente porque revela algo que normalmente se nos escapa, puede adquirir un efecto siniestro. El autorretrato, mediante

⁹ “Pensar que el después, puede convertirse en antes, que todo es enmendable y nada es irreversible, que el ahora no es tal ahora sino un momento indistinguible del que ya ha pasado y del que está por venir, es un privilegio de la juventud, un privilegio de la inmortalidad o, si se me apura, un privilegio de la eternidad.” (MARÍAS, 1996, p. 420)

¹⁰ “A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri” (FREUD, 1969, p. 294).

la duplicación de su imagen, por un lado, asegura nuestro sentido de identidad, manifestándonos nuestra existencia, y, por otro, nos obliga a observarnos desde una perspectiva diferente, llamando en causa/interpelando nuestro más profundo yo, cosa que, de hecho, nos infunde turbación. Marías (2009, p. 21), en *Lo que no escribí Faulkner*, nos explica cómo en homenaje a este autor ha insertado algunas fotos casi para querer recordar con estas que “existió y fue real quien aquí es tratado como lo que no pudo ser en su vida pero empezó a ser desde el día de su muerte”. Marías (2007, p. 99) entiende describirse poco a poco a sí mismo y el retrato fotográfico aparece como una apología histórica e irrefutable del pasado, confesando rasgos de la vida y proyectándonos la mirada de lo que se advierte ya como predestinado, el aire trágico de un condenado a muerte que percibe el tiempo como un interminable padecimiento: “Otro-además de yo”.

Referencias

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Antonio Russo (organizador). Roma-Bari: Laterza, 1992.

BAILLY, Jean-Christophe. **L’apostrophe muette**. Paris: Hazan, 1997.

BARTHES, Roland. **L’ovvio e l’ottuso**. Turim: Einaudi, 1985.

_____. **La chambre claire. Note sur la photographie**. París: Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980. (Trad. cast.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990).

BECKER, Howard. Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It’s (almost) all a matter of context. **Visual Sociology**, vol. 10, n. 1–2. Brighton, 1995.

BENJAMIN, Walter. Little history of photography. In: ____ **The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media**. Cambridge/London: Harvard University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. On some motifs on Baudelaire. In: ____: **Illuminations** (Organizado por Hannah Arendt). New York: Schockenbooks, 2007.

CHAMPEAU, Geneviève. Retratos fotográficos, retratos literarios y autorretrato en Vidas escritas y Miramientos de Javier Marías, in **Relaciones transtéticas en la España contemporánea**, G. Champeau (organizador), Presses Universitaires de Bordeaux (PUB), collection de la Maison des Pays Ibériques, série «Espaces ibériques», Bordeaux, p. 21-37, 2011.

DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen**. México: Edition Paidos, 1994.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Barcelona: Paidós, 2007.
- FERRARI, Stefano. Il perturbante della fotografia. Qualche indagine sulle implicazioni psicologiche del fotografare. **Studi di Estetica**, n.14/1996, III serie, anno XXIV, fasc. II, p. 93-116.
- FLORENSKIJ, Pavel. **Lo spazio e il tempo nell'arte**. Milão: Adelphi, 1995.
- FLORENSKIJ, Pavel. **Le porte regali: saggio sull'icona**. Milão: Adelphi, 2002.
- FREUD, Sigmund. Il perturbante. In: ____ **Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio**. Turim: Boringhieri, 1969.
- GÜEMES, César. Puedo hacer muchas cosas, menos quejarme de cómo me trata la vida. *Jornada Suplemento Cultural*, 18 Noviembre, 1998.
- GUTIÉRREZ, Carbajo Francisco. Vidas escritas de Javier Marías. In: **Biografías literarias (1975-1997): actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED** : Casa de Velásquez (Madrid), 26-29 de mayo, 1997 / coord. por José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, 1998, p. 443-456.
- MARÍAS, Javier. **Todas las almas**. Barcelona: Anagrama, 1989.
- MARÍAS, Javier. **El hombre que parecía no querer nada**. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- MARÍAS, Javier. **Vidas escritas**. Madrid: Alfaguara, 2000.
- MARÍAS, Javier. **Negra espalda del tiempo**. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- MARÍAS, Javier. **Miramientos**. Barcelona: Debolsillo, 2007a.
- MARÍAS, Javier. **Vida del fantasma**. Barcelona: Debolsillo, 2007b.
- MARÍAS, Javier. Quién escribe. In: ____ **Literatura y fantasma**. Madrid: Siruela, 1993. (p. 83-90).
- MARÍAS, Javier. Nuestros rostros. In: ____ **Vida del fantasma**. Barcelona: Debolsillo, 2007c. (p. 25-30).
- MARÍAS, Javier. Lo que no escribió Faulkner. In: ____ **Faulkner y Nabokov: dos maestros**. Barcelona: Debolsillo, 2009. (p. 15-21).
- MASOLIVER, Ródenas Juan Antonio. **Beatriz Miami**. Barcelona: Anagrama, 1991
- NANCY, Jean-Luc. **The ground of image**. New York: Fordham University Press, 2005.
- NANCY, Jean Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1995.

PITTARELLO, Elide. **Entrevistos**: Javier Marías. Barcelona: Editorial RqueR, 2005.

PROUST, Marcel. **Alla ricerca del tempo perduto**. Turim: Einaudi, 1978.

Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. **Diccionario de la lengua española**. 23.^a ed., Edición del Tricentenario, [en línea]. Madrid: Espasa, 2014.

SCIASCIA, Leonardo. Il ritratto fotografico come entelechia. In: ____ **Fatti diversi di storia letteraria e civile**. Palermo: Sellerio, 1989. p. 152-158.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. México: Alfaguara, 2006.

TISSERON, Serge. **El misterio de la cámara lúcida**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

VALÉRY, Paul. **Cuadernos (1894-1945)**. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 2007.

O ALINHAMENTO DE MARTE E O NASCIMENTO DE ARTHUR KOESTLER: SOBRE O AUTOR

Jânder Baltazar Rodrigues*
Zélia R. Nolasco dos Santos Freire*

Resumo: este artigo faz parte de uma pesquisa maior, intitulada “O Deus material de Arthur Koestler: dessacralização e liquidez”, e que se realiza no âmbito do programa do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. A finalidade deste é apresentar a figura biográfica do autor em questão, Arthur Koestler, com base em uma de suas obras autobiográficas, *Arrow in the blue* (1952), bem como a correlação estabelecida entre os fenômenos pessoais da vida do escritor e a descrição de suas personagens em sua narrativa. Para tanto, efetuaremos uma listagem de suas obras, das quais exporemos algumas, como *Arrival and departure* (1943) e *Darkness at noon* (1940), conforme os traços biográficos que puderam ser observados.

Palavras-chave: biografia; literatura húngara; *Arrow in the blue*.

THE MARS ALIGNMENT AND THE BIRTH OF ARTHUR KOESTLER: ABOUT THE AUTHOR

Abstract: this article is part of a larger study, entitled "The material God of Arthur Koestler: desecration and liquidity," and it takes place within the Master's program in *Letras* at the Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS. The purpose of this paper is to present the biographical figure of the author in question, Arthur Koestler, based on one of his autobiographical works, *Arrow in the Blue* (1952), and the correlations established between the writer's life and the description of the characters in his narrative. For this purpose, we will conduct a survey of all his works, some of which we will expose, as *Arrival and departure* (1943) and *Darkness at Noon* (1940), observing the biographical traits that could be found.

Key words: biography; Hungary literature; *Arrow in the blue*.

No meio acadêmico, costumamos ouvir que a biografia do autor é, por vezes, irrelevante no material de nossas análises ou que, pelo menos, não deveríamos utilizá-la como princípio motor de nossas reflexões, tão somente como base e fundamento para o que nos destinamos a construir. Entretanto, cremos que alguns casos possam ser

* Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

* Professora Titular da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Pós-Doutorado em Literatura e Educação pela PUC-Rio. Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

validados quando a figura do autor em questão não é exclusivamente tratada como eixo da pesquisa, ou então, nos casos em que a figura do mesmo não é exaustivamente conhecida pela academia; podendo esta, a biografia, também vir a ser útil, quando verificamos que apresenta pontos de contato muito fortes com a obra; e então se diversificam as situações e não é mais de nosso fito discorrer sobre a questão. Melindres à parte, Arthur Koestler aparenta se encaixar em todas as situações que enumeramos: não é consagrado e sua vida pessoal se emaranha constantemente com a vida de algumas das suas personagens, em especial: *Peter Slavek*.

Poderíamos começar a descrever Arthur Koestler justamente como Anatol Rosenfeld (1967) inicia sua introdução ao compêndio de narrativas *Entre dois mundos*, onde trata a respeito de Franz Kafka. A paráfrase começaria desta forma: “a situação do narrador se interpreta como a do estranho. Como judeu, não pertencia totalmente ao mundo cristão” (ROSENFELD, 1967, p. 5). E então seguiríamos com isto: “e como judeu indiferente” – pois foi por mais simpatia política do que religiosa que ingressou no movimento sionista, de onde resultou seu romance *Thieves in the night* (1946) – “não pertencia totalmente aos judeus”, uma vez que rejeitava completamente a ideia tradicional de que os judeus fossem “os escolhidos” de Deus entre as nações e demarcasse, acentuadamente, que isto constituía uma contradição na língua daqueles que protestavam contra a discriminação racial que sofriam, visto que, apesar de vítimas, afirmavam vigorosamente sua superioridade racial com base no testamento firmado entre Jeová e Jacó. Embora seu avô materno fosse um severo observador da lei mosaica, segundo se lê em *Arrow in the blue* (1952), e lhe permitisse que comesse presunto. Aliás, avô do qual teria lhe derivado o sobrenome, Koestler, constituído de uma fraude em documentos para ocultar o verdadeiro, que se perdera; aparecendo assim, ora como Köstler, ora como Kestler e ora como Keztler, conforme constasse em um dos vários documentos que passou a usar depois que fugira da Guerra da Criméia, atravessando a Rússia e as montanhas da Hungria.

Dentre as obras produzidas pelo autor, constam: *Darkness at noon* (1940), que narra o percurso final de um prisioneiro, Rubashov, político sentenciado à morte pelo crime de traição ideológica e fatural; *Arrival and Departure* (1943), traduzida para o português primeiramente por Berenice Xavier, carregando o título de *Cruzada sem cruz* (1948) e, posteriormente, por Juliana Borges, sob o título de *Chegada e Partida* (2000); *Thieves in the night* (1946), romance escrito durante seus anos na Palestina; e então uma série de obras “místicas”, como: *The Age of Longing* (1951); *The Call Girls* (1972); *The*

Sleepwalkers (1959) – primeiro livro de uma trilogia sobre a consciência humana, seguido por *The Act of Creation* (1964) e por *The Ghost in the Machine* (1967). Ao que também encontramos outros títulos, como: *The Yogi and the Commissar* (1945); *The Case of the Midwife Toad*. Quatro obras autobiográficas: *Arrow in the blue* (1952), título que exploraremos nesta pesquisa, no intuito de vislumbrarmos detalhes do pensamento e da vida do autor; *The invisible writing* (1954), *Dialogue with Death* (1937), *Scum of the Earth* (1941) e *The God that Failed* (1949); além de obras como *Bricks to Babel* (1980); *The Roots of Coincidence* (1972); uma dúzia de ensaios e uma peça de teatro, denominada *Twilight Bar* (1945).

No início de *Arrow in the blue* (1952), ou ainda, em tradução livre: *a seta no azul*, escrita quando o autor contava ainda com quarenta e seis anos, Koestler descreve o período compreendido entre os anos de 1905 – o ano de seu nascimento, ao quinto dia de setembro – e o de 1931, principiando por nos apresentar a teoria de que motivadores místicos contribuiriam para a determinação dos fatos, tanto quanto os motivadores de caráter material e social; entre tais fatores místicos: a posição dos astros. Em *The Horoscope*, primeiro capítulo, Koestler (2005, p. 15) nos diz que:

The idea is not as farfetched as it might appear. Astrology is founded on the belief that man is formed by his cosmic environment; Marx held that he is the product of his social environment. I believe both propositions to be true: hence the idea of the secular horoscope. The reason why it did not occur to people long ago is, I believe, that until the relatively recent invention of the daily newspaper they had no sure means of finding out what was happening on this earth at the moment of their birth.¹

E precisamente por isso que teria o autor procurado o escritório do *The Times* na *Printing House Square* de Londres e pedido pelo registro dos informes precedentes à manhã de seu nascimento. Papéis que marcavam acontecimentos anteriores às três horas da tarde do dia 5 de setembro de 1905. Registros contendo um elevado número de anúncios de venda de carruagens e cavalos; uma assembleia entre *lords* da *Royal Commission on the Motor Car* para discutir a respeito da injúria provocada pelos automóveis no trânsito das ruas; o aviso solitário de um cavalheiro que tentava conseguir alguma quantia em troca de um *28-36 Daimler Motor Car*; uma série de

¹ A ideia não é tão absurda quanto pode parecer. A Astrologia é fundada na crença de que o homem é formado por seu ambiente cósmico; Marx sustentou que o homem é o produto do meio social. Eu acredito que ambas as proposições são verdadeiras: daí a ideia do horóscopo secular. A razão pela qual esta ideia não ocorreu às pessoas há muito tempo é, creio eu, que até a relativamente recente invenção do jornal diário, elas não tinham meios seguros de descobrir o que estava acontecendo no mundo, no momento de seu nascimento (Nossa tradução).

senhoras publicando notas de recomendação para seus antigos criados, assinalando “*excellent*” conjuntamente aos seus nomes e qualidades, e então mais uma quantia de anúncios de cavalos e carruagens. Notícias estas que lhe pareciam não despertar muito o “sentido místico” até que, segundo nos diz o autor, teria se deparado com fatos intrigantes, conforme se aproximava do momento de seu nascimento e do momento do alinhamento planetário com Marte.

Publicavam-se notícias a respeito de um jantar oferecido pelo Rei Edward para vinte e nove convidados na Boémia, incluindo a Duquesa Adeline de Bedford e a Princesa Murat de não se sabe onde; ao que se informava sobre a cólera ter explodido na Prússia e o Príncipe Henry, do respectivo país, estar comandando uma Divisão de Destroieres no Báltico; os registros da pesquisa de Koestler, para o dia de seu nascimento, também apontavam para o surgimento de uma tensão entre franceses e alemães. No grosso maço de recortes para o dia que solicitara Koestler, brotavam notícias perturbadoras sobre revoltas no Cáucaso, casas incendiadas e o avanço de tropas por posições estratégicas ao redor da Europa. Na Rússia, sucedia-se o prelúdio da primeira greve geral da idade moderna; “terroristas socialistas” praticavam atos contra o império, ao que contrarrevolucionários, alguns sobre o escudo de uma ordem denominada de *Black Hundred*, com a conivência do governo e da polícia, engajavam-se nos assim chamados *pogroms* (ataques violentos e massivos de saque e destruição) às comunidades judaicas.

