

# SUSAN SONTAG

## QUESTÃO DE ÊNFASE

*ensaios*



COMPANHIA DAS LETRAS

*Continent, city, country, society:  
the choice is never wide and never free.  
And here, or there... No. Should we have stayed  
at home,  
wherever that may be?*

[Contidente, cidade, país: não é tão sobeja  
a escolha, a liberdade, quanto se deseja.  
Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa,  
onde quer que isso seja?]

Elizabeth Bishop, "Questões de viagem"  
[tradução de Paulo Henriques Britto]

# Sumário

## LER

Uma prosa de poeta

Questão de ênfase

Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis

Uma mente de luto

O projeto da sabedoria

A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes

A voz de Walser

Danilo Kiš

*Ferdydurke*, de Gombrowicz

*Pedro Páramo*

DQ

Uma carta para Borges

## VER

Um século de cinema

Do romance ao filme: *Berlin Alexanderplatz*, de Fassbinder

Uma nota sobre Bunraku

Um lugar para a fantasia

O prazer da imagem

Sobre Hodgkin

Um léxico para *Available light*

Em memória dos sentimentos deles

O dançarino e a dança

Sobre Lincoln Kirstein

Fluidos de Wagner

Um êxtase de lamento

Cem anos de fotografia italiana

Sobre Bellocq

Os bebês de Borland  
Certos Mapplethorpes  
Uma foto não é uma opinião. Ou é?

LÁ E AQUI

Homenagem a Halliburton

Isolamento

A escrita como leitura

Trinta anos depois...

Questões de viagem

A idéia de Europa (mais uma elegia)

O lamento bastante cômico de Píramo e de Tisbe (um interlúdio)

Respostas a um questionário

Esperando Godot em Sarajevo

“Lá” e “aqui”

Joseph Brodsky

Sobre ser traduzida

Agradecimentos

LER

# Uma prosa de poeta

“Eu, que nada seria sem o século xix russo...”, declarou Camus em 1958, numa carta em homenagem a Pasternak — um dos nomes da constelação de magníficos escritores cuja obra, juntamente com as crônicas de seus destinos trágicos, preservada, recuperada e descoberta por meio de traduções no decorrer dos últimos 25 anos, fez do século xx russo um acontecimento que é (ou há de se revelar) igualmente influente e, por ser também o nosso século, muito mais premente e marcante.

O século xix russo, que modificou nossas almas, foi uma proeza de prosadores. Seu século xx foi, na maior parte, uma proeza de poetas — mas não só uma proeza *na* poesia. A respeito da sua prosa, os poetas esposaram as opiniões mais apaixonadas: todo ideal de seriedade inevitavelmente ferveja de despreço. Pasternak, nas últimas décadas de vida, desdenhava como horrorosamente modernista e acanhada a esplêndida e sutil prosa memorialista da sua juventude (como em *Salvo-conduto*), enquanto asseverava que o romance no qual então trabalhava, *Doutor Jivago*, era a mais autêntica e completa de suas obras, ao lado da qual, em comparação, sua poesia nada significava. De maneira mais característica, os poetas se aferravam a uma definição de poesia como atividade dotada de uma superioridade tão inerente a si mesma (o mais elevado objetivo da literatura, a mais elevada condição da língua) que qualquer obra em prosa se tornava uma empresa inferior — como se a prosa fosse sempre uma comunicação, uma prestação de serviço. “A instrução é o nervo da prosa”, escreveu Mandelstam num ensaio de juventude, e portanto “aquilo que pode ser significativo para o prosador ou para o ensaísta, o poeta encara como absolutamente irrelevante”. Enquanto os prosadores se vêm coagidos a dirigir-se ao público concreto dos seus contemporâneos, a poesia como um todo tem um destinatário mais ou menos distante, desconhecido, diz Mandelstam:

“Trocar sinais com o planeta Marte [...] é uma tarefa digna de um poeta lírico”.

Tsvetáieva compartilha essa noção de poesia como o ápice do esforço literário — o que significa identificar toda escrita importante, mesmo quando prosa, como poesia. “Púchkin era um poeta”, conclui ela em seu ensaio *Púchkin e Púgatchov* (1937), e “em nenhuma outra parte foi poeta com tanta força como na prosa ‘clássica’ de *A filha do capitão*.”

O mesmo suposto paradoxo com o qual Tsvetáieva sintetiza seu amor pela novela de Púchkin é aprimorado por Joseph Brodsky no ensaio que prefacia a edição (em russo) da prosa coligida de Tsvetáieva: por ser uma grande prosa, deveria ser classificada como a “continuação da poesia por outros meios”. A exemplo de grandes poetas russos anteriores, Brodsky depende, para a sua definição de poesia, de um Outro caricato: a condição mental frouxa, que ele equipara à prosa. Ao adotar um critério privativo de prosa, e dos motivos do poeta para voltar-se para a prosa (“algo em geral determinado por considerações econômicas, por períodos de produção escassa ou, mais raramente, por necessidade polêmica”), em contraste com o critério elevadíssimo e prescritivo de poesia (cujo “tema autêntico” são “objetos absolutos e sentimentos absolutos”), é inevitável que o poeta seja visto como o aristocrata das letras e o prosador, como o burguês ou o plebeu; que a poesia — outra imagem de Brodsky — seja a aviação e a prosa, a infantaria.