Era ainda mais perto de seu nascimento e, na localidade de *Kishineff*, uma mulher havia sido morta por vândalos e seria enterrada naquele preciso dia em um funeral ao qual compareceram judeus e trabalhadores russos sob protesto fúnebre; policiais e cavaleiros com espadas desembainhadas dissolveram a procissão, disparando tiros e deixando vasto número de mortos e feridos; o caixão teria sido deixado no chão e removido por simpatizantes; o comandante da tropa teria se negado a prestar informações. Koestler, a respeito disso, afirmou que “*It sounded to me like the turning of the orchestra just before the conductor lifts his wand*” (KOESTLER, 2005, p. 19) e as enervações de seu horóscopo tomavam forma.

Em seguida, conforme ainda nos debrucemos sobre *Arrow in the blue* (1952), o autor menciona um elogio, por parte do *The Times*, à conduta do Imperador Japonês, que assinara um tratado de paz com a Rússia; o editor do jornal inglês menciona a

² Parecia-me o afinar da orquestra, pouco antes de o condutor levantar sua varinha (Nossa tradução).

submissão do indivíduo à família, à tribo, ao estado e à nação, como boas qualidades que o Oeste ainda tinha de aprender com o Leste. Elementos valorativos que, curiosamente, estão presentes na fala de uma de suas personagens, Bernard, o emissário nazista em terras estrangeiras, da obra *Arrival and Departure*. Bernard faz contraponto a Peter Slavek, seu discurso é impregnado de ordem e controle governamental; para esta personagem, o controle estatal deveria se alastrar a nível genético, a ponto de não existirem leis ou forças institucionais enquanto vigilantes dos indivíduos, que seriam transformados em membros, órgãos precisos e operantes, como em um ninho de formigas. Este primeiro capítulo, Koestler encerra dizendo que à época de seu nascimento, “*the sun was setting on the Age of Reason*”³ (KOESTLER, 2005, p. 22), provavelmente não só aludindo aos dois grandes conflitos bélicos que se sucederiam, mas também aos fatores que os gerariam.

Neste ponto, cabe que elenquemos alguns questionamentos acerca da natureza de sua busca “mística” e “astral”. Referimo-nos àquilo que tange à localidade de produção das informações que o autor teria buscado para justificar o alinhamento de Marte com os acontecimentos à época de seu nascimento. Primeiramente, porque é de se imaginar que jornais produzam notícias e editoriais segundo pontos de vista, produções que são condicionadas por diferentes fatores: o posicionamento político, a economia do país, o país em si, local em que se escreve, etc. Talvez Koestler considerasse que motivadores imateriais estivessem também envolvidos no processo. Mas esta consideração se faz interessante no momento em que nos perguntarmos: por que Koestler procurou um jornal inglês? O *The Times*? E então chegaríamos à sua naturalização, como húngaro, nascido em Budapeste, por que teria procurado informações em um jornal de Londres? Por quantas terras teria o autor passado? E a que lugar pertenceria? Qual era seu idioma materno? Sua religião? E de onde derivavam suas convicções? E, talvez depois, cheguemos mesmo a responder: não pertencia a lugar nenhum.

Em relação à infância de Arthur Koestler, podemos notar traços interessantes que o parecem ligar a algumas características e descrições de suas personagens. As características, por exemplo, que Peter, personagem de *Arrival and Departure*, imputa ao pai, ligam-se estritamente às que o autor atribui à própria mãe e, em parte, também às governantas que lhe sucederam durante os primeiros anos. Koestler menciona que sua

³ O sol se punha sobre a Idade da Razão (Nossa tradução).

educação teria tido uma espécie de orientação espartana, desencadeando uma série de medos e punições injustificadas. Dados que constituíam o que veio a chamar primeiramente de “*Ahor – the institucional, archaic horror*” e compreendia entre suas sombras, o medo de ser atado à cadeira do dentista e operado durante largas horas, em um tempo onde ainda nem o éter era anestésico, vomitando e engolindo sangue, sob jatos de vômito e dor, ou então, mais posteriormente, já com o uso do éter, estar novamente preso a uma mesa, esperando para que lhe operassem da apendicite; evento, a termo de nota, que a personagem *Peter* também menciona. Conforme nos diz Koestler, no capítulo quarto de sua biografia, “*The tree of Guilt – Ahor and Babo*”, o que lhe teria dado conforto após os anos, havia sido um livro de contos denominado *Tales of Munchausen*, onde lera “*Babo, the Baron in the bog*”, conto que relatava como *Babo*, personagem de tal conto, tivera se salvado da queda de um poço apenas por puxar-se a si mesmo para fora, segurando-se a si pelos próprios cabelos. De alguma forma, o conto lhe ensinara a tirar resistência de si, coisa que posteriormente veio a utilizar quando caiu nas garras das tropas de Franco, em 1937, enquanto trabalhava como correspondente para o *News Chronicle*, e que estão presentes ainda nas narrações do autor.

E então, em “*The hour glass*”, Koestler descreve sua infância como sendo solitária, tendo um ou dois contatos com outras crianças durante os *jours* que seu pai oferecia aos seus associados de comércio. O pai de Arthur Koestler era uma criatura excêntrica que, apesar de já ter investido no grande trambolho de uma máquina gigantesca, cuja única função consistia em abrir envelopes, ainda conseguia extrair uma boa quantia monetária para que levassem uma vida de pequeno-burgueses. Um dos últimos investimentos de seu pai consistira numa fábrica de sopa radioativa, que em seguida foi estatizada pela revolução e pela ascensão do regime comunista húngaro, o qual durou cerca de cem dias. Nas horas que precediam os *jours* oferecidos por seus pais, Koestler passava horas fitando um relógio com o tampo de vidro, imaginando como seriam as crianças dos convidados, planejando as brincadeiras que não havia ainda brincado, etc. Ainda com nove anos, relata a visão de um antigo membro da sociedade monárquica, arrasado pela inflação do pós-guerra (a guerra em questão é a Primeira Guerra). Trajado com elegância, o homem adentra em um restaurante caro e pede coisas refinadas, que come como se fossem amargas ou não tivessem gosto. Koestler adentra ao restaurante, repleto de novos ricos, compra uma barra de chocolate

e apenas passa por perto do homem, movido por curiosidade; sua nobreza era reconhecida por um brasão abotoado ao peito.

Em relação ao seu primeiro contato com o regime comunista, descreve-nos uma série de boas impressões, coisa que parecia dominar o clima geral após a Primeira Guerra; as pessoas estavam fartas das velhas políticas, desiludidas com o que resultara do Imperialismo e da corrida que este desencadeara ao redor do globo, de forma que o comunismo era uma coisa nova e que dominava o ar, ou seja: “*the new revelation from Russia had a fresh, unusual ring. To many, on a continent in shambles, it sounded like the voice from Sinai*”⁴ (KOESTLER, 2005, p. 82).

Além do mais, com cerca de quatorze anos, Koestler presenciara grandes aglomerações de trabalhadores, vindos do campo, invadirem Budapeste e espantarem a população que, pelo visto, jamais os tinha visto antes, com suas roupas e instrumentos rudimentares. Situação que se agregava a outra, de mesma essência, na qual se lembra de ter ingressado numa marcha fúnebre que carregava os caixões de alguns operários, e de ter dado gritos de morte aos nobres, etc. Coisas que posteriormente vieram a constituir o relicário de imagens da infância que o aproximaram sentimentalmente do comunismo enquanto movimento.

Aos dezessete anos, Koestler, vivendo com a família em Viena, para onde se deslocaram em razão de uma das constantes falências de seu pai, o autor veio a ingressar, pela recomendação de um associado e amigo de seu pai, em uma das ordens estudantis da *Technische Hochschule*, a escola técnica de Viena, onde se envolveria nos estudos da Engenharia. O ano era aproximadamente o de 1922. Na *Technische Hochschule* existiam pelo menos três centros étnicos e ideológicos que norteavam a formação das ordens estudantis, as assim chamadas, *Korps*: uma linha pangermânica, sobretudo ariana; uma linha liberal e uma terceira, a sionista, na qual Koestler veio a se alistar, denominada: *Unitas*. De maneira que o teor destas corporações determinava o perfil dos acadêmicos agremiados, por assim dizer.

O propósito de tais grupos, embora sempre se alegasse a busca fraternal e científica pelo conhecimento, constituía uma explícita disputa entre as castas, que eram treinadas e constituídas na arte do sabre, nas práticas de duelo, normas de honra e etc. Coisas que resultavam em tumultuosos conflitos públicos durante os desfiles de tais ordens estudantis, e na distribuição de cortes e navalhadas entre os seus respectivos

⁴ A nova revelação da Rússia tinha um toque renovado, incomum. Para muitos, em um continente em ruínas, soava como a voz do Sinai (Nossa tradução).

integrantes. Segundo Koestler, os arianos alegavam sua supremacia enquanto “povos da terra”, e os liberais se uniam aos sionistas, confraternizados pelos ideais da burguesia. No que concerne ao ponto de vista, ou seja, no que concerne à perspectiva pela qual narra o autor – lembrando que ainda tratamos de *Arrow in the blue* – pode-se perceber que a mencionada *Unitas*, representava, observando-se historicamente e socialmente, uma espécie de agremiação de defesa, uma instituição juvenil e paramilitar com o propósito de “unificar” jovens judeus contra os ataques e as manifestações de antissemitismo. E assim podemos observar na seguinte passagem sobre semelhante ordem:

I was recruited by the Fraternity the same evening. At some point during the unofficial part of the proceedings, Hahn and Atilla, both of whom were to become my intimate friends, involved me in a political conversation. Attila started by asking what I thought of Zionism. I answered truthfully that I had never thought about it and hardly knew what the word meant. It meant, in substance, explained Attila, that the Jews had been persecuted during some twenty centuries and that there was no reason to expect they would not be persecuted in the twenty-first. To argue with anti-Semites was all the more hopeless as the Jews were in fact a sick race. They were a nation without a country, which was like being a man without a shadow; and they were socially top-heavy, with a disproportionately great number of lawyers, merchants, intellectuals, and with no farmers or peasants – which was like a pyramid standing on its top. The only cure was: return to the Earth. If Jews wanted to be like other people, they must have a country like other people and a social structure like other people. That was all there was to it, and there was no other way.⁵ (KOESTLER, 2005, p. 118).

No fragmento anterior, além de expor a última consideração que fizemos acerca da *Unitas*, também somos capazes de observar estruturas presentes em outras obras do autor; de modo que quando falamos de “estruturas”, referimo-nos a encadeamentos de palavras e a sucessões lógicas de discurso que correspondem a padrões de pensamento constantes nas enunciações de Koestler, tanto em sua autobiografia, quanto em sua obra

⁵ Fui recrutado pela Fraternidade na mesma noite. Em algum momento, durante a parte não-oficial dos procedimentos, Hahn e Atilla, os quais estavam para se tornar meus amigos íntimos, envolveram-me em uma conversa política. Attila começou perguntando o que eu achava do sionismo. Eu respondi com sinceridade que nunca tinha pensado sobre isso e mal sabia o que a palavra significava. Sionismo significava, em substância, explicou Átila, que os judeus tinham sido perseguidos durante cerca de vinte séculos e que não havia nenhuma razão para esperar que não fossem perseguidos no vigésimo primeiro. Dialogar com os antissemitas era ainda mais desesperador do que admitir que os judeus eram de fato uma raça doente. Eram uma nação sem país, o que era como ser um homem sem sombra; e eram socialmente bem posicionados, com um desproporcional grande número de advogados, comerciantes, intelectuais, sem agricultores ou camponeses – o que era como uma pirâmide que se suporta pelo seu topo. A única cura era: retornar à Terra. Se os judeus queriam ser como as outras pessoas, eles deveriam ter um país como a outras pessoas e uma estrutura social, como as outras pessoas. Isso era tudo o que se precisava, e não havia nenhuma outra maneira (Nossa tradução).

fictícia. Exemplo disto, é sugestão de que os judeus seriam espécimes de uma raça fraca, enunciado que é sucedido pela sugestão de que esta fraqueza seria motivada pela ausência de um país que abrigasse a nação, algo que implicitamente sugere que se trataria de uma raça nômade; ora, em *Arrival and Departure*, Bernard, novamente, segue o mesmo percurso lógico, para então concluir que o gene nômade da espécie deve ser suprimido, na forma da eliminação de determinadas raças, incluindo os judeus.

Ainda a respeito da tomada sionista que Koestler dera em sua juventude, no capítulo décimo terceiro, na segunda parte de *Arrow in the blue*, denominado "*The First Crusade*", é curioso observar a postura do autor em relação ao judaísmo, tendo-se em vista que, neste ponto, isto é, capítulo, aparenta aprofundar suas divagações acerca do assunto, principalmente porque nos revelam uma espécie de cisão existente entre os judeus do Leste e os do Oeste. O judaísmo não lhe atraía, pois enquanto indivíduo radicado no Oeste, Koestler havia sido educado sob combinações de literatura húngara, russa, francesa e inglesa; algo muito diferente da educação fornecida pela literatura talmúdica que recebiam os judeus do Leste, como os poloneses e os russos, crescidos em linguagem ídiche, ainda dentro dos guetos. Com tais judeus, Koestler veio a travar contato justamente quando partiu para a Palestina, no ano de 1926. Para o autor, os judeus do Leste eram criaturas caducas, ressequidas pelo isolamento dos próprios guetos aos quais se trancafiaram durante séculos, e haviam transformado uma religião do deserto e nômade em um culto do encarceramento, assentada. Não podiam viver em um país real, pois não o tinham, e então aguardavam, silenciosos, na esperança de uma terra prometida, criando a cada dia novas contradições entre suas leis:

Most bewildering of all was the Discovery that the saga of the "Chosen Race" seemed to be taken quite literally by traditionalist Jews. They protested against racial discrimination, and affirmed in the same breath their racial superiority based on Jacob's covenant with God. Since I had learned at the age of six that Hungary was the feather in God's cap, I had become impatient, and indeed allergic, towards all claims of belonging to a chosen race. The long and short of it is that the more I found out about Judaism the more distressed I became – and the more fervently Zionist. The Jewish State was the only cure for a sickness which I could not name or define, but which seemed intimately connected with Jews' lack of country and a flag of their own. In the absence of these, they were paying guests in the houses of strangers, and whether tolerated or beaten up, were always regarded as different; therein lay the root of the sickness. When the

*Jewish State was reestablished, the cure would be automatic and all would be well.*⁶ (KOESTLTER, 2005, p. 138).

Tais palavras se recortam de *Thieves in the night* (1946) e se colam em *Arrow in the blue*. Na narrativa mencionada por Koestler, José, o protagonista e integrante de um *kibutz*, ou seja, uma espécie de assentamento judaico, relata-nos acerca dos judeus dos guetos, dizendo-nos que estes estariam postos sem casa sob o espaço; sem expansões a novas dimensões e que, como os cegos que desenvolvem o tato e a audição, sua perda de senso espacial havia se transformado, voltando-se para dentro, enquanto o vento os espalhava pelos países; o que provavelmente lhes havia feito crescer a arrogância espiritual: consequências da privação de espaço, segundo o autor; privados do hoje, centravam-se na eternidade. A cura, ou seja, a solução para tal situação, novamente era a criação de um estado judaico, um país para uma nação.