Tal definição de poesia é, de fato, uma tautologia — como se a prosa fosse idêntica ao “prosaico”. E “prosaico”, como termo depreciativo, com o sentido de insípido, lugar-comum, banal, corriqueiro, monótono, é precisamente uma idéia romântica. (O dicionário Oxford assinala o ano de 1813 como o primeiro registro desse sentido figurado.) Na “defesa da poesia”, um dos temas peculiares das literaturas românticas da Europa ocidental, a poesia é uma forma ao mesmo tempo da linguagem e do ser: um ideal de veemência, de sinceridade absoluta, de nobreza e de heroísmo.

A república das letras é, na realidade, uma aristocracia. E “poeta” sempre foi um *titre de noblesse*. Mas, na era romântica, a nobreza do poeta deixou de ser sinônimo de superioridade como tal e assumiu um papel antagônico: o poeta como o avatar da liberdade. Os românticos

inventaram o escritor como herói, personagem central na literatura russa (que não toma impulso senão no início do século XIX); e, como se verificou, a história converteu a retórica em realidade. Os grandes escritores russos *são* heróis — não têm outra opção, se devem ser grandes escritores —, e a literatura russa continuou a nutrir idéias românticas acerca do poeta. Para os modernos poetas russos, a poesia defende o inconformismo, a liberdade, a individualidade, contra o social, o presente vulgar e mesquinho, o torpor comunal. (É como se a prosa, em sua condição genuína, fosse, por fim, o Estado.) Não admira que continuem a insistir no caráter absoluto da poesia e na sua diferença radical em relação à prosa.

A prosa está para a poesia, disse Valéry, assim como o ato de caminhar está para a dança — as teses românticas sobre a intrínseca superioridade da poesia não são, nem de longe, uma exclusividade dos grandes poetas russos. Para o poeta, voltar-se para a prosa, diz Brodsky, é sempre um passo atrás, “como passar do galope para o trote”. O contraste não se refere apenas à velocidade, é claro, mas à massa: a condensação da poesia lírica versus o mero derramamento da prosa. (Gertrude Stein, essa virtuose da prosa derramada, da arte do antilaconismo, disse que a poesia são substantivos e a prosa, verbos. Em outras palavras, o gênio característico da poesia é o ato de nomear, e o da prosa, o de mostrar o movimento, o processo, o tempo — passado, presente e futuro.) A prosa reunida de qualquer poeta importante que tenha escrito prosa importante — Valéry, Rilke, Brecht, Mandelstam, Tsvetáieva — é muito mais volumosa do que a sua poesia reunida. Há, na literatura, algo equivalente ao prestígio que os românticos conferiam à magreza.

A circunstância de os poetas produzirem prosa regularmente, enquanto os prosadores raramente escrevem poesia, não constitui, argumenta Brodsky, um indício da superioridade da poesia. Segundo Brodsky, “o poeta, em princípio, é ‘mais elevado’ do que o prosador [...] porque um poeta carente de dinheiro pode sentar-se e redigir um artigo de jornal, ao passo que, num apuro do mesmo tipo, um prosador dificilmente pensaria em escrever um poema”. Mas a questão, sem



dúvida, não reside em que escrever poesia é um trabalho mais mal remunerado do que escrever prosa, mas sim em que é algo especial — a marginalização da poesia e do seu público; aquilo que no passado foi visto como uma capacidade normal, como tocar um instrumento musical, agora parece a esfera do difícil e do intimidador. Não só prosadores mas também pessoas cultas, em geral, não mais escrevem poesia. (Assim como a poesia, a rigor, não mais constitui algo que se deva memorizar.) A prática moderna no terreno da literatura é em parte moldada pelo amplo descrédito da noção de virtuosismo literário; por uma perda bastante real de virtuosismo. Hoje, parece totalmente extraordinário que alguém consiga escrever uma prosa brilhante em mais de um idioma; maravilhamo-nos com Nabokov, Beckett, Cabrera Infante — mas até dois séculos atrás esse virtuosismo era tido como algo normal. Assim era também, até pouco tempo, a capacidade de escrever tanto poesia como prosa.

No século xx, escrever poemas tende a ser um passatempo de juventude para um prosador (Joyce, Beckett, Nabokov...) ou uma atividade exercida com a mão esquerda (Borges, Updike...). Ser poeta é encarado como algo mais do que escrever poesia, mesmo grande poesia: Lawrence e Brecht, que escreveram grandes poemas, não são considerados, em geral, grandes poetas. Ser poeta é definir-se apenas como um poeta, e persistir (apesar das adversidades) como tal. Desse modo, o exemplo geralmente reconhecido, na literatura do século xx, de um grande prosador que foi também um grande poeta, Thomas Hardy, é alguém que abriu mão de escrever romances a fim de escrever poesia. (Hardy deixou de ser prosador. Tornou-se poeta.) Nesse sentido, prevaleceu a noção romântica do poeta como alguém que tem uma relação mais completa com a poesia; e não só entre os escritores russos modernos.

Uma exceção, porém, se abre para a crítica. O poeta que é também um praticante exímio do ensaio crítico nada perde da sua posição de poeta; de Blok a Brodsky, a maioria dos grandes poetas russos escreveu esplêndida prosa crítica. De fato, desde a era romântica, a maioria dos críticos verdadeiramente influentes foram poetas: Coleridge, Baudelaire, Valéry, Eliot. O fato de outros gêneros de prosa serem experimentados mais raramente assinala uma importante diferença da era romântica.

Um Goethe, um Púchkin ou um Leopardi, que escreveram grande poesia e grande prosa (não do gênero crítico), não pareciam excêntricos ou presunçosos. Mas a dicotomia de critérios para a prosa nas gerações literárias posteriores — a emergência de uma tradição minoritária de prosa “de arte”, a ascensão de uma prosa não letrada e paraletada — tornou esse tipo de proeza algo muito mais anômalo.

De fato, a fronteira entre prosa e poesia tornou-se cada vez mais permeável — unificada pelo etos do extremismo, característico do artista moderno: criar uma obra que vá o mais longe possível. O critério que parece apropriado, por excelência, para a poesia lírica, segundo o qual poemas podem ser vistos como artefatos lingüísticos nos quais nada mais pode ser feito, influencia agora boa parte do que é especificamente moderno na prosa. No momento em que a prosa, a partir de Flaubert, aspira a algo da intensidade, da velocidade e da inevitabilidade léxica da poesia, parece aumentar a necessidade de dar respaldo ao sistema bipartido na literatura, distinguir prosa e poesia e contrapor as duas.

O motivo por que é a prosa e não a poesia que sempre se encontra na defensiva reside em que o partido da prosa parece, na melhor hipótese, uma coalizão *ad hoc*. Como pode alguém não desconfiar de um rótulo que agora abrange o ensaio, as memórias, o romance, o conto, a peça de teatro? Prosa não é apenas uma categoria nebulosa, um estado de linguagem definido negativamente, mediante o seu oposto, a poesia. (“*Tout ce qui n’est point prose est vers, et tout ce qui n’est point vers est prose*” [Tudo o que não é prosa é verso, e tudo o que não é verso é prosa], como declara o professor de filosofia em *Le Bourgeois gentilhomme* [O burguês fidalgo], de Molière, de sorte que o burguês pode descobrir que a sua vida inteira foi — surpresa! — uma prosa oral.) Agora, ela é um depósito para uma batelada de formas literárias que, em sua evolução moderna e dissolução acelerada, já não sabemos como designar. Como um termo empregado para classificar aquilo que Tsvetáieva escreveu e que não podia ser chamado de poesia, “prosa” é uma noção relativamente nova. Quando ensaios não mais se parecem com aquilo que antes chamávamos de ensaios, e ficções breves e longas não mais se parecem com aquilo que antes chamávamos de romance e conto, nós os chamamos de prosa.

Um dos fatos importantes da literatura do século xx foi o desenvolvimento de um tipo peculiar de prosa: impaciente, fervoroso, elíptico, em geral na primeira pessoa, muitas vezes com formas descontínuas ou fragmentadas, escrito sobretudo por poetas (quando não, por escritores que tinham em mente os critérios da poesia). Para certos poetas, escrever prosa é exercer uma atividade genuinamente distinta, ter uma voz diferente (mais persuasiva, mais sensata). O jornalismo crítico e cultural de Eliot, Auden e Paz, excelente em si mesmo, não foi escrito em prosa de poeta. Os artigos críticos e circunstanciais de Mandelstam e Tsvetáieva o foram. Em contraste com Mandelstam — que escreveu crítica, jornalismo, uma poética (*Conversações sobre Dante*), uma novela (*O selo egípcio*), memórias (*O rumor do tempo*) —, Tsvetáieva, em sua prosa, oferece uma gama de gêneros mais restrita, um exemplo mais puro de prosa de poeta.

A prosa de poeta não tem apenas um ardor, uma densidade, uma velocidade, uma fibra específicos. Tem um tema característico: o desenvolvimento da vocação do poeta.