O problema e a cisão no movimento, não inesperadamente, surgiam justamente do conflito entre o Leste e o Oeste, por assim dizer. E deste entrave teria Koestler participado ativamente como um dos fundadores da *Zionist Revisionist World Organization*, conjuntamente a Vladimir Jabotinsky, Norbert Hoffman e Benjamin Akzim. A cisão consistia no viés e no direcionamento que tomaria a criação do que hoje é Israel. Os judeus do Leste, que tinham maior força, personificavam o tradicionalismo dos guetos, e os do Oeste, que lhes faziam frente, personificavam o liberalismo ocidental. Segundo Koestler, a maioria dos sionistas de seu tempo visualizava a criação de um estado nacional como uma espécie de “gueto glorificado”, só que sem as restrições de espaço existentes em um gueto real, mas com as tradições e a atmosfera de um gueto real – e até mesmo com a repetição da arquitetura dos guetos reais, arquitetura que os primeiros colonos dos assentamentos na Palestina piamente haviam feito questão de imitar. Em contrapartida, para Jabotinsky, liderança da coalisão a qual pertencia Koestler, sionismo significava uma ruptura completa com a tradição; o que significava uma “ocidentalização”, com um governo parlamentar modelado com base na Grã-

⁶ O mais desconcertante de tudo foi a descoberta de que a saga da "Raça Escolhida" parecia ser tomada inteira e literalmente por judeus tradicionalistas. Protestam contra a discriminação racial, e afirmam ao mesmo tempo e de um só fôlego, sua superioridade racial com base no convênio de Jacó com Deus. Desde que eu tinha aprendido, com a idade de seis anos, que a Hungria era a pena no chapéu de Deus, havia me tornado impaciente e, de fato, alérgico, contra todas as reivindicações de se pertencer a uma raça escolhida. A curto e grosso, quanto mais eu descobria sobre Judaísmo, mais angustiado eu me tornava - e mais fervorosamente sionista. O Estado Judeu era a única cura para uma doença que eu não poderia nomear ou definir, mas que parecia intimamente ligada com a falta de um país Judeu e uma bandeira própria. Na ausência de bandeira e de país, foram pagando pensões na casa de estranhos e, se tolerados ou espancados, foram sempre considerados como diferentes; aí estava a raiz da doença. Quando o Estado judeu fosse reestabelecido, a cura seria automática e tudo estaria bem (Nossa tradução).

Bretanha, com uma educação inspirada nas escolas laicas francesas, e um exército nacional, e, para tornar a heresia completa, latinização do alfabeto hebraico, considerado obsoleto. O resultado inevitável foi que ele, Janotinsky, fora denunciado como herege, antisemita, militarista e, mais tarde, é claro, fascista. Mais detalhes acerca deste assunto podem ser encontrados dentre as obras do autor, Koestler, além de *Thieves in the night* (1946), em outras como *Scum of the Earth* (1941) e *Promise and Fulfilment* (1949). Entretanto, ainda em *Arrow in the blue*, Koestler (2005, p. 144) especifica quais seriam os objetivos da organização sionista da qual veio a participar:

The main points of our programme were: that the aim of Zionism was to establish a Jewish State on both sides of the Jordan. That the prerequisite of a Jewish State was the establishment of a Jewish majority in Palestine. That a majority could only be established by mass-immigration, facilitated by an international loan instead of by international beggary. That instead of costly and diminutive, utopian experiments, the Zionist organization should concentrate its efforts on attracting the capital of Jewish industrialists, and the masses of the Jewish middle classes. That to facilitate the development of industries in Palestine, temporary protective tariffs should be established. That a Jewish militia should be legalized under British command for purposes of self-defence, to end the humiliating situation of Jews in their own country having to rely on the protection of British soldiers and taxpayers. That to break the hostility of the Colonial Office and the Palestine local administration, a mass petition should be organized in which world Jewry laid the facts, and its aspirations, before the people of Britain and its Government. That after the Jewish State was established, it should be incorporated as the seventh dominion in the British Commonwealth of Nations.⁷

Não nos cabendo adentrar mais no mérito destas questões, deixando então de lado as reflexões que giram em torno de até que ponto estas medidas tenham sido ou não alcançadas e até que ponto as divergências entre as frentes de construção de um estado judeu tenham-se perpetuado, ou se conciliado, cabe-nos partir agora para o

⁷ Os principais pontos do nosso programa eram: que o objetivo do Sionismo era estabelecer um Estado judeu em ambos os lados do rio Jordão. Que o pré-requisito de um Estado Judeu era o estabelecimento de uma maioria judaica na Palestina. Que a maioria só poderia ser estabelecida por imigração massiva, facilitada por um empréstimo internacional, em vez de uma mendicância internacional. Que, em vez de experimentos utópicos caros e diminutos, a Organização Sionista deveria concentrar seus esforços em atrair capital de industriais judeus, e das massas da classe média judaica. Que, para facilitar o desenvolvimento de indústrias na Palestina, deveriam ser estabelecidas tarifas protecionistas temporárias. Que uma milícia judaica deveria ser legalizada sob comando britânico para fins de autodefesa, para acabar com a situação humilhante dos judeus que, em seu próprio país, têm de invocar a proteção dos soldados e dos contribuintes britânicos. Que, para quebrar a hostilidade do Escritório Colonial e da administração local Palestina, uma petição em massa deveria ser organizada, nesta os judeus do mundo lançariam os fatos, e suas aspirações, diante do povo da Grã-Bretanha e de seu governo. Que, depois de criado o Estado judeu, este deveria ser incorporado como o sétimo domínio na Comunidade Britânica de Nações (Nossa tradução).

momento em que Koestler resolveu abandonar a causa, vindo a se decepcionar com a mesma, incluindo, em semelhante decepção, aquilo que chamou de *Jerusalem sadness*.

Após a queima de seu *index*, o registro que lhe garantiria a titulação de engenheiro, Koestler havia partido para Jerusalém, alistando-se como voluntário em um dos assentamentos da Terra Prometida. O ano era o de 1926, e o dia, o primeiro de abril. Era um momento crítico para os Koestler's, seu pai havia falido novamente e partira com a esposa, de Viena para Londres, na tentativa de encontrar novos empreendimentos; por hora, o único empreendimento que havia dado certo se tratava da formação do jovem Arthur que, sozinho em Viena, encontrara-se com uma personagem digna de Dostoievski em um dos bares da cidade e, faltando apenas um semestre para que encerrasse seu curso, decidiu-se por queimar os únicos registros que lhe concederiam o grau de engenheiro sob o pretexto de que: "*Life was a chaos, and to embark on a reasonable career in the midst of chaos was madness.*"⁸ (KOESTLER, 2005, p. 155). Sobrara-lhe partir para a Palestina e tentar cultivar o solo pedregoso da região.

O dado é que, apesar das descrições que levantamos acerca da causa sionista e das pretensões que possuía, segundo a visão que tivemos, a partir da ótica do autor, a carreira de Koestler, enquanto colono, não durou muito. Sua primeira cruzada terminou no ano de 1927, um ano após ter ingressado ao movimento. Em *Kvutsa Heftsebã*, o assentamento, no vale de *Yesreel*, Koestler foi descartado pela liderança após responder a uma simples pergunta; um ancião, mencionado pelo autor apenas como Dr. Loeb, teria perguntado se o rapaz desejava trabalhar em Tel Aviv, ao que a resposta positiva significou o seu descarte, visto que os colonos necessitavam de pessoas que quisessem construir suas vidas em *Kvutsa Heftsebã*. Koestler foi dispensado pouco tempo depois, com a chegada de seu substituto, outro jovem vindo da Europa, para a qual, infelizmente, não se tinha passagem de volta.

Posteriormente, vagando pela cidade de Haifa, ao centro norte da Palestina, veio a conhecer a fome por cerca de um mês, antes de ser acolhido por um amigo, antigo companheiro da *Unitas*, Abram Weinshall, com quem fez circular um jornal hebraico semanal denominado *Zafon*, além de cuidar de uma agência de notícias para a Europa, a *Sokhnut Medinit Leumit* e também cooperar com a direção de uma liga de proteção legal em apoio aos judeus, a assim chamada *Shuténu*. Ocupações que vieram a ruir, visto

⁸ A vida era um caos, e embarcar em uma carreira razoável no meio do caos, era uma loucura (Nossa tradução).

que sobreviviam de donativos das comunidades judaicas que assinavam o recebimento das edições do *Zafon* na Palestina e na Europa. A quebra de Weinshall e Koestler motivou-se pela ação de um suposto empregado do jornal, de nome Rabinowitch (explicitamente uma piada), que teria recolhido o dinheiro de todas as assinaturas antes que Koestler e Weinshall o fizessem, e então desaparecido na direção de Bagdá.

Tendo falhado como arquiteto, como pioneiro na colonização e como jornalista, Koestler agora se tornara vendedor de limonada; vindo a sucumbir por novo e maior período de fome. Neste tempo, dormiu pela concessão de favores no piso de lojas, enquanto estas permaneciam ainda fechadas ao público, e em outros lugares de valor mais baixo, até que, prolongando um pouco desta situação em Tel Aviv, de onde continuamente seguia a enviar artigos e escritos para os jornais europeus, como o *Neue Freie Presse*, veio a encontrar outras ocupações. A primeira delas foi em uma agência de viagens, onde tinha de transcrever correspondências comerciais vindas da França e da Inglaterra, também tendo que traduzir para as respectivas línguas as cartas que para lá se endereçavam; a ocupação resultou em fracasso e a demissão veio em poucas semanas. Então voltou a trabalhar com um dos Weinshalls, desta vez, um primo de Abram, de nome Ilyusha, como ajudante de agrimensor, tendo que percorrer várias extensões de terra desértica, correndo e segurando uma estaca de madeira sob o sol palestino para delimitar a construção de novas casas e a divisão de novos terrenos em Tel Aviv, coisa que lhe continuava a render pouco sustento; ao que, depois, conseguiu vender alguns anúncios para um periódico hebraico da Associação Comercial de Tel Aviv, lugar onde foi paulatinamente conseguindo mais espaço enquanto jornalista, até lhe surgir uma oportunidade na Alemanha, como correspondente do *Ullstein Verlag* em território estrangeiro.

Deste período, durante ao qual se reportou ao *Ullstein Verlag*, resulta uma série de outras impressões que Arthut Koestler deixou em sua autobiografia, *Arrow in the blue*, inclusive no que se refere à mencionada *Jerusalem sadness*. Algo que se alinhava com uma espécie de decepção política em relação à causa pela qual se empenhara, a sionista; algumas características do ambiente em que vivia e os conflitos políticos e religiosos pareciam-lhe fazer germinar semelhante “tristeza”.

Sua decepção política com o movimento sionista era sucedida de algo como um estado de inanição e conformismo para com os eventos que presenciava, então originando a “tristeza de Jerusalém”. *Jerusalem Sadness*, dentro das reflexões do autor, configura sua resposta ao “clima” que encontrou em solo palestino: constantes conflitos

entre árabes e judeus, conflitos que se manifestavam das mais variadas formas, desde o favorecimento comercial, ou não, de um associado, tendo por base o seu pertencimento a uma ou outra denominação cultural e religiosa, até ao apedrejamento de carros que ousassem circular aos sábados. Além disso, nesse quesito religioso, para o qual o autor expressava seu profundo descontentamento no que tangia à intolerância e aos discursos de supremacia, Koestler (2005, p. 233) cita que o presente ambiente no qual vivia, possuía certa disposição ao desenvolvimento de mentes doentias e alucinadas:

The Holy Land exerts a Strong attraction on eccentrics, prophets, monomaniacs and reformers; there are probably more cranks to the square mile in Jerusalem than in any other town. One of them made a strong impression on me at that time. He lived in one of the seventy burial shafts known as the "Tombs of the Judges" on the outskirts of Jerusalem, where the city ends and the desert begins. I had read a notice in small print about him in one of the local papers; it said that he was worshipped by the oriental Jews in the Bokharian Quarter who on every Sabbath flocked to his cave and believed that he was Messiah. So one afternoon in December, 1927, I walked out to the Judges' Tombs. On my way I was caught in one of Jerusalem's famed tropical cloudbursts. The white chalk-dust on the streets, product of the decaying rock on which the city is built, was instantly transformed into mud. Blinded by rain, I waded through an ankle-deep morass to the tombs; a little Bokhari boy, who was my guide, pointed out the cave in which the Messiah lived, then ran away. I climbed down the shaft into a small, damp burial chamber steeped in a foul smell and muddy twilight; and there was the prophet. He was short, and thus able to stand almost upright in the low cave; he had black, tangled hair which fell in locks on to his shoulders and around his rotting shirt; a bloodless face, and large, gentle eyes. He was young, under thirty, and talked in a pleasant, normal voice. He seemed to take my visit for granted, and explained quietly that some people thought him mad, but that more believed in him; that he had been a physician, and had several times tried to commit suicide when the spiritual torment had become too great for him; that later on he had lived as a hermit in the desert of Sinai, and after that on Mount Nebo, where Moses had died. "I had a peaceful time on Nebo", he said thoughtfully, "only the Bedouin were a nuisance; once I had to kill three of them." He went on to tell me in the same quiet, convincing manner that at the age of four he had predicted every event that had happened since; that 1928 would be the year of the Last Judgment, when God would again walk through the streets of Jerusalem; and that God would be a woman from top to waist, a man from waist to toe. Out of every nine people seven would die. "But you", he explained, bringing his shining eyes uncomfortably close to mine, "will be among the remaining two." He added: "Have you got a cigarette? I am not an ascetic." We lit cigarettes – he standing in the smelly burial chamber which only had space for one, I crouching on the slippery steps dating from Roman days that led down to it. He accused me in a mild voice of being sceptic; of not really believing in him; of suspecting that he had an idée fixe – whereas in fact he was working on a book that would

decipher all the secrets of the universe contained in veiled hints in the Bible. As I had always wanted to decipher the secrets of the universe myself, I felt a growing sympathy for him. The prophet, however, lost interest in my presence, squatted down on the damp sand of the cave, and sang one of those heart-rending Eastern Jewish songs that are irresistible because of their unrestrained self-pity. The effect was enhanced by the hollow acoustics of the cave and the drumming of the torrential rain outside. When the son was over, he said: "I know you want proofs. That is simple. Think of the earthquake" (there had been that year one of the worst earthquakes in Palestine's history). "Four hundred dead! I did it! It was simple. Like this..." He picked up two stones which were the only furnishings of the cave, and hit them against each other in a sudden fury "That is how I made the earthquake. Are you convinced now?" I said I was, promised I would come back, handed him the sopping loaf of bread that I had brought, clambered out of the shaft into the rain and plodded back towards the veiled lights of the city – steeped in that peculiar kind of depression which I had named for myself "Jerusalem Sadness." In the depths of the cave, Messiah was again singing.⁹