De modo geral, assume a forma de duas modalidades de narrativa. Uma é diretamente autobiográfica. A outra, também em forma de memória, é o retrato de outra pessoa, ou um colega escritor (não raro, da geração mais velha, e um mentor), ou um parente querido (em geral, os pais ou avós). A homenagem aos outros é o complemento de relatos a respeito de si mesmo: o poeta é salvo do egoísmo vulgar pela força e pela pureza da admiração que sente por outros. Ao render homenagem aos modelos importantes e evocar encontros decisivos, na vida real bem como na literatura, o escritor estabelece os critérios pelos quais o eu deve ser julgado.

A prosa de poeta é, sobretudo, sobre ser poeta. E escrever essa autobiografia, assim como ser poeta, requer uma mitologia do eu. O eu mencionado é o eu do poeta, ao qual o eu cotidiano (e outros) é sacrificado cruelmente. O eu do poeta é o eu autêntico, o outro é o mensageiro; e, quando morre o eu do poeta, a pessoa morre. (Ter dois eus é a definição de um destino patético.) Grande parte da prosa de poetas — sobretudo em forma memorialista — dedica-se à crônica da emergência triunfal do eu do poeta. (Nos diários, outro gênero

importante da prosa de poeta, o foco se volta para o abismo entre o poeta e a vida cotidiana, e para as relações não raro frustrantes entre ambos. Os diários — de Blok ou de Baudelaire, por exemplo — são pródigios em regras destinadas a proteger o eu do poeta; veementes máximas de incentivo; relatos de perigos, decepções e derrotas.)

Muitos escritos em prosa de Tsvetáieva são retratos do eu enquanto poeta. Em seu texto biográfico sobre Max Vólochin, “Uma palavra viva sobre um homem vivo” (1933), Tsvetáieva evoca a jovem e desafiadora menina de colégio, de óculos e de cabeça raspada, que acabara de publicar seu primeiro livro de poemas; Vólochin, um poeta e crítico bem estabelecido que havia elogiado o seu livro, veio visitá-la sem avisar. (O ano é 1910 e Tsvetáieva tem dezoito anos. Como a maioria dos poetas, à diferença da maioria dos prosadores, ela estava no precoce domínio do seu talento.) A lembrança afetiva do que ela denomina de “insaciabilidade do genuíno” em Vólochin constitui, está claro, a aprovação de Tsvetáieva a si mesma. Os textos mais diretamente memorialistas são também relatos do desenvolvimento da vocação da poeta. “Mãe e música” (1935) descreve o nascimento do lirismo da poeta por meio da imersão da vida doméstica na música; a mãe de Tsvetáieva era pianista. “Meu Púchkin” (1937) reconta o nascimento da faculdade da paixão na poeta (e seu pendor peculiar — “em mim, toda paixão tende ao amor infeliz e sem reciprocidade”), ao recordar a relação que teve Tsvetáieva, nos primeiros anos da infância, com a imagem e com a lenda de Púchkin.

A prosa de poetas é caracteristicamente elegíaca, retrospectiva. É como se o tema evocado pertencesse, por definição, ao passado extinto. A oportunidade pode ser uma morte literal — os textos biográficos de Vólochin e também de Biéli. Mas não é a tragédia do exílio, nem mesmo a atroz penúria e o sofrimento padecidos por Tsvetáieva no exílio e na época em que regressou à União Soviética, em 1939 (onde, dessa vez uma exilada interna, se suicidou em agosto de 1941), que explicam esse registro elegíaco. Em prosa, a poeta sempre lamenta um Éden perdido; pede à memória que fale, ou soluce.

Uma prosa de poeta é a autobiografia do fervor. O conjunto da obra de Tsvetáieva é uma argumentação em defesa do arrebatamento; e em defesa do gênio, ou seja, da hierarquia: uma poética do prometéico.

“Toda a nossa relação com a arte é uma exceção em favor do gênio”, como escreveu Tsvetáieva em seu excelente ensaio “Arte à luz da consciência”. Ser poeta é um estado de vida, de vida elevada: Tsvetáieva fala do seu amor pelo “que é mais elevado”. Há em sua prosa, como na poesia, o mesmo traço de elevação emocional: nenhum outro escritor moderno se aproxima de uma experiência do sublime como essa. Como assinala Tsvetáieva: “Ninguém jamais entrou duas vezes no mesmo rio. Mas alguém já entrou duas vezes no mesmo livro?”.

[1983]

# Questão de ênfase

*para P.D.*

Este grande romance americano (não vamos chamá-lo de “grande romance curto americano”) começa com a voz da recordação; ou seja, a voz da incerteza:

Os Cullen eram irlandeses; mas foi na França que os conheci e pude formar uma impressão do seu amor e do seu problema. Estavam a caminho de uma propriedade que haviam arrendado na Hungria; e, numa tarde, eles vieram a Chancellet para visitar minha grande amiga Alexandra Henry. Era maio de 1928 ou 1929, antes de todos nós regressarmos aos Estados Unidos, e de ela conhecer meu irmão e casar-se com ele.

Como se sabe, os anos 20 foram muito diferentes dos anos 30, e agora começaram os anos 40. Nos anos 20, não era incomum encontrar estrangeiros num país tão estrangeiro para eles quanto para nós, quando a nossa peregrinação simplesmente cruzava com a deles; e fazíamos o melhor possível para conhecê-los numa tarde, ou algo assim; e talvez chamássemos esse pequeno conhecimento-relâmpago de amizade. Havia no ar um tipo de curiosidade idealista ou otimista. E os caprichos da personalidade, bem como a oscilante guerra e paz que ocorre na psique, pareciam do maior interesse e até da maior importância.

Mencionar a década — o romance foi publicado em 1940, portanto os anos 40 mal haviam começado — acrescenta uma pátina adicional ao relato, imbuindo-lhe do fascínio do extemporâneo; os Fatos do Mundo

que sobrevieram, sugere-se, fizeram minguar a importância da “guerra e paz que ocorre na psique”. Sinal de que se vai tratar apenas de vidas privadas, sumarizadas num tempo recorde: “uma tarde, ou algo assim” é exatamente o tempo de duração do relato, pois os Cullen chegam após o almoço, por volta das duas e meia, e se vão pouco antes de ser servido um jantar requintado. Nessas poucas horas — bem menos do que o dia e a noite inteiros de *Mrs. Dalloway* —, um tumulto de sentimentos vai bombardear as linhas de defesa da cortesia, e a união feroz e indissolúvel dos Cullen, “seu amor e seu problema”, será submetida a um exame habilmente meticuloso. “Conhecimento-relâmpago” — que tipo de conhecimento será esse?

Ainda menosprezado, sempre assombroso, o romance é *O falcão-peregrino*, de Glenway Wescott. A meu ver, é um dos tesouros da literatura americana do século xx, por menos típicos que sejam o seu vocabulário polido, sutil, a densidade da sua atenção ao personagem, o seu pessimismo exigente e o cortante mundanismo do seu ponto de vista. O que se tem por tipicamente americano é um modo leviano, grosseiro e um pouco simples, até mesmo simplório, sobretudo quando se trata de temas veneráveis do espírito europeu como o casamento, e *O falcão-peregrino* pode ser tudo, menos simples, acerca do casamento.

Claro, a literatura americana sempre produziu representações complexas da imaginação moral, algumas das quais são dramas de cerrada violência psíquica, tal como observada e remoída no pensamento por uma consciência que serve de testemunha. O trabalho do “eu” que narra *O falcão-peregrino* consiste em observar aquilo que se passa, refletir e compreender (o que também significa sentir-se desconcertado). Quem são esse homem sincero, corpulento, afetado, e essa mulher exoticamente adornada com um falcão adulto e encapuzado, ou falcão-peregrino, seguro à luva grossa sobre o pulso? O narrador acha estimulante a presença de ambos, as suas perturbações. Ele é rápido nas apreciações eloqüentes e sumárias das suas personalidades. Estas se desenvolvem à medida que o seu tumulto se desdobra.

O início do romance sugere a velocidade prodigiosa com que um observador onívoro podia formar “uma impressão” sobre duas pessoas até então desconhecidas: “fazíamos o melhor possível para conhecê-los”. Propõe também uma indefinição magistral no tocante a quando tal

impressão se formou: “Era maio de 1928 ou 1929, antes de todos nós regressarmos aos Estados Unidos [...]”. Por que Wescott preferiu que o narrador tivesse dúvida a respeito do ano? Talvez para atenuar a importância de 1929, ano da quebra da bolsa, para pessoas como os seus dois expatriados americanos, ricos e ociosos — ricos não como Zelda e Scott Fitzgerald, mas ricos de verdade, como num romance de Henry James sobre americanos que “faziam” a Europa. Ou talvez essa indefinição não passe de boas maneiras em alguém designado pelo nome excessivamente jamesiano de Alwyn Tower. E as boas maneiras podem ditar os acessos de dúvida do narrador acerca de sua própria perspicácia: um Alwyn Tower não desejaria dar a impressão de estar apenas tentando ser sagaz.

O nome acompanha a função. Indiferente, mais que isso, desiludido, e quase sem passado (não somos informados quanto ao motivo de estar impedido de amar e de ser amado; nem sequer somos informados do seu sobrenome, senão já quase na metade do livro, e, para adivinhar seu prenome, temos de saber que Alwyn Tower é um personagem central no romance autobiográfico de Wescott, publicado anteriormente, *The grandmothers* [As avós]), o narrador não é, porém, tão misterioso como pode parecer. De fato, o “eu” de *O falcão-peregrino* é um personagem familiar, o vago amigo solteirão de um ou mais personagens importantes que, em versões aparentadas, narra os romances *The Blithedale romance* [O romance de Blithedale], de Hawthorne, *The sacred fount* [A fonte sagrada], de James, e *O grande Gatsby*, de Fitzgerald. Todos esses narradores recessivos se sentem embaraçados, em alguma medida, pelas pessoas mais imprudentes, ou arrebatadas, ou autodestrutivas, a quem eles observam.