⁹ A Terra Santa exerce uma forte atração sobre profetas excêntricos, monomaniacos e reformadores; há provavelmente mais “malucos” (cranks) por milha quadrada em Jerusalém do que em qualquer outra cidade. Um deles me causou uma forte impressão àquela época. Ele vivia em uma das setenta “covas de enterro” conhecidas como as “Tumbas dos Juízes”, nas periferias de Jerusalém, onde a cidade termina e começa o deserto. Eu havia lido um anúncio em uma pequena publicação a seu respeito em um dos jornais locais; dizia que ele era adorado por judeus orientais no quarteirão dos Bokharian, que durante todos os Sabbath afluíam aos bandos para sua caverna e acreditavam que era ele o Messias. Então, em uma tarde de dezembro, 1927, saí a pé rumo às Tumbas dos Juízes. Em meu caminho fui pego por umas das famosas, súbitas e violentas explosões tropicais de chuva. O pó branco de giz das ruas, produzido pela sedimentação das rochas sob as quais a cidade fora construída, era instantaneamente transformado em lama. Cegado pela chuva, vadeei através dos charcos, atolado à altura dos tornozelos, rumo às tumbas; um pequeno rapaz Bokhari, que era meu guia, apontou-me a caverna na qual vivia o Messias, e então correu pra longe. Eu desci pela pilastra para dentro de uma câmara funerária pequena e úmida, mergulhada no mau cheiro e na penumbra lodosa do barro; e lá estava o profeta. Era baixo e, desse modo, capaz de se manter de pé dentro da caverna baixa; tinha cabelos negros, desgrenhados, que caíam aos cachos sobre os seus ombros e ao redor da camisa apodrecida; o rosto sem sangue, de olhos grandes e gentis. Era jovem, abaixo dos trinta, e falava com uma voz afável e natural. Parecia considerar minha visita como garantida, e explicou quietamente que algumas pessoas o tinham por louco, mas que a maioria acreditava nele; que havia sido um físico, e que por várias vezes tentara cometer suicídio, quando o tormento espiritual lhe havia se tornado por demasiado grande; explicou que depois havia vivido como eremita em um deserto de Sinai, e depois disso, no Monte Nebo, onde havia morrido Moisés. ‘Eu tive paz em Nebo,’ disse ele pensativamente, ‘apenas os beduínos eram um incômodo; uma vez tive que matar três deles.’ Ele continuou a me contar, com o mesmo tom, tranquilo e convincente, que à idade de quatro anos ele houvera predito cada evento que acontecera desde então; que 1928 deveria ser o ano do Julgamento Final, quando Deus novamente deveria caminhar através das ruas de Jerusalém; e que Deus seria uma mulher da cintura para cima, e um homem da cintura para baixo, aos dedos do pé. De cada nove pessoas, sete morreriam. ‘Mas você,’ ele explicava, trazendo seus olhos reluzentes inconfortavelmente para mais perto de mim, ‘irá estar dentre os dois restantes.’ Ele acrescentou: ‘Você tem um cigarro? Eu não sou um asceta.’ Acendemos cigarros – ele de pé, no mau cheiro da cova, onde só havia espaço pra um; e eu me agachando em passadas escorregadiças por degraus que datavam dos dias de Roma, conduzindo-me para dentro da câmara. Ele, com uma voz branda, acusou-me de ser um cético; de não lhe acreditar realmente no que dizia; de lhe suspeitar que estivesse tomado por uma idéia fixe (obsessão) – ao passo em que ele, pelo contrário de mim, trabalhava em um livro que decifraria todos os segredos do universo, todos os segredos contidos nas insinuações veladas da Bíblia. Como eu mesmo sempre havia desejado decifrar os segredos do universo, senti uma crescente simpatia por ele. O profeta, entretanto, perdeu interesse em minha presença, e se agachou sobre a areia úmida da cova, cantando umas daquelas canções de cortar o coração, canções dos judeus do oriente, que são irresistíveis justamente por conta de sua auto-piedade

Por mais delongada que tenha sido esta citação, decidimos por colocá-la da forma como colocamos, em toda a extensão, para que pudéssemos destacar outra característica do autor, a da afeição pelo ilogismo e pelos atos de irracionalidade. Nesta época, Koestler já havia abandonado a causa sionista e vagava pelas ruas de Jerusalém; sua narrativa segue além do ponto de onde teria deixado o profeta para trás, dentro de sua cova/caverna. Segundo o autor, tal profeta teria engravidado uma moça que lhe levava pão e água com constância, algo que fizera com que os judeus, neste caso os *Bokharians*, tipos conservadores do Leste, resolvessem por apedrejá-lo como falso messias. Para Koestler, estes acontecimentos se somavam aos apedrejadores de carros, dando forma a um objeto dúbio, uma criatura que unia a vida e a religião à morte e à brutalidade, como se a face furiosa de Jeová se refletisse no espelho sereno das águas, entre o pulsar de carpas coloridas, ou nas pétalas das flores de um jardim.

Ademais, para incluirmos mais dados, dentre os fatores que lhe conduziram a abandonar a causa sionista, ajuntavam-se outros dois pontos ligados à personalidade do autor e às suas constatações do ambiente no qual se submetera ao convívio. Primeiramente, segundo Koestler, durante o tempo que passou em Tel Aviv, faltavam contos à cidade, não se possuía um folclore. Faltavam autonomia, cabarés, teatros, um conselho municipal que legislasse sobre o tráfego de automóveis aos sábados, zoológicos, museus, etc. Para o autor, Tel Aviv, por exemplo, era uma cidade sem passado, a nação inteira não o possuía, o que fazia crescer um gosto de irrealidade pelas ruas. E, em segundo lugar, existia algo mais íntimo, mais do que uma impressão pessoal do local; Koestler (2005, p. 244) sentia-se um estrangeiro, um europeu em território palestino:

I could renounce European citizen-status, but not European culture. I was a romantic fool, in love with unreason; but on this point my instinct allowed no compromise. I knew that while in Hebrew-language environment I would always remain a stranger; I would at the same time gradually lose touch with European culture. I had left Europe at the age of twenty. Now I was twenty-three and had my fill of

incontida. O efeito era aprimorado pela acústica do vazio das cavidades da caverna e pelo tamborilar torrencial da chuva, pelo lado de fora. Quando terminou a canção, disse: ‘eu sei que deseja provas. Isso é simples. Pense no terremoto’ (havia acontecido naquele ano um dos piores terremotos da História palestina). ‘Quatro centenas de mortos! Eu o fiz. Foi simples. Como isso...’ Ele tomou duas pedras, quer eram a única mobília de sua cova, e as golpeou, uma contra a outra, em um gesto de súbita fúria. ‘Eis como fiz o terremoto. Está convencido agora?’ Eu disse que estava, prometi que voltaria, entreguei-lhe uma fatia ensopada de pão, que eu havia trazido, e escalei para fora da caverna, de volta para a chuva, arrastando-me rumo ao manto de luzes emurhecidas da cidade – embebi-me naquele peculiar tipo de depressão que havia denominado ‘Jerusalem Sadness’. No abismo da caverna, o Messias estava novamente cantando (Nossa tradução).

*the East – Both of Arab romanticism and Jewish mystique. My mind and spirit were longing for Europe, thirsting for Europe, pining for Europe.*¹⁰

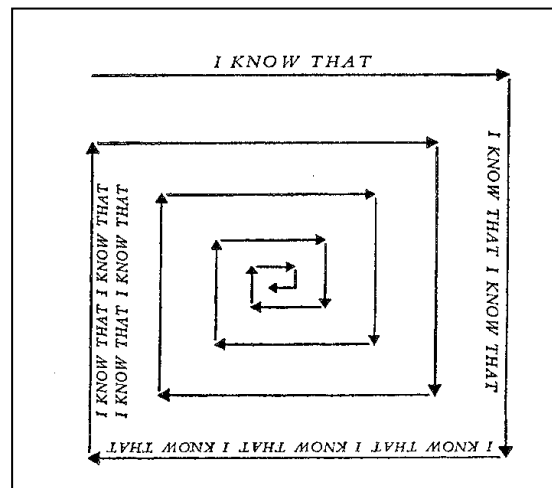
Sua forma de constante e inconstante devoção à irracionalidade nos momentos de tensão, como este em que tivera que abandonar o sionismo, parece funcionar como um avesso de todas as coisas que fizera, de maneira que o autor, como quando da queima de seu registro acadêmico, acabava por desconstruir o que havia levantado. Diga-se de passagem, é algo interessante, se percebermos que seus personagens o repetem. Peter, em *Arrival and Departure*, desfaz todas as suas convicções políticas; Rubashov, em *Darkness at Noon*, enquanto membro da inteligência comunista, é responsável por vários atos de sabotagem contra o Partido que ajudou a constituir e Espártaco, em *The Gladiators*, embora lute até o final, também perde todas as suas convicções de construir um estado social independente do Império Romano e, conquanto lute, luta apenas pela certeza de que deve morrer, bem como da forma com que morreram suas ideologias e sua causa.

Igualmente interessante é que o autor justifique suas fugas para a irracionalidade através da apresentação de uma esquematização do inconsciente. Para Koestler, trata-se de um pensamento que teria desenvolvido desde os dezesseis anos de idade, o seu *Paradox of the Ego Spiral*. Para o autor, quando um cão está comendo o seu repasto, o cão se regozija; mas a pergunta seria: saberia o cão que ele se regozija? Semelhantemente, um homem pode ler uma novela policial, e assim também pode se regozijar; e saberia que estaria se regozijando; mas saberia o homem que sabe que estaria se regozijando? E então, se pensássemos por nós mesmos, que estamos pensando neste problema, saberíamos nós que sabemos que estamos pensando neste problema? Para Koestler, esta esquematização levaria a um nível de introspecção que deslocaria o sujeito de sua posição atuante, enquanto senhor de suas ações. Em razão de seu manifesto gosto pela matemática e pela geometria, tais considerações levaram o autor a construir duas representações para o que apresentamos. A representação matemática de seu inconsciente exporia uma espiral numérica dirigida ao centro do indivíduo, contudo, nunca o alcançaria em sua unicidade; este, o indivíduo, o “um”, bipartir-se-ia em “dois”,

¹⁰ Eu podia renunciar o status de cidadão europeu, mas não à cultura europeia. Eu fui um tolo romântico, apaixonado pela irracionalidade; mas nesse ponto, meu instinto não permitiu qualquer compromisso. Eu sabia que, enquanto em um ambiente de língua hebraica, eu seria sempre um estrangeiro. Eu podia, ao mesmo tempo, gradualmente perder contato com a cultura europeia. Tinha deixado a Europa na idade de vinte anos. Agora tinha vinte e três e já tinha tido o suficiente do Oriente - Tanto da mística judaica quanto dos românticos árabes. Minha mente e meu espírito sentiam falta da Europa, tinham sede da Europa, ansiavam pela Europa (Nossa tradução).

em sua metade: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ e sucessivamente, infinitamente. Talvez por isso uma de suas obras tenha sido traduzida para o português como: *O Zero e o Infinito* (2013); obra que, aliás, por primeiramente ter sido escrita em alemão, levando o título de *Sonnenfinsternis* (1930), veio a ganhar, na edição inglesa, o título de *Darkness at Noon* (1940). Vejamos agora a representação geométrica de Koestler:

Figura 1 Paradox of the Ego Spiral, esquema geométrico do inconsciente de Koestler.



Fonte: KOESTLER, 2005, p. 100

Embora exista a possibilidade de concluirmos que o esquema sugere um grau de conhecimento mais elevado do interior do indivíduo, partindo cada vez mais para o interior do mesmo, a situação se mostra contrária a semelhante conclusão, visto que estamos diante de uma substância que se revela impalpável, e mais do que meramente “impalpável”, revela-se *cada vez* mais impalpável, na medida em que se perde gradualmente a noção daquilo que se sabe que se sabe. Para Koestler, seria como se nos dirigíssemos para o centro de algo sem nunca alcançá-lo, pois as frações do indivíduo ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$...) gerariam frações cada vez menores do ser, nunca alcançando a origem, ou seja, o princípio, algo que Koestler denominou: “zero”. Isto era algo perturbador para o autor e encarnava o contraponto de outra situação por ele definida, situação que legou o nome de sua autobiografia, *Arrow in the Blue*. A “seta no azul” seria a expansão da consciência humana para fora do espaço delimitado à sua condição, ou seja, a Terra, o corpo, os sentidos. Apenas hipoteticamente, Koestler imaginava como seria transportar-se para além do azul, onde o espaço se enegrece; seria mais do

que “transportar-se para cima”, uma vez que as noções de “baixo” e “em cima” só existem por uma questão de relatividade e configuram uma ilusão dos sentidos humanos, visto que não existem pontos fixos no espaço, enquanto um acontecimento físico. De modo que, enquanto buscar compreender o universo aparentemente apaziguava o espírito de Koestler, em uma espécie de *Big Bang* corpóreo, partir para dentro de si desencadeava um sentimento assustador, assim como o silêncio dos espaços infinitos de Pascal.

Em contrapartida, também com base nas respectivas elucubrações é que o autor justificou sua aproximação dos movimentos aos quais se filiou. Do mesmo modo que razões sentimentais o fizeram se assentar junto aos coligados da *Unitas*, assim o fizeram se aproximar do comunismo e das ideias marxistas, que depois veio a rejeitar, passados sete anos de seu alistamento às colunas. Sua rejeição pelo marxismo, inclusive, teve muito a ver com o desenvolvimento do esquema que expusemos acima.

Koestler partiu para a Palestina no dia dos tolos do ano de 1926 e voltou para a Europa, desembarcando em Paris, no Dia da Bastilha do ano de 1929, partindo para Berlim em 14 de setembro de 1930, após uma série de viagens divididas em pequenos percursos, sem dinheiro, visto que voltara arrasado da experiência sionista. Curiosamente, 14 de setembro de 1930 foi ano em que o Partido Nacional Socialista, o partido de Hitler, ascendeu sua predominância em oitocentos por cento no número de cadeiras do Parlamento Alemão. Koestler trabalhava agora não mais como correspondente, mas no edifício central do *Vossische Zeitung*, como editor da coluna de ciências do jornal. Àquele ponto, segundo o autor, o peso da situação já pairava no ar, sem que as medidas mais conhecidas do nazismo ainda tivessem sido implantadas na forma dos campos de concentração e das deportações em massa, ou que pelo menos se tivesse conhecimento delas. Clima que, conforme Koestler, paulatinamente soterrou o ar alemão; no início, pequenas medidas, como proibições de circulação e o impedimento da entrada em determinados estabelecimentos, bem como demissões injustificadas de trabalhadores judeus. Para semelhante momento, sendo judeu, Koestler usa uma interessante forma para descrever os ânimos dos judeus na Alemanha daquele tempo: sentiam-se como se alguém, com uma espada muito afiada, tivesse-lhes decepado a cabeça, mas com um golpe tão preciso que ainda podiam caminhar sem que ela lhes decaísse de sobre o pescoço, de forma que temiam olhar para os lados, ou mesmo acenar com a cabeça.

Voltar-se para o comunismo era a medida mais lógica. Atraído pelas imagens da infância, dos protestos que presenciara, da marcha fúnebre e do que vivera durante os cem dias de duração do governo socialista húngaro e, novamente, atraído pelo clima de camaradagem, como o que encontrara na *Unitas*, e posteriormente pelo sucesso do primeiro plano quinquenal russo, que vigorou sob o comando da extinta U.R.S.S, Koestler aderiu aos estudos marxistas. Vindo depois a concluir que deixara um sistema de pensamento mais aberto para aderir a um sistema completamente fechado, algo que, para o autor, beirava o dogma; e isto é uma das coisas que veio a lhe fazer deixar a causa, somando-se que o governo russo havia também acertado um tratado de não agressão com os nazistas, e as explicativas dialéticas para a questão pareciam não lhe contentar. Intrigantemente, a acusação de que as causas sociais e os seus respectivos movimentos tendem a apagar os indivíduos e sua personalidade, indicando, segundo Koestler, inclusive uma falha no grande projeto russo, é algo que constantemente toma forma no conteúdo de sua ficção, não somente pelo que encontramos em *Arrow in the blue*, mas por uma considerável quantia de suas personagens morrerem em devaneios do inconsciente, enquanto agonizam e abdicam da causa.