O narrador enquanto espectador é, forçosamente, uma espécie de voyeur. Observar atentamente pode tornar-se bisbilhotice, ou pelo menos ver mais do que se devia. Coverdale, o narrador furtivo de *O romance de Blithedale*, observa seus amigos de um mirante situado no alto de uma árvore e também do seu posto de observação na janela de um quarto de hotel, de onde pode ver através das janelas de uma casa em frente. *A fonte sagrada* é um consumado romance de narrador que espia pelo olho mágico das portas. A revelação crucial em *O falcão-peregrino*, o ódio de Cullen contra o animal da esposa, surge quando Tower olha por



acaso através de uma janela e vê Cullen aproximar-se furtivamente do falcão, retirado do jardim após um repasto sangrento, sacar uma faca, tirar o capuz do pássaro e em seguida cortar sua correia para libertá-lo.

O casamento é o vínculo normativo nesse mundo de casais que inclui não só os Cullen e um par de criados unido de forma turbulenta, como também o pseudocasal formado por Alex Henry e o seu ruminativo amigo e hóspede, sexualmente opaco. Talvez o desconforto de Tower com o desempenho da sua própria compreensão decorra da sua consciência de estar de fora das profundas vivências de um casal, e de estar só. “A vida é quase que só poleiros. Não existem ninhos; e ninguém está conosco, exatamente na mesma rocha ou pousado no mesmo galho. As situações de paixão são insignificantes demais para serem sociáveis.” Trata-se da árida sabedoria de uma consciência profundamente solteira. “Quer eu chegue ou não, afinal, a compreender devidamente as pessoas, não raro começo no âmbito de uma superficialidade irritada e intensa.”

Tower está descrevendo os caprichos da redação de um romance bem como as ciladas do entendimento. Todos esses narradores valetudinários são também auto-retratos de escritores e exercícios de automortificação de escritores. Coverdale, o “gélido solteirão” de Hawthorne, é um poeta. O narrador solteirão de Wescott ainda está amargurado pela incapacidade de tornar-se um “artista literário” (“ninguém me avisou que eu de fato não tinha talento bastante”), o que não o impede de pensar como um romancista, observar como um romancista, ostentar a volubilidade de julgamento de um romancista. “Por vezes, sou tão sensível quanto uma mulher no tocante ao humor ou ao temperamento dos outros; e é uma espécie de sensibilidade que pode voltar-se, quase de maneira fortuita, a favor ou contra eles.”

Não há nenhuma presunção no reconhecimento de Tower da ambivalência do romancista em relação ao seu tema, em contraste com esta reflexão gélida de Coverdale:

Gravou-se em mim o pensamento de que eu deixara deveres descumpridos. Com o poder, talvez, de agir em lugar do destino e desviar o infortúnio do caminho dos meus amigos, abandonei-os à sua sorte. Essa tendência fria, entre instinto e intelecto, que me levava a sondar, com interesse especulativo, as paixões e os impulsos das pessoas parecia ter avançado demais no sentido de

desumanizar meu coração.

Mas um homem nem sempre pode decidir por si mesmo se seu coração é frio ou tem calor. Agora, impressiona-me que, se me equivoquei de todo em relação a Hollingsworth, Zenobia e Priscilla, foi antes por obra de uma solidariedade excessiva do que deficiente.

Tower é capaz de ser mais explícito quanto aos seus sentimentos confusos a respeito do casal que observa. Sente-se repellido. Solidariza-se por vezes com a mulher, por vezes com o marido — ela, arrebatada e sexualmente vibrante; ele, desesperado e desalentado. Os próprios Cullen parecem dissolver-se e se reconstituírem várias vezes à medida que o equilíbrio de poder entre ambos se modifica. (A esposa neurastênica, frágil, parece até mudar seu tipo de corpo, tornar-se robusta, bravia, indomável.) Por vezes, Tower parece defasado em relação às naturezas de ambos, que se mostram cada vez mais interessantes, outras vezes parece impor à história deles uma complexidade maior do que o plausível, e a narração corre o risco de tornar-se uma história sobre ele, sobre o seu modo de ver tortuoso e autotorturante — à maneira do último Henry James. Mas Wescott não vai tão longe. Contenta-se em ficar com os benefícios, para o progresso do relato, propiciados por um narrador tão compenetrado. Um romancista com uma história dolorosa para contar desejará povoá-la com personagens complexos que só se revelam aos poucos. Que método pode ser mais engenhoso e econômico do que tornar a complexidade de um personagem o fruto da instabilidade das opiniões de um narrador em primeira pessoa? Para tal propósito, dificilmente se poderia encontrar um narrador melhor do que Tower. Seu apetite para descobrir e rejeitar sentidos é insaciável.