Arthur Koestler veio a falecer em 1983, nos Estados Unidos. Após ter defendido a ideia de suicídio em obras como *Dialogue with Death*, provocou eutanásia a si mesmo e à sua esposa, Cynthia Jefferies, que se voluntariou. O autor, que sofria de mal de Parkinson e de leucemia, sem prognósticos de cura, doou seus bens a uma fundação destinada a pesquisas parapsicológicas.

Referências

- KOESTLER, Arthur. **Arrival and departure**. US: Macmillan Company, 1943.
- _____. **Arrow in the blue**. London: Vintage, 2005.
- _____. **Cruzada sem cruz**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- _____. **Chegada e partida**. São Paulo: Editora Germinal, 2000.
- _____. **Os Gladiadores**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.
- _____. **O Zero e o Infinito**. Barueri, SP: Amarylis, 2013.
- ROSENFELD, Anatol *et al.* **Entre dois mundos**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1967.

VERGÍLIO FERREIRA E O ESPANTO DE EXISTIR: UMA INTERPRETAÇÃO DE *APARIÇÃO*

Maurício Silva*

Resumo: o presente artigo analisa o romance *Aparição* de Vergílio Ferreira, destacando aspectos que contribuem para a constituição de um singular universo fictício, caracterizado sobretudo pela introspecção e responsável por sua inserção na linhagem existencialista da literatura ocidental. Em *Aparição*, o existencialismo conhece, por assim dizer, várias dimensões, pois provoca a secção do *eu* em *outro*, cujo mútuo reconhecimento é apenas pressuposto ou sugerido, jamais certo, fazendo emergir, repentina e inexoravelmente, a consciência do próprio ser.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira; romance; introspecção; existencialismo.

VERGÍLIO FERREIRA AND THE ASTONISHMENT TO EXIST: AN INTERPRETATION OF *APARIÇÃO*

Abstract: the present article aims to analyze the novel *Aparição* of Vergílio Ferreira, highlighting aspects that contribute to the constitution of a singular fictitious universe, characterized above all by introspection and responsible for its insertion in the existentialist language of the Occidental Literature. In *Aparição*, existentialism know, so to speak, several dimensions, because it causes the section of *I* in *another*, whose mutual recognition is only assumed or suggested, never sure, bringing out, suddenly and inexorably, the consciousness of being itself.

Keywords: Vergílio Ferreira; novel; introspection; existentialism.

Publicado em 1959, o romance *Aparição* de Vergílio Ferreira possui - a par de uma complexidade estrutural e simbólica flagrantes - um enredo bastante simples: trata-se da história da ida do professor Alberto Soares a Évora, onde permanece por um ano, ministrando aulas no liceu local. Ali, passa a frequentar a casa de Moura e sua família, conhecendo suas três filhas (Ana, Cristina e Sofia), além de se relacionar com outros moradores da cidade (Alfredo, Chico, Carolino etc.). Sua estada em Évora acaba provocando - involuntariamente - uma série de acontecimentos inesperados, culminando com a morte de Sofia (com quem tivera um complexo relacionamento amoroso) e seu afastamento da cidade.

*Doutor pela Universidade de São Paulo. Professor da Universidade Nove de Julho (São Paulo).

Afora essa trama, como dissemos, simples, todo o restante revela um inusitado enredamento, a começar pela caracterização das personagens principais (Alberto e Sofia), as quais - na categorização de Forster (1969) e Cândido (1987) - podem ser definidas como *personagens esféricas*, isto é, construídas a partir de um deliberado aprofundamento psicológico. Outra complexidade evidente diz respeito, ainda, à constituição da narrativa, que se manifesta sob dois planos distintos, mas inter-relacionados: o plano da enunciação e o plano do enunciado, estrutura que se desdobra - consequentemente - em presente e passado, narrador puro e narrador personagem, macrofábulas e microfábulas, de acordo com a análise estruturalista de Salvatore D'Onofrio (1983).

Uma análise igualmente de natureza estruturalista - como a de Maria Lúcia Dal Farra (1978) - dá conta não propriamente dos planos da narrativa do romance, mas de suas consequências no âmbito do discurso empregado na obra, em que a distância entre narrador e personagem é eliminada por meio do emprego da função poética da linguagem.

Mas é necessário que saiamos dos limites das análises estruturalistas, para que possamos alcançar outros aspectos da dimensão estética do romance de Vergílio Ferreira.

Narrado em primeira pessoa, *Aparição* possui, desde o princípio, um incisivo tom memorialístico, mesclando - como um caleidoscópio temporal - duas fases distintas, mas que se entrecruzam, vividas pelo autor: uma presente, em que narra, num casarão solitário, os acontecimentos vividos no *agora*; outra passada, que ganha continuidade numa miríade de fatos pretéritos, por meio dos quais o narrador recorda fatos vividos no *outrora*. No final das contas, prevalece mesmo, como afirmamos, seu sentido memorialístico, presente em quase todos os capítulos do romance, tudo resumindo-se a um conjunto quase indistinto de recordações sem fim: “neste vasto casarão, tão vivo um dia e agora deserto, o outrora tem uma presença alarmante e tudo quanto aconteceu emerge dessa vaga das eras com uma estranha face intocável e solitária” (FERREIRA, 1983, p. 22).

Assim, o autor - imbuído de uma personalidade única, no seu imaginar-se a si mesmo - vai tecendo a existência presente com os fios da memória do passado, fios que se multiplicam, fios que se entrelaçam, fios que se ligam uns aos outros num contínuo e ininterrupto gerar-se, reproduzir-se, desenvolver-se.

Neste sentido, pode-se dizer que *Aparição* é um romance, para além de memorialístico, *existencialista*, em que o viver humano apresenta-se construído sob o imponderável peso da solidão e povoado por indefectíveis silêncios. Suspenso pelos fios da memória, esse romance autenticamente proustiano - na acepção que tal designativo possa ter de busca-do-tempo-perdido - pode, portanto, ser definido como existencialista num sentido lato: reconstrói o mundo do narrador a partir de indagações que nascem, simplesmente, do *espanto de existir*, numa linhagem literária que vai de Camus a Artl, de Buzatti a Malraux, de Lúcio Cardoso a Virginia Wolf: “lembro-me bem dessa primeira chuvada de Inverno, porque a chuva tem para mim o abalo da revelação e abre como auréola o halo da memória ao que nela aconteceu” (FERREIRA, 1983, p. 70).

Com efeito, seu existencialismo manifesta - como em todos os autores citados - como autêntica aventura humana, não isenta da irrefreável consciência da morte, em sua luta insana contra um viver irracional. É o resgate, sem dúvida, das mesmas inquiuições essenciais que, desde a tradição lírica camoniana, perscrutam infatigavelmente os mais recônditos segredos do ser: em *Aparição*, emerge como temática principal do romance a própria *condição humana*, explorada no indissolúvel dilema entre a vida-sem-sentido e a morte-sem-razão. De fato, como já ressaltou uma vez Nelly Novaes Coelho (1973, p. 209-247),

Aparição é o romance onde Vergílio se debruça sobre o ser-em-si e projeta num plano vertical a sondagem da aventura humana. Seu herói, Alberto, busca o ‘eu’ essencial - aquele que se oculta sob a forma do *existente* e cuja verdade autêntica só é alcançada [...] numa súbita e fugaz ‘aparição’, porém jamais apreensível pelo conhecimento lógico-objetivo [...] No conflito íntimo de Alberto e nos dramas das demais personagens configura-se a problemática existencialista: a conscientização do ‘eu’ absurdamente voltado para a morte e a obscura certeza de que é no Homem que estão as respostas definitivas.

Em *Aparição*, o existencialismo conhece, por assim dizer, várias dimensões, pois provoca a secção do *eu* em *outro*, cujo mútuo reconhecimento é apenas pressuposto ou sugerido, jamais certo, fazendo emergir, repentina e inexoravelmente, a consciência do próprio ser:

no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu,

desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa *mais*, que me excedia e me metia medo (FERREIRA, 1983, p. 64).

Não é de se espantar que isso aconteça, pois para o autor esse desdobramento do *eu* em *outro* nasce do reflexo da realidade que se espelha no mundo das formas, lembrando o célebre mito platônico das cavernas:

há uma vida atrás da vida, uma irrealidade presente à realidade, mundo das formas de névoa, mundo incoercível e fugidio, mundo da surpresa e do aviso. Assim, o próprio presente pode ter a voz do passado, vibrar com ele à obscuridade de nós (FERREIRA, 1983, p. 71).

Nesse universo habitado por seres que, embora conhecidos, parecem tão distantes, cuja intimidade necessita ser, a todo instante, conquistada ou seduzida, há apenas uma figura que mantém - contraditoriamente, por sua ausência física - uma presença *memorialística* constante: a figura do pai. Com efeito, é essa mesma figura que emerge, no romance, como ponto de partida e de chegada, como modelo e referência existenciais, como meta a ser alcançada - ânsia que se objetiva numa relação atavicamente metafísica. Porém - e aí reside, ao mesmo tempo, a grandiosidade e a fragilidade da figura paterna -, seu pai, na realidade, não passa de difusa e quase impalpável lembrança:

como os místicos em certas horas, eu sentia-me em *secura*. Fechei os olhos raivosamente e quis ver. Regressava à aldeia, a essa noite em Setembro, quando meu pai morreu. Se tu viesses, imagem da minha condição... Se *aparecesses*... Como me esqueces tão cedo, como te sei e te não vejo! (FERREIRA, 1983, p. 39).

Perseguido pela lembrança do pai - a qual, contudo, não deixa, por sua vez, de perseguir -, o autor passa a fazer parte de uma engrenagem em que o *eu* se revela múltiplo, buscando as similitudes possíveis com a figura paterna. Com efeito, a hipertrofia do *eu* na obra de Vergílio Ferreira é uma das questões mais candentes desse seu romance, como já se disse uma vez: “em *Aparição*, ocorre a hipertrofia do ‘eu’, tentando conhecer-se e ao mesmo tempo buscando integrar-se com outros ‘eu’, no sentido de atingir a verdade” (DÉCIO, 1982, p. 87).

O autor tem consciência de que, não obstante, é a memória, ainda uma vez, o fio condutor de sua existência humana, uma existência vivida como *mise-en-abîme*. Para o autor, assim, viver se resume à lembrança de um passado remoto, em oposição à

realidade mais imediata: “a evidência da vida não é a imediata realidade mas o que a transcende e estremece na memória” (FERREIRA, 1983, p. 117).

Logo, toda essa dispersão do ser (aparente ou real), toda essa inexorabilidade do existir (forçada ou consentida) é resgatada, no final, pela profunda consciência da *essencialidade do ser*, uma ideia que, conquanto se mostre conceitualmente pleonástica, possui o inestimável mérito de expor a própria psicogênese dessa mesma consciência, como revela uma das mais antológicas passagens do romance:

SOU. Jacto de mim próprio, intimidade comigo, eu, pessoa que é em mim, absurda necessidade de ser, intensidade absoluta no limiar da minha aparição em mim, esta coisa, esta coisa que sou eu, esta individualidade que não quero apenas ver de fora como num espelho mas sentir, ver no seu próprio estar sendo, este irredutível e necessário e absurdo clarão que sou eu iluminando e iluminando-me, esta categórica afirmação de ser que não consegue imaginar o ter nascido, porque o que eu sou não tem limites no puro acto de estar sendo, esta evidência que me aterra quando um raio da sua luz emerge da espessura que me cobre. E estas mãos, e estes pés que são meus e não são meus, porque eu sou-os a eles, mas também *estou* neles, porque eu vivo-os, são a minha pessoa e todavia vejo-os também em cima, de fora, como a caneta com que vou escrevendo...” (FERREIRA, 1983, p. 180).

Reflexão sobre a vida, sobre o ser-alguém-no-mundo, sobre - como dissemos - a essencialidade do ser. Enfim, sobre a existência. Num plano pouco conceitual, como é o da linguagem ou do estilo, a narrativa de *Aparição* procura manter a mesma “introspecção”, manifesta por meio de um jogo de tempos verbais, de insólitas e inesperadas metáforas, de uma adjetivação difusa, um tanto simbólica, como se percebe, por exemplo, em *mãos subtis, silêncio inconsútil, céu espumoso, dente ingênuo* ou *olhar oblíquo*.

Desse modo, o autor procura aliar a essa linguagem singular uma verdadeira profusão de sentidos, imagens e recordações, tudo a compor o perfil psicológico do protagonista, o que quase nos faz esquecer - como sugerimos no início - que há um enredo, uma trama, uma ação romanesca. E, curiosamente, é essa quase falta de ação (ou, sob uma ótica diversa, essa ação em filigranas) - adensada pelos contornos de uma psique sutil, mas caudalosa, introvertida, mas abismal -, que faz do romance uma obra de impacto, capaz de causar a mais profunda impressão, não raro um doloroso incômodo. É que, pelos olhos do artista, perscrutamos nossa própria alma; com suas palavras, falamos ao nosso próprio íntimo; e suas dúvidas, anseios e angústias

compõem, no final das contas, nossa própria vertigem de viver, nosso mais inexplicável *espanto de existir*.

E, ao terminarmos o livro, já não somos o mesmo...

Referências

CÂNDIDO, Antônio. "A Personagem do Romance". In: CÂNDIDO, Antônio *et alii*. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 51-80.

COELHO, Nelly Novaes. "Vergílio Ferreira. Ficcionalista da Condição Humana". In: _____. **Escritores Portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973. p. 209-247.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado** (*O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira*). São Paulo: Ática, 1978.

DÉCIO, João. "A problemática do 'eu' no romance de Vergílio Ferreira". **Arquivos do Centro de Estudos Portugueses**, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, Vol. 4, No. 1, p. 85-94, Jan. 1982.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O Texto Literário. Teoria e Aplicação**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FERREIRA, Vergílio. **Aparição**. São Paulo: Difel, 1983.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DO FANTÁSTICO E "A SEGUNDA VOLTA DO PARAFUSO"

Débora Ferri*

Resumo: este estudo propõe algumas discussões a respeito da narrativa fantástica canônica. Para isso, o ponto de partida é o indispensável livro de Todorov - *Introdução à literatura fantástica* -, que, embora apresente alguns equívocos, é até hoje considerado o primeiro estudo de fôlego a respeito deste tipo de narrativa. Assim, contando com o apoio de estudiosos mais recentes, como Jacques Finné e Irène Bessière, procura-se apontar os aspectos relevantes e, por outro lado, o que é preferível que seja desconsiderado na obra de Todorov. Além disso, também é demonstrado que, apesar de girar em torno de concepções diferentes, os três estudiosos abordam a questão da construção do fantástico baseando-se em antinomias: Todorov fala sobre uma oposição entre a aceitação e a recusa do sobrenatural, Bessière trabalha com o tético e o não-tético e Finné opõe um vetor-tensão a um vetor-relaxamento. A proposta final deste estudo é a análise de uma obra considerada exemplar: o conto "The turn of the screw" de Henry James, que, apesar de ter suscitado sempre interpretações diferentes por parte dos autores que se interessaram por analisá-lo, é aqui entendido como uma perfeita realização do fantástico canônico.

Palavras-chave: narrativa fantástica; voz narrativa; literatura norte-americana.

OBSERVATIONS ABOUT THE FANTASTIC AND "THE SECOND TURN OF THE SCREW"

Abstract: this paper presents a discussion about the canonical fantastic narrative. In order to do so, it takes as a starting point the important study developed by Todorov, which, despite its flaws, it is still considered the first fundamental work about this genre. Thus, in conjunction with the propositions of more recent researchers, such as Jacques Finné and Irène Bessière, we pointed out those aspects in Todorov's study that should still be considered and those which should not. Furthermore, we demonstrate that the three authors, despite taking different paths, elaborate an approach to the study of the fantastic that revolves around the concept of antinomies: Todorov talks about an opposition between acceptance and refusal of the supernatural, Bessière proposes the concepts of tethical and non-tethical and Finné elaborates the ideas of tension-vector and relaxation-vector. Finally, this study analyses a work of art which is considered an exemplary canonical fantastic narrative: "The turn of the screw" by author Henry James. The proposition is that the short-story, thought considered by many researchers as a

* Pesquisadora PNPd financiada pela CAPES e professora visitante na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR).

realistic work, in which figures a mad protagonist, it is a perfect realization of the canonical fantastic narrative.

Keywords: fantastic narrative; narrative voice; north-American literature.

Apesar de o estudo de Tzvetan Todorov, divulgado por meio do livro *Introdução à literatura fantástica* (2010), ter recebido inúmeras críticas ao longo dos anos, a apresentação da discussão sobre o gênero será iniciada por sua obra nesta pesquisa, tendo em vista que os estudiosos concordam ter sido o primeiro estudo de fôlego sobre a narrativa fantástica, trazendo, de qualquer forma, várias e importantes contribuições.

A definição que Todorov (2010, p. 31) dá ao fantástico é baseada na ideia de "hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural". O autor afirma, ainda, que esta hesitação **deve**, obrigatoriamente, ser experimentada pelo leitor, mas apenas **pode** existir no protagonista ou em alguma outra personagem cuja função é a de representar, no texto, a hesitação do leitor. Isso, porém, não é condição obrigatória e sim facultativa. Por fim, é necessário que o leitor recuse uma interpretação alegórica ou poética da narrativa.

As três condições, conforme explica o autor, estão relacionadas a três diferentes aspectos: o primeiro, referente à hesitação do leitor, é um aspecto verbal, já que o texto deve expressar ambiguidade; o segundo, referente à representação do leitor, relaciona-se a um aspecto sintático, porque depende das reações das personagens diante da trama, que Todorov considera um tipo formal de unidades; o último se refere a um aspecto semântico, tendo em vista que se trata da questão da percepção e sua notação.

Partindo desses pressupostos, a conclusão a que chega o estudioso é a de que o fantástico só se mantém enquanto se mantém a hesitação. A partir do momento em que ela deixa de existir, seja porque o leitor ou seja porque o protagonista escolheu uma solução, o texto se direciona para outras manifestações do gênero, como o estranho ou o maravilhoso.

Jacques Finné, que faz um estudo bastante arrojado no livro *La littérature fantastique* (1980, p.32), concorda com a importância do leitor no julgamento da narrativa fantástica. Considera, contudo, fundamental mencionar que Todorov está se referindo a um "leitor implícito", a uma "função de leitor", sem levar em conta que, em alguns casos, certos leitores podem entender o texto como estranho, outros como maravilhoso e outros ainda podem conservar a dupla explicação.

Finné (1980, p. 32) também concorda com a posição de Todorov no que se refere à representação do leitor na narrativa, por meio de uma das personagens. Discorda, contudo, da proposição do estudioso de que a narrativa fantástica deva, obrigatoriamente, ser em primeira pessoa e de que a esta personagem narradora cumpra a função de representar a dúvida do leitor.

Outra importante estudiosa do fantástico, Irène Bessière (1974, p. 9), por sua vez, julga que a definição de Todorov separa a forma do conteúdo e reduz a organização da narrativa a um traço que não lhe é específico: a hesitação. Considera que tal definição exclui quaisquer referências ao conteúdo semântico do fantástico (o sobrenatural) e ignora seu enraizamento cultural. De fato, a autora tem razão ao criticar a questão da hesitação como base para uma definição, mas não se pode ignorar, como explica Jacques Finné (1980), que é, de fato, algo sempre retratado na estrutura da narrativa fantástica por meio de uma das personagens.

A autora, ainda, faz um comentário bastante importante: o de que a narrativa fantástica não é diferente dos outros textos literários, no sentido de que a descrição semântica não deve levar somente a uma reflexão sobre os fatos sobrenaturais, ou ao discurso do inconsciente (Bessière, 1974, p. 11). Na verdade, ela é constituída por uma dialética de constituição da realidade e de "desrealização" no projeto criador do autor. É algo semelhante ao concluído por Jacques Finné (1980, p. 15), que entende o fantástico como "um jogo com o medo". Para ele, o fantástico é uma forma de arte pela arte, um jogo, uma gratuidade e não um incentivo. Propõe, além disso, a distinção de três tipos de narrativas fantásticas: um fantástico denominado canônico, que se recobre de realismo; um fantástico sem realismo; e, por fim, algo por ele denominado neofantástico, em que o sobrenatural não é um fim em si, sendo o propósito da narrativa difundir determinadas ideias, como, por exemplo, um relativismo psicológico ou filosófico. Um representante deste último tipo, segundo Finné (1980, p. 15), seria Jorge Luis Borges. Tanto este autor quando Irène Bessière (1974, p.11) consideram que este não é um fantástico real. Segundo a estudiosa:

Le récit fantastique utilise des cadres socioculturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque.

É bastante pertinente a descrição que Bessière (1974, p. 12) faz do fantástico. Em sua visão, este tipo de narrativa não mostra nem prova nada, apenas designa e retira de sua própria improbabilidade os índices de possibilidade imaginária. Dessa forma, sua consistência advém exatamente de sua "falsidade". Não é um tipo de narrativa que pode ser caracterizada somente por sua inverossimilhança, inacessibilidade e indefinição, mas pela justaposição e contradição dos diversos elementos verossímeis. Além disso, ressalta que a narrativa fantástica não contradiz as leis do realismo literário, o que ela faz é mostrar que estas leis vão se tornando as leis do irrealismo, tendo em vista que a realidade torna-se totalmente problemática. Por esse motivo, considera que a narrativa fantástica é aquela em que o trabalho da linguagem é exercido perfeitamente, em que se opera uma desconstrução dos dados objetivos.

A narrativa fantástica, nesse sentido, é um gênero em que a não-realidade introduz um questionamento sobre os acontecimentos, os quais são uma violação à ordem do bem, do mal, do natural, do sobrenatural, da sociedade. Portanto, pode ser encarado como o domínio do singular, do único. Todo acontecimento, neste tipo de narrativa, é um caso específico. Também é fundamental observar que se espera deste tipo de narrativa um seguimento das normas internas e externas e um equilíbrio constantemente mantido entre as avaliações contrárias. É por isso que Bessière (1974, p. 19) afirma que o fantástico constitui a língua especial do universo da estimativa, em que a ambiguidade impossibilita qualquer afirmação, impondo uma indeterminação. O que se tem, portanto, são questões que ficam sem resposta: "*dans le récit fantastique, l'impossibilité de la solution résulte de la présence de la démonstration de toutes les solutions possibles*" (BESSIÈRE, 1974, p. 22).

Outro ponto destacado pela autora é a de que a narrativa fantástica é um texto caracterizado como ambivalente, contraditório e ambíguo, portanto, essencialmente paradoxal, extraindo seu argumento da aliança entre a razão e as coisas normalmente recusadas pela razão. É um texto poético, que destrói a relevância da denominação intelectual e compila a obsessão por uma legitimidade que, na impossibilidade de ser natural, pode ser sobrenatural. Assim, é um tipo de texto que, nas palavras de Bessière (1974, p. 24), "*unit l'incertitude à la conviction qu'un savoir est possible: il faut être seulement capable de l'acquiescer. Le cas n'existe que par l'incapacité du héros à résoudre la devinette*".

Os traços da narrativa: do enunciado, sintático e da enunciação

Após a fase inicial de problematização da definição, é aqui retomado o estudo de Todorov (2010) abordando suas concepções a respeito do **discurso** fantástico. Considerando que a obra literária forma uma estrutura, Todorov (2010) acredita que a percepção ambígua, característica essencial da obra fantástica, afeta outros traços da narrativa, que sofrem uma repercussão desta ambiguidade.

O primeiro traço discutido pelo autor é um **traço do enunciado**: o emprego do discurso figurado. Ele apresenta três empregos diferentes: o exagero, que conduz ao sobrenatural; a utilização do sentido próprio de uma expressão figurada; e uma terceira situação, em que o surgimento do elemento fantástico é precedido por comparações e expressões figuradas, que, quando tomadas ao pé da letra, designam um acontecimento sobrenatural.

Outro traço relaciona-se ao aspecto sintático, sendo por ele denominado **composição**. Em um estudo de Penzoldt, o qual Todorov (2010, p. 95) considera ter sido derivado da teoria de Poe para novelas em geral, é proposto que a narrativa fantástica deve seguir uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante, o qual Penzoldt considera ser a aparição do espectro. Todorov, porém, discorda dessa proposição, demonstrando, por meio de exemplos, que, de fato, o tipo de composição mencionado por Penzoldt existe, porém, não é o único. Há diversas situações em que as indicações fantásticas estão espalhadas ao longo do texto, sem seguir a gradação descrita.

Há ainda o traço que se refere à **enunciação**: o narrador. Para Todorov (2010, p. 91), o **narrador representado** (ou seja, um narrador que focaliza apenas a ótica dos personagens) é mais adequado ao fantástico do que a simples personagem, que, em suas palavras, "pode facilmente mentir". Todorov também o considera mais adequado que o **narrador não representado**, porque acredita que este tipo de narrador faria com que o texto ingressasse imediatamente no terreno do maravilhoso, tendo em vista que não haveria a possibilidade de o leitor duvidar de suas palavras. Além disso, supõe que é mais fácil para o leitor se identificar com um narrador de primeira pessoa, condição que julga indispensável, por estar ligada a sua definição de fantástico.

Jacques Finné (1980, p. 127) faz um estudo bastante esclarecedor sobre a questão dos narradores protagonistas em *La littérature fantastique*. Ele distingue dois tipos: um narrador *Je-Je*, que se refere a uma personagem que narra, no presente,

acontecimentos que vive junto com o leitor; um narrador *Je-Il*, em que uma personagem narra os acontecimentos no passado, ou no presente histórico, com um campo perceptivo maior que o do leitor. Segundo o estudioso, o primeiro tipo não é frequentemente encontrado nas narrativas fantásticas. Além disso, o narrador *Je-Il* é mais subjetivo que o *Je-Je* e possuidor de um campo perceptivo que jamais é neutro. Por essa razão, o autor acha por bem distinguir entre um narrador *Je-Il-R* (o eu relaciona suas aventuras ao **realismo**) e um narrador *Je-Il-F* (o eu está convencido do percurso **fantástico** dos acontecimentos). Finné também considera que o segundo tipo é mais frequente do que o primeiro e que ambos possuem um ponto em comum: são narradores que forçam o leitor a partilhar seu ponto de vista. Outro aspecto importante, para o teórico, é o de que uma narrativa em *Je* sempre passa pelo mesmo processo: parte da unidade entre o eu e a perspectiva realista, enfrenta um período de dúvida (*Je-R* entra em confronto com *Je-F*, dualidade que pode ser acelerada por meio da intervenção de outras personagens) e atinge um estado final (mais frequentemente, que confirma a leitura fantástica, mas também pode aceitar a realista ou uma junção entre a realista e a fantástica).

Porém, diferentemente de Todorov, Finné (1980, p. 129) não acredita que a narrativa em *Il* (ele) seja um obstáculo. No caso da narrativa em *Il* que se centra nas ações de uma personagem, considera que ela se aproxima muito da narrativa em *Je*, em que se procura conferir uma falsa objetividade e, por isso, afirma que a denominaria *Il-Je* se não receasse uma confusão com a *Je-Il*. Finné recorre, então, aos pronomes do alemão *Er* (ele - masculino) e *Es* (ele e ela - neutro) para criar sua classificação: o romance em *Il-Er* seria um romance em *Je* disfarçado e o romance *Il-Es* seria aquele em que o narrador explora o conteúdo psíquico de diversas personagens, principalmente por meio do uso do discurso indireto livre, e evita tornar sua presença ostensiva. O estudioso explica, porém, que, na literatura fantástica, a narração em *Il*, na maioria das vezes, remete a uma narração em *Je* recoberta por um verniz de objetividade. E conclui:

Faisons le point. Que la narration soit en Je ou en Il importe finalement assez peu. L'important est de comprendre que le récit fantastique comporte deux personnages-types représentant les deux attitudes humaines et confrontation: réalisme e fantastique. Le premier sert de frein réaliste, le second d'accélérateur fantastique. Parfois, surtout dans le cas de la narration en Je, les deux personnages se confondent en un seul. L'auter fantastique doit mener son lecteur à l'acceptation du fantastique et y arrive, généralement, mais non sans une tricherie manifeste dans sa manière d'écrire. Tricherie plus simples, plus naturelle, dans le cas d'un narrateur en

Je-Il-F (d'où, sans doute, le plus grand nombre de récits répondant à ce procédé). Dans cette narration, l'auteur triche par le biais de son personnage qui, annexé à ce dont il veut convaincre son lecteur, organise son récit dans ce but. La narration en Il-Er rend l'auteur plus extérieur à celle-ci, mais, malgré cette apparence, n'est guère plus honnête. (Finné, 1980, p.130)

Na conclusão do capítulo em que aborda a questão dos narradores, Jacques Finné (1980, p. 150) tece considerações importantes acerca do papel do realismo na narrativa fantástica. Ele enumera três: 1) a referente ao realismo em sua definição mais abrangente, que compreende um realismo de fundo, relativo aos cenários e ao aspecto psicológico, um realismo relacionado à forma, que exclui os rebuscamentos estilísticos, e um realismo de procedimento; 2) o modo *Je-Il-F*, que inclui o uso do passado narrativo e no qual o campo perceptivo do narrador é maior que o do leitor, circunstância ideal para que a explicação fantástica surja no momento desejado; 3) a representatividade lógica por meio de uma personagem pouco inclinada a aceitar a visão fantástica, seja o protagonista ou não.

Temas e funções

Após discutir os três traços da narrativa (enunciado, sintático e enunciação), Todorov (2010) propõe uma leitura analítica dos temas do fantástico. Ele inicia esta parte do estudo alertando o leitor de que não pretende ingressar numa crítica temática, que considera muito parecida com uma simples paráfrase e que pode fazer com que se incorra no erro de acreditar que a obra literária é a tradução de um pensamento preexistente, não o lugar onde nasce um sentido que não pode existir em nenhuma outra parte. E afirma: "Supor que a literatura não é senão a expressão de certos pensamentos ou experiências do autor é condenar de imediato a especificidade literária, atribuir à literatura um papel secundário, o de *medium* entre outros" (TODOROV, 2010, p. 107). Assim, sua pretensão é a de classificar categorias abstratas, não imagens concretas. Com o aviso de que a posição adotada em seu estudo é a de limitar-se à aplicação de uma técnica elementar, sem pressupor um método a seguir em geral, Todorov passa a tratar os temas do fantástico considerando duas categorias: **os temas do eu** e **os temas do tu**.