Para um narrador como esse, só há um modo de concluir: com mais um recuo da sua perspicácia. Depois das confidências ébrias, do choro, dos gritos e dos flertes perigosos, depois de um grande revólver ser brandido (e jogado dentro de um poço), depois de despedidas nervosas tentarem disfarçar o abismo e de os Cullen e o falcão terem sumido no meio da noite dentro de um Daimler comprido e escuro, depois de Tower e Alex terem vagado pelo jardim para meditar a respeito de todo aquele comportamento ingovernável, Tower relembra as imagens de

*image  
not  
available*

infidelidade do marido. Isso é começar um romance com mão pesada, propor, de modo cerceador ou irônico, a título de verdade eterna, um axioma sobre o comportamento humano. (“É uma verdade [...]”, “Todas as famílias felizes são [...].”) O saber a respeito da natureza humana, no velho estilo, está sempre no tempo presente.

A sabedoria, no romance contemporâneo, tem mais probabilidade de ser retrospectiva, de tonalidade íntima. A voz vulnerável, em dúvida a respeito de si mesma, é mais atraente e parece mais confiável. Os leitores imploram pela exposição — pela intromissão — da personalidade; ou seja, da fraqueza. A objetividade é suspeita; é tida por falsa e fria. Generalizações podem ser propostas, mas de modo desvirtuado. (*Páthos* e dúvida acerca de si mesmo são temperos sempre bem-vindos.) A certeza parece arrogância. “Esta é a história mais triste que já li” é a famosa frase de abertura de *O bom soldado*. Histórias tristes segregam signos, como suor, que a voz exigente de um narrador vai incumbir-se, com muitas hesitações e dúvidas, de decifrar.

Enquanto uma narração na terceira pessoa pode criar a ilusão de uma história que se passa agora, recém-contada, a história de um narrador em primeira pessoa pertence inevitavelmente ao passado. Contar é recontar. E onde existe um recontar, um testemunho compenetrado, também existe sempre a possibilidade — ou melhor, a probabilidade — de engano. Um romance em uma primeira pessoa que tenha algo para lamentar em sua mente há de ser um banquete de reflexão a respeito do que torna esse olhar para trás tão propenso ao equívoco: a falibilidade da memória, a impenetrabilidade do coração humano, a distância ofuscante entre o passado e o presente.

Evocar essa distância no início de um romance narrado em primeira pessoa é um novo e poderoso lance de abertura. Assim *O falcão-peregrino* nos dá um ano vago, “maio de 1928 ou 1929”, após o que muita coisa mudou, e segue com uma pincelada que resume décadas: os anos 20, que foram, “como se sabe”, muito diferentes dos anos 30 e dos anos 40, de “agora”. O romance de Elizabeth Hardwick *Noites insones* (1979) inicia com outro toque de um marcador de tempo:

É junho. Eis o que decidi fazer com minha vida, agora. Farei esta obra de memória transformada, ou mesmo distorcida, e levarei adiante esta vida, que

*image  
not  
available*

suas esposas divertidamente insatisfeitas ou cheias de si — todos residentes nessa escola de tolos e, todos eles, alvos apropriados para a troça inspirada e cordial do narrador. Ridicularizar *todos* poderia criar para Jarrell a imagem de um homem rude. Sem dúvida, ele preferiu o risco de se mostrar sentimental e acrescentou a essa diversidade um modelo de sinceridade e de simpatia, que atende pelo nome de Constance. Nenhum acanhamento quanto a mostrar-se febrilmente erudito, de posse de uma inteligência proteiforme, cabalmente engraçado e um mago na criação de expressões verbais. Ao contrário (*autres temps, autre mœurs*), esses eram nitidamente trunfos gloriosos. Mas talvez haja uma sombra de aflição em ser mordaz demais, ou em ser visto dessa forma. Uma jovem adorável, de coração meigo, que aparece de relance pela primeira vez trabalhando no gabinete do reitor, Constance vê com generosidade aquilo que o narrador vê de modo ferino. Sua tolerância permite ao narrador ir adiante.

O verdadeiro enredo do romance de Jarrell, tal como se apresenta, consiste no fluxo de fulgurantes descrições de personagens — sobretudo, a inesgotavelmente fascinante e espantosa Gertrude. Os personagens têm de ser descritos vezes sem conta, não porque ajam “fora do papel” e assim nos surpreendam, nem porque o narrador, como Tower em *O falcão-peregrino*, mude de idéia a respeito deles. (Os personagens no romance de Wescott não podem ser tipos; a função da atenção do narrador sobre eles é justamente torná-los cada vez mais complexos.) Em *Retratos de uma instituição*, o “eu” continua a descrever seus personagens porque continua a urdir expressões novas, engenhosas, frívolas e sempre mais hiperbólicas a fim de sintetizá-los. Os personagens continuam a ser tolos e ele — a voz narrativa — continua a ser inventivo. Sua implacabilidade é lexical, ou retórica, e não psicológica ou ética. Existirá outro modo de descrever em minúcias tais tolices por meios verbais? Vamos em frente!