Os temas do eu, que Todorov classifica utilizando como critério sua copresença, são divididos em dois grupos: o das metamorfoses e o da existência de seres sobrenaturais mais poderosos que o homem. Para o autor, estes dois grupos surgem na literatura fantástica como uma forma de substituir uma causalidade deficiente nos

eventos humanos. Considerando que há eventos cuja causalidade reconhecemos e outros que parecem devidos ao acaso, o elemento sobrenatural surge na literatura fantástica como uma espécie de encarnação de uma causalidade imaginária. Assim, Todorov julga possível falar em um pandeterminismo: "tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou "acaso"), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural (TODOROV, 2010, p.118-9).

Este pandeterminismo mencionado pelo autor traz como consequência a existência de relações entre todos os elementos do mundo, sendo que este último se torna altamente significante. Dessa forma, ocorrerá que "o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque" (TODOROV, 2010, p. 121). É evidente, portanto, que, com o apagamento dos limites e com a interpenetração dos mundos, o tempo e o espaço do mundo da narrativa fantástica sejam diferentes do tempo e do espaço da vida cotidiana. Todorov considera que o tempo se prolonga e que o espaço aparece "transformado".

Pelo fato de os temas do eu encontrarem-se relacionados a uma questão de percepção-consciência, Todorov (2010, p. 128) acredita que todos podem ser designados como "temas do olhar". Cita, inclusive, dois objetos dos temas do eu que costumadamente permitem a imersão no mundo sobrenatural: os óculos e o espelho.

Já os temas do tu são aqueles relacionados ao desejo sexual, mais particularmente, às "perversões". Curiosamente, Todorov (2010, p. 140) considera que "a maior parte dentre elas não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes a um 'estranho social'". Entre estes, cita o incesto, o homossexualismo, o amor a mais de dois e as relações que envolvem crueldade e sadismo, bem como as questões concernentes à morte, à vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo. Além disso, considera que os temas do eu relacionam o homem ao mundo, enquanto os temas do tu relacionam o homem ao seu desejo e, por isso, ao seu inconsciente. E conclui:

Se os temas do eu implicavam essencialmente uma posição passiva, aqui se observa, ao contrário, uma forte ação sobre o mundo circundante; o homem não se mantém mais como um observador isolado, ele entra numa relação dinâmica com outros homens. Enfim, se se podiam consignar na primeira rede de temas os "temas do olhar", pela importância que a vista e a percepção em geral aí assumam, deveríamos falar aqui de preferência dos "temas do discurso", uma vez que a linguagem é, com efeito, a forma por excelência - e o agente estruturante - da relação do homem com outrem. (TODOROV, 2010, p.148)

Todorov (2010, p. 152) lembra que o estudo dos temas é relevante na medida em que a oposição entre forma e conteúdo não é pertinente ao se interpretar uma obra literária. Conforme explica, a estrutura da obra é constituída por todos os elementos literários e também pelo tema; além disso, também pelo sentido que o crítico dará a estes elementos e a estes temas. Tratando mais especificamente dos temas na literatura fantástica, acha por bem assinalar que os temas do olhar (do eu) referem-se a uma ruptura entre o psíquico e o físico, algo que, do ponto de vista da linguagem, significa o rompimento dos limites entre o sentido próprio e o figurado; já os temas do tu formam-se a partir da relação entre os dois interlocutores no discurso.

A conclusão do estudo é bastante questionável. Todorov (2010, p.169) faz afirmações que dificilmente se sustentariam, como, por exemplo, a de que "a psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica". Tal afirmação é feita com base na "função social" que ele acredita ter o fantástico. Porém, isso só se sustentaria se sua teoria dos temas e, em especial, os temas do tu, fosse algo além do que é: simples tentativa de classificar e agrupar temas que, além de tudo, não foram estudados a fundo, em suas diversas manifestações literárias. É curioso que tenha partido de um estudioso da literatura tal afirmação, o mesmo que, no início do livro, afirma que "o texto literário não entra em uma relação referencial com o "mundo", [...] não é ele 'representativo' de outra coisa senão de si mesmo"(TODOROV, 2010, p.14).

Além da função social, Todorov propõe que o fantástico tem também uma função literária, que se divide em três: 1) emocionar, assustar ou manter o suspense; 2) constituir sua própria manifestação, sendo, portanto, uma autodesignação; 3) interferir no desenvolvimento da narrativa, provocando um equilíbrio inicial realista; a intervenção do evento sobrenatural; e o reestabelecimento do equilíbrio, que contudo, não é o mesmo do início.

Antinomias

Já foram tratadas neste estudo algumas das divergências de visão entre a teoria proposta por Todorov e a de outros estudiosos. Jacques Finné (1980, p. 33) elenca em seu livro três problemas que considera de menor importância e outros três mais sérios. Como defeitos não tão graves, estão a contradição interna (criticar o método de outros estudiosos, como Penzoldt, e acabar fazendo a mesma coisa), a excessiva condensação e os erros de detalhe (como nomes com ortografia errada e confundir narrativas em

primeira pessoa com narrativas em terceira pessoa). Já entre os erros graves estão: 1) citar a narrativa das *Mil e uma noites* como exemplo de fantástico, quando o próprio autor a caracteriza como maravilhoso; 2) seu desconhecimento de história literária, que o leva a elencar exemplos que não são os mais apropriados para o que ele está querendo dizer; 3) as duas razões - social e literária - para a existência do fantástico que o autor apresenta.

Finné (1980, p. 34) declara que "*la raison sociale fait sourire*". Concorde que, de fato, há uma relação entre erotismo e o fantástico, mas que não se pode fazer a afirmação de que um serve como pretexto para o outro. Mais ainda: afirma, com bastante sensatez, que o fantástico canônico não tem se dissipado na atualidade devido à psicanálise, a uma maior liberdade sexual, como propõe Todorov, mas devido a um desgaste temático.

A mesma discordância apresenta com relação à função literária, lembrando que o esquema de Todorov (equilíbrio, desequilíbrio, novo equilíbrio) não é novidade e que o desequilíbrio causado pelo elemento sobrenatural não é diferente de qualquer outro tipo de desequilíbrio no esquema narrativo.

Também Irène Bessière (1974), em seu estudo, faz menção às generalizações presentes na obra de Todorov e ao embaraçoso desconhecimento de história literária, ambos também apontados por Jacques Finné. A autora considera o capítulo X, que aponta as funções do fantástico, de uma "confusão impressionante" e afirma que o autor "*ignore complètement la genèse du récit fantastique*" (BESSIÈRE, 1974, p. 55). Considera sem relevância a crença de Todorov de que a narrativa fantástica é aquela em que o autor expõe a irrealidade da obra, porque não se pode considerar que a existência do sobrenatural seja o suficiente para indicar a presença desta característica em uma obra literária. Isso porque, diferentemente do que afirma o estudioso búlgaro, a narrativa fantástica não se origina somente da linguagem, mas também de condições culturais e outros elementos objetivos.

Ainda mais, Bessière (1974, p.56) demonstra que o fantástico não surge da hesitação entre o real e o sobrenatural, mas de suas contradições e recusas mútuas e implícitas, criando um questionamento sobre a natureza dos eventos. Sua proposta é a de que a existência de princípio de falsidade contraposto a uma hipótese sobrenatural é condição indispensável para o fantástico, mas não suficiente. Na verdade, o que deve prevalecer é uma natureza contraditória, em que o irrealismo se alia ao realismo. "*L'événement narré est privé de toute probabilité interne: patent mais sans cause*"

(Bessière, 1974, p. 32). O que se tem, então, é a superposição de duas probabilidades externas, sendo uma racional e empírica, correspondente à motivação realista, e uma racional e metaempírica, que transpõe a irrealidade sobre o plano sobrenatural, tornando-a concebível ao invés de aceitável. É a união destas duas probabilidades externas, sendo que uma acabará por se mostrar falsa, que constitui a antinomia da narrativa fantástica.

Caracterizando a narrativa fantástica como um tipo de texto misto, que une uma utilização particular e específica do índice de causalidade ao índice temporal da novela ou do romance, o que permite a manutenção da motivação realista e o banimento do verossímil, Bessière (1974, p.34) brilhantemente sumariza as características deste gênero:

Le récit fantastique est peut-être le mode de narration le plus artificiel et le plus délibéré, mais qui provoque paradoxalement les réactions le plus naïves de la part du lecteur. Répétitions, jeux de miroirs, circularité et fausse progression, la narration secrète le flou et l'incertain mais la duplication installe la familiarité et accroît le mystère. Le lecteur tolère l'invraisemblable en même temps que sa curiosité est retenue et contribue à augmenter l'effet d'incertitude. L'on accepte l'illusoire, mais pour mieux avouer l'attente d'une révélation, l'exigence d'ordre.

A proposição da autora de o fantástico ser um gênero misto é interessantíssima e traz uma grande contribuição ao estudo deste tipo de texto. Trabalhando com os conceitos de tético (que coloca a realidade daquilo que representa, como o romance "*des realia*") e não-tético (que não coloca a realidade do que representa, como o caso do conto maravilhoso), Bessière conclui que a narrativa fantástica se origina a partir da contaminação dos métodos de composição de dois tipos de narração: ela é, ao mesmo tempo, tética e não-tética. Assim, o princípio necessário de inconsistência é unido ao real, para que o indizível se instale.

Jacques Finné (1980, p. 36) também define o fantástico a partir de uma antinomia. Porém, não vai trabalhar com a ideia de contaminação de gêneros, mas do efeito temático surgido a partir dos mistérios e explicações contidos no texto. Para ele, a narrativa fantástica se subdivide em dois vetores: um vetor de tensão, que se centra nos mistérios e culmina com a explicação sobrenatural, e um vetor de relaxamento, que aniquila a tensão por meio da explicação e no qual as consequências lógicas da narrativa são exploradas. Importa ainda mencionar que o primeiro geralmente é muito mais longo que o segundo. Além disso, o leitor de fato é representado, mas somente no vetor

tensão, tendo em vista que, obviamente, a hesitação é dissipada no momento em que surge a explicação.

A questão da explicação é detalhadamente trabalhada por Finné (1980, p. 44), que considera apropriado iniciar distinguindo entre explicação narrativa e o que ele chama de *souffle fantastique* (sopro fantástico). Remontando a Todorov no que diz respeito à hesitação (que Finné considera ser comumente representada pelo protagonista), o autor define o *souffle fantastique* como uma hesitação perante a maneira de se dissipar um mistério, uma luta entre a tentação do sobrenatural e a vontade do cotidiano. Para ele, tal definição está no centro da discussão entre o que é fantástico, tendo em vista que o sopro fantástico culminará em uma explicação, que pode transformar o romance inteiro em fantástico canônico ou em falso fantástico.

O primeiro tipo de explicação trabalhado pelo autor é a explicação racional, a qual se subdivide em três grupos: as narrativas fantásticas, os romances policiais e o sobrenatural explicado racionalmente. O romance policial não possui o sopro fantástico e, em nenhum momento, há o direcionamento para uma explicação sobrenatural, a qual destruiria a coerência interna da obra. No caso do sobrenatural explicado racionalmente, há o sopro fantástico, porém, este desaparece por completo, sendo reduzido a uma explicação em zona contígua. Finné (1980, p. 75) considera isso um desvio, um erro de orientação, justificando a má reputação deste tipo de texto. No caso do fantástico canônico, o leitor é representado por uma personagem que, em meio a um quadro realista, vai, pouco a pouco, acreditando na explicação sobrenatural e, com efeito, é uma explicação sobrenatural que conclui a intriga, criando um sentimento de coerência interna.

O segundo tipo é o da explicação sobrenatural. Lembrando que a narrativa fantástica é um texto essencialmente realista, em que uma quantidade pequena de elementos irracionais confirma seu sopro fantástico, Finné (1980, p. 79) propõe, mais uma vez, três grupos de textos de explicação sobrenatural: dos mistérios psicológicos, em que as personagens são assombradas por suas capacidades inexplicáveis, como adivinhações; dos mistérios de ações, em que ocorrem ações sobrenaturais, como portas que se fecham sozinhas; por último, de mistérios sobrenaturais, em que figuram seres hostis que não existem na Terra. Há, ainda, os textos de explicação dupla, em que a escolha entre duas ou mais explicações é mantida até o fim da narrativa.

O autor ainda faz menção ao que ele denomina explicação "*au carré*", ou "ao quadrado", em que, ao final, a narrativa não apresenta apenas uma explicação para os

acontecimentos, mas também uma explicação da explicação. Ele cita como exemplo disso o livro *The terror*, de Arthur Machen, em que mortes misteriosas e atrozes são, por fim, explicadas como uma revolução dos animais. Porém, o autor ainda vai apresentar as razões por que os animais se uniram em revolta.

No terceiro e último tipo, há a explicação ambígua (FINNÉ, 198, p. 97), que ele subdivide em outras três: aberrações cronológicas, o diabo e seus comparsas e o espiritualismo. São casos em que o leitor, colocado diante da explicação, é quem escolhe se aceita ou não aquele sistema de referências. Há que se considerar algumas características neste tipo de texto, a saber: se a explicação é explícita e objetiva; se ela se reduz a uma palavra (vampiro, diabo, lobisomem, etc.); se ela se apresenta durante todo o texto. Para o autor, um texto deste tipo traz consequências que se manifestam de duas maneiras diferentes. No primeiro caso, o autor joga com as variações de explicação e, no segundo, ele joga com uma explicação ao quadrado (portanto, uma explicação objetiva).

Para Finné, a localização da explicação pode implicar a existência de dois tipos diferentes de narrativa. Há a narrativa de sopro fantástico, que impõe ou uma explicação sobrenatural, ou uma explicação ambígua que puxa mais para o fantástico do que para o racional, e a narrativa sem sopro fantástico, que não tem o dever de impor uma explicação.

Tratando mais detalhadamente da narrativa de sopro fantástico, Finné (1980, p.153) apresenta duas localizações privilegiadas: a inicial e a final. A inicial exclui o vetor tensão e, portanto, o sopro fantástico em si. Neste caso, a narrativa versará por completo sobre o realismo, exceto para as personagens. Já a explicação final coroa o sopro fantástico e marca o seu fim, com a explicação racional fechando naturalmente a intriga.

Voltando ao texto de Bessière (1974, p. 42), é imprescindível ainda ressaltar que ela demonstra ser o fantástico um produto histórico, na medida em que surge como única maneira de apresentar o cotidiano quando a realidade se torna intolerável. Pode, por isso, ser entendido como uma recusa ao presente: o escritor aceita sua incapacidade de se conectar com o real tal como ele é e promove uma tentativa de reconstituição da ordem perdida, que, por meio da transcrição literária, torna-se a ordem absoluta. Mais do que uma compensação, o jogo da imaginação alimenta uma expressão deliberadamente anacrônica, em que a incapacidade de expressar a exterioridade marca uma cegueira em relação ao mundo e um julgamento de valor.

O elemento fantástico em "*The turn of the screw*"

O conto de Henry James apresenta uma grande sofisticação na organização da narrativa e expõe o profundo conhecimento do autor a respeito do elemento fantástico. Este afirma nunca ter compreendido a aclamação que tal obra recebeu, por considerá-la vulgar, "um trabalho meramente mercenário" (EDEL, 1960, p. 52). Porém, uma análise detalhada de sua estrutura demonstra o contrário.

Nos estudos fantásticos, como visto anteriormente, Bessière (1974) aponta para a questão do hibridismo deste tipo de narrativa, que une estratégias de dois gêneros textuais, criando aquilo que ela chama de oposição entre o tético (realista) e o não-tético (sobrenatural). Finné, por sua vez, menciona a importância de o vetor tensão ser prolongado o máximo possível, o que acentuaria o sopro fantástico. Henry James, em um momento em que o fantástico surgia e não havia estudos teóricos a este respeito, produziu uma obra que pode ser considerada exemplar no gênero, já que a ambiguidade e, portanto, o vetor-tensão de seu conto, é mantida até a conclusão da narrativa.

A indisputável qualidade do texto tornou-o objeto de discussões por parte de quase todos os estudiosos do fantástico, sendo raro encontrar uma publicação que aborde o tema sem mencioná-lo como exemplo. Assim, neste estudo não vem ao caso discutir se o conto se trata de uma narrativa fantástica, pois isso já foi suficientemente estabelecido. Por isso, considera-se mais apropriado apresentar as contribuições dos diversos estudiosos que já a utilizaram como texto exemplar do fantástico canônico.

No capítulo "Os temas do fantástico - introdução", Todorov (2010, p.113) cita "*The turn of the screw*" como um exemplo de texto em que a percepção da personagem a respeito dos acontecimentos não revela de fato o mistério e sim o encobre, devido ao fato de o leitor se tornar tão preso ao ato da percepção que se esquece de observar outros elementos, como a natureza daquilo que é percebido. No caso em questão, a personalidade e os vícios de Mr. Quint e Mrs. Jessel.

Louix Vax (1963, p. 96), por sua vez, considera o conto obscuro e deliberadamente ambíguo, permitindo tanto a interpretação de que se trata de um texto de fantasmas quanto a de que se trata de um caso psiquiátrico, enfocando a loucura da governanta. Observa, porém, que todos os elementos que aparecem no texto são ali colocados pelo autor de modo a produzir um efeito estético, até mesmo a anonimidade da narradora, que será abordada em item posterior, na análise da voz narrativa.

Irène Bessière também aborda o conto em seu importante estudo sobre o fantástico, *Le recit fantastique* (1973), e faz uma análise bastante elaborada desta obra. A estudiosa alude, assim como Vax, ao fato de a narrativa oscilar entre duas possíveis interpretações, e afirma que, nela, tudo ocorre por meio de elipses (BESSIÈRE, 1973, p. 35). É o silêncio da narração que faz com que surja o questionamento a respeito do que aconteceu entre as crianças e os adultos (Mr. Quint e Miss Jessel), já que tais acontecimentos nunca são elucidados, só sendo possível fazer suposições. Além disso, enfatiza que a morte do garoto Miles encerra uma perfeita negação de sua vida pregressa, mas que essa negação também origina outras interrogações, na medida em que o garoto morre por ser incapaz de suportar uma verdade que é sempre negada. Assim, considera o conto exemplar no sentido de expor uma característica de toda narrativa fantástica: ela acumula índices de revelação, mas nunca permite que se descubra qualquer coisa.

Em outro momento do estudo, a autora (BESSIÈRE, 1973, p. 165) aponta uma questão latente neste conto: a do remetente e destinatário. A obra coloca em cena a relativização do improvável, tendo em vista que se inicia com uma reunião de amigos no conforto de uma sala burguesa, os quais se sentem atraídos por histórias fantasiosas e de horror. Pode-se considerar que isso simula a situação do leitor da narrativa, mas também a contrasta com o perigo e pavor real que se estabelece no universo da narrativa e que não existe no universo do destinatário do conto. É aceito que o improvável não desfaz a ordem a que pertencem o remetente e o destinatário. Assim, a ambiguidade primeira do conto refere-se ao fato de a narrativa não ser tomada como verdadeira porque esta verdade não pertence nem ao presente do narrador, nem ao do receptor.

É interessante ainda a afirmação da autora de que o título sugere nitidamente, juntamente com os hóspedes desta sala burguesa, que o verdadeiro objeto da narrativa não é o acontecimento fantástico, mas sim o medo como fonte de um sentimento estético. É mais ou menos a postura de Louis Vax ao afirmar que todos os elementos presentes no texto estão ali para cumprir um efeito estético. Remetendo sua análise a Leon Edel, Bessière lembra que a narrativa pode ser interpretada como uma história macabra de fantasmas, como um caso psiquiátrico ou como a projeção de uma obsessão do próprio escritor. Porém, o que importa é que a escolha do motivo do fantasma corresponde à escolha de um improvável, que só é aceitável a partir do momento em que não destrói o verossímil que partilha com a situação do leitor; e que, além disso, é esteticamente útil porque se liberta da escritura de um realismo estrito.

Considerando que a obra não é uma clássica história de fantasmas, porque, até o final, as aparições apresentam um caráter indefinido (muitos acreditam que elas não existiram), Bessière (1973, p. 166) afirma que ela exige um papel ativo do leitor, o qual deverá assumir uma posição com base em seus dados culturais e pessoais.

Discorda-se em partes da autora neste ponto. Em seu estudo, *La littérature fantastique*, Jacques Finné (1980, p. 82) nos mostra que o que ocorre no conto é a existência de uma "explicação ao quadrado". Há duas explicações: a primeira, sobrenatural, é a de que a governanta realmente está sendo visitada por aparições, espectros de Mrs. Jessel e Mr. Quint. Esta não pode ser colocada em questionamento, a partir do momento em que Mrs. Grose é quem reconhece, por meio das descrições da governanta, que as aparições são de Peter Quint e Miss Jessel. Já a segunda explicação de fato fica em aberto, não sendo possível concluir se os espíritos estão se apossando das crianças, operando uma transmigração de almas (metempsicose), ou se isso é loucura da governanta.

De qualquer maneira, Bessière considera que o ponto central da narrativa é a ambiguidade na relação remetente-destinatário, que, de fato, existe no que se refere à dúvida entre a questão da metempsicose ou loucura da governanta. Assim afirma a autora:

Le narrateur commande une certaine lecture (on s'y plie ne serait-ce qu'en suivant l'ordre numérique des pages) mais le lecteur, au long de sa lecture, reconstitue, contre l'ordre du narrateur, l'ordre de son vraisemblable. L'ordre du livre et l'ordre du réel sont distincts (la fiction initiale de l'histoire rapportée le souligne); le thème fantastique n'est ici rien d'autre que la marque de l'investissement du premier par le second. (BESSIÈRE, 1973, p. 166-7)

Outro ponto a merecer destaque refere-se à interpretação de Bessière (1973, p. 167) a respeito da verossimilhança no conto. A proposição da estudiosa é a de que Henry James, nesta obra, incluiu um inverossímil que não é o contrário do verossímil, mas seu estado em aberto. Isso se torna interessante ao se pensar que, de fato, a interpretação que cada um faz da realidade é múltipla. Para ela, isso ocorre porque, como já mencionado antes, o elemento de incerteza presente no texto cria um fantástico que instaura uma liberdade de leitura. Além disso, considera que, na verdade, em "*The turn of the screw*" (2005), o fantástico é secundário, configurando-se como uma amplificação da abordagem criativa de Henry James, em que se observa a transformação de todo acontecimento em um vazio e expõe-se a análise da relação do

sujeito com esse vazio, já que o elemento de referência nunca é definitivamente objetivado. Assim, o que se tem é um autor que faz de seu procedimento de composição e de escrita um método de leitura. E completa: "*Le jeu des personnages se circonscrit à des relations de conscience où James voit la meilleure preuve de l'exercice de l'unassociated imagination de l'écrivain*" (BESSIÈRE, 1973, p. 168).

Voz narrativa

"*The turn of the screw*" (2005) é um conto narrado em dois níveis. No primeiro nível, há um narrador que participa dos eventos como personagem, mas que nunca se identifica. Inicia contextualizando a narrativa em uma noite de Natal, em que ele/ela (o narrador) e outras personagens estavam em uma velha casa, surgindo o assunto de aparições que ocorreram a uma criança, coisa tida como incomum na época da narrativa (1898). Diante de tal comentário, Douglas, uma das personagens participantes do encontro entre amigos, afirma saber de uma história de aparição que se sucedeu não apenas a uma criança, mas a duas.

É nesta narrativa mencionada por Douglas que será tematizado o elemento fantástico. Tem-se, então, no primeiro nível, a história de conhecidos que se encontraram em uma casa velha na noite de Natal e falam sobre aparições sobrenaturais. No segundo nível, tem-se a história que Douglas apresenta, a qual tem acesso por meio de um manuscrito que lhe foi entregue pela personagem-narradora (anônima) que efetivamente participou dos eventos.

A personagem narradora da narrativa do primeiro nível tem por função atestar a credibilidade de Douglas, o que de fato o faz, por meios de comentários do tipo: "*it was just his scruples that charmed me*" (JAMES, 2005, p. 5). Douglas é, portanto, apresentado como uma personagem cujo julgamento pode ser recebido como válido e merecedor de confiança. O autor vai, dessa forma, construindo a credibilidade da narrativa, que precisa do elemento real.

Sendo a personagem Douglas aceita como digna de confiança, torna-se possível que ateste em nome da personagem-narradora que participou dos eventos sobrenaturais. Ele explica que esta mulher, morta há vinte anos, era a governanta de sua irmã. E assim a caracteriza: "*She was the most agreeable woman I've ever known in her position; she would have been worthy of any whatever*" (JAMES, 2005, p. 6), além de utilizar

adjetivos como "*clever*" e "*nice*" e afirmar que gostava muito dela, sentindo-se feliz até aqueles dias (o presente da narração) por ela ter gostado dele também.

Estabelecida a confiança na capacidade de interpretação da governanta, o leitor implícito vê-se diante de uma narrativa fantástica canônica, com as aparições dos espíritos de Mr. Quint e Miss Jessel. Não há espaço para dúvida de que estas aparições realmente ocorreram, já que, como anteriormente mencionado, a identificação dos mesmos é feita por Mrs. Grose, que os reconhece por meio da descrição que a governanta faz:

He has red hair, very red, close-curling, and a pale face, long in shape, with straight, good features and little, rather queer whiskers that are as red as his hair. His eyebrows are, somehow, darker. [...] She visibly tried to hold herself. "But he is handsome?" I saw the way to help her. "Remarkably!" "And dressed - ?" "In somebody's clothes. They're smart, but they're not his own." She broke into a breathless affirmative groan. "They're the master's!" I caught it up. "You do know him?" She faltered but a second. "Quint!" she cried. (JAMES, 2005, p. 57-58, grifos do autor)

A isso se associa o fato de a Mrs. Grose ter ficado muito feliz, quase aliviada, quando a governanta chega à casa e não ter duvidado, nem por um minuto, de esta última ter estado diante de uma aparição. Pelo contrário, assim que ela conta o que viu, Mrs. Grose conclui que era chegado o momento de irem a uma igreja.

Porém, a representação da hesitação do leitor por meio de uma personagem é construída em torno de Mrs. Grose, que, na maior parte da narrativa, demonstra crer, e é quem identifica a natureza das aparições e sugere que se tomem medidas para evitar a possessão:

They're seen only across, as it were, and beyond - in strange places and on high places, the top of towers, the roof of houses, the outside of windows, the further edge of pools; but there's a deep design, on either side, to shorten the distance and overcome the obstacle; and the success of the tempters is only a question of time. They've only to keep to their suggestions of danger." "For the children to come?" "And perish in the attempt!" Mrs. Grose slowly got up, and I scrupulously added: "Unless, of course, we can prevent!" Standing there before me while I kept my seat, she visibly turned things over. "Their uncle must do the preventing. He must take them away." (JAMES, 2005, p. 117-118)

E, por outro lado, chegando no final da narrativa, parece não querer crer nos fatos que a governanta relata, ou procura desacreditá-la para satisfazer as crianças:

"She isn't there, little lady, and nobody's there - and you never see nothing, my sweet! How can poor Miss Jessel - when poor Miss Jessel's dead and buried? We know, don't we, love?" - and she appealed, blundering in, to the child. "It's all a mere mistake and a worry and a joke - and we'll go home as fast as we can!" (JAMES, 2005, p. 174)

Mantendo a classificação de Finné (1980), pode-se concluir que o narrador é do tipo *Je-II*, ou seja, é também uma personagem, a qual conta os acontecimentos em uma posição ulterior ao presente da narrativa e, portanto, tem um campo perceptivo maior que o do leitor. Além disso, é um narrador *Je-II-F*, já que é evidente que a governanta está convencida do percurso **fantástico** dos acontecimentos. É possível afirmar, a partir dos estudos de Jacques Finné (1980, p. 127), que Henry James optou pela construção mais frequente entre as narrativas fantásticas, aquela que possibilita o desenvolvimento mais bem realizado do sopro fantástico.

A grande complexidade do conto, que tornou possível a reprodução de inúmeros estudos pretendendo provar que houve o desenvolvimento do elemento sobrenatural ou que tudo não passa de alucinação da governanta perturbada, reside na já mencionada "explicação ao quadrado" de Jacques Finné (1980, p. 82). Vale ainda observar que James optou por trazer a explicação sobrenatural (referente ao fato de se tratarem mesmo de aparições) logo no início da narrativa, fazendo com que esta se desenrolasse toda no sentido do realismo, o que é bem apropriado para sua estética enquanto representante do Realismo. Porém, a segunda explicação necessária (se era um caso de metempsicose ou uma interpretação equivocada da governanta) não é dada até o final da narrativa, situação que demonstra conclusivamente a complexidade do conto de Henry James, que mantém a ambiguidade e, portanto, o vetor-tensão, até sua conclusão.

Considerações finais

As discussões apresentadas neste estudo indicam que, embora possua alguns pontos discutíveis, o estudo de Todorov ainda deve ser considerado um dos mais importantes, por ter iniciado as discussões mais fundamentais a respeito do fantástico. Como ponto principal, considera-se que ele foi o primeiro a basear o estudo do

fantástico na ideia de uma antinomia, mais tarde aprimorada por Irène Bessière e Jacques Finné.

Além disso, o estudo ainda pretende, por meio do aprofundamento das proposições de Finné a respeito do conto "The turning of the screw", ter conseguido estabelecer que a narrativa não permite interpretar que as assombrações não haviam ocorrido, sugerindo a ideia de que se tratava de loucura da governanta. A noção de "explicação ao quadrado" de Jacques Finné esclarece a questão em definitivo e o alongamento do vetor-tensão nesta narrativa - e consequente trabalho aprofundando com a ambiguidade até sua conclusão - permitem classificá-la, como foi proposto no início, como uma das mais perfeitas realizações do fantástico canônico.

Referências

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1973.

EDEL, Leon. **Henry James**. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

FINNÉ, Jacques. **La littérature fantastique**. Bruxelles: editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

JAMES, Henry. The turning of the screw. In: ____ **The two magics**. Montana: Kessinger Publishing, 2005.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VAX, Louis. **L'Art et la Littérature Fantastique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.