Como circunscrever e aprimorar uma história e como dar início a uma história são duas faces da mesma tarefa.

Explicar, informar, amplificar, vincular, colorir — pensemos nas digressões ensaísticas em *Ilusões perdidas*, *Esplendores e misérias das*

*image  
not  
available*

romancista.” Para os leitores que tiverem fixado uma informação ventilada logo no primeiro parágrafo (Alex em breve conhecerá o irmão do narrador e se casará com ele) e para aqueles ainda tolhidos pelo infortúnio histriônico dos Cullen, tal como analisado pelo narrador destituído de alegria, o final pode parecer leve; talvez leve demais. Ou um *da capo* demasiado evidente.

*Retratos de uma instituição* termina como as grandes comédias, com a celebração de um casamento. O narrador anônimo, até aí o observador mais sagaz, fica com a tranqüila e última cena do romance toda para si mesmo. As férias de verão começaram; o campus está deserto; ele ficou em seu escritório às voltas com livros e papéis (“Trabalhei duro o resto da tarde: joguei fora, joguei fora e joguei fora...”). Depois, parte:

Quando descí, afinal, tudo estava vazio e em silêncio; meus passos ecoaram pelo corredor, quando caminhei por ele olhando para a luz do sol nas árvores, lá fora. Não havia ninguém, no prédio — ninguém, percebi, em todos os prédios de Benton. Parei na cabine telefônica no primeiro andar, disquei o número da minha casa e o *alô* da minha esposa soou pequeno e distante no silêncio; falei: “Pode vir me buscar, querida?”. Ela respondeu: “É claro que posso. Num instante estarei aí”.

À luz do quase nada que sabemos a respeito do narrador, e do menos ainda que sabemos de sua esposa inteiramente nocional, parece adequado que esse romance sobre casamentos cômicos e patéticos (mas nunca trágicos) termine desse modo, com este *É claro* em itálico, que evoca, com uma economia primorosa, a proteção e a lisura de um casamento verdadeiro.

E eis as últimas linhas de *Noites insones*, que, sem ter nenhuma história específica para contar, não tem um lugar óbvio para terminar. O *falcão-peregrino* e *Retratos de uma instituição* avançam por uma extensão de tempo traçada e declarada de antemão: uma tarde e o início de uma noite; um semestre letivo da primavera. *Noites insones* se alonga por décadas, lançando-se para trás e para frente no tempo, enquanto sua narradora descasada acumula solidões. Para melhor confirmar a solidão — escrever, a obra da memória —, enquanto também reconhece o anseio de ir além de si mesma, de escrever cartas, de telefonar.



*image  
not  
available*

não idêntica a ela. Trata-se do que “Elizabeth” viu, do que ela pensou sobre os outros. Sua força está ligada às suas recusas e à sua peculiar paleta de afinidades. Sua maneira de tratar pessoas que sofrem há muito tempo em péssimos casamentos é implacável, mas ela se mostra gentil com a Main Street, comovida com os malfeitores inábeis, com os traidores de classe e com os fracassados vaidosos. A memória evoca uma procissão de almas feridas: homens ridículos, enganadores, indigentes, alguns amantes por breve tempo, que contaram com muita clemência (de si mesmos e de mulheres) e não terminaram nada bem, e mulheres humildes, cordatas, simples, em funções arcaicas, que só conheceram tempos difíceis e não receberam clemência de ninguém. Há evocações aflitivamente amorosas da mãe da narradora, e vários retratos tortuosamente prolongados, à maneira de *Melantcha*, de mulheres evocadas como musas:

Quando penso em limpar mulheres com doenças embaraçosas, penso em você, Josette. Quando tenho de passar roupa ou usar uma panela pesada para cozinhar, penso em você, Ida. Quando penso em surdez, em doenças cardíacas e em idiomas que não posso falar, penso em você, Angela. Grandes tinas de lavar roupa cheias de lençóis me fazem lembrar mais de um nome.

O trabalho da memória, essa memória, escolhe, da forma mais enfática, pensar em mulheres, sobretudo em mulheres que dedicam a vida a trabalhos pesados, mulheres que em geral ignoram livros escritos com requinte. A justiça exige que elas sejam lembradas. Retratadas. Convocadas para o banquete da imaginação e da linguagem.

É claro, evocamos fantasmas por nossa conta e risco. O sofrimento dos outros pode sangrar dentro da nossa alma. Tentamos nos proteger. A memória é inventiva. A memória é uma encenação. A memória convida a si mesma e é difícil mandá-la embora. Daí provém o fascinante lampejo que gerou o título do livro: lembrar está intimamente ligado à insônia. As memórias são o que torna dormir algo difícil. As memórias procriam. E as memórias não convidadas sempre parecem pertinentes. (Como na ficção: tudo o que for incluído estará ligado.) A audácia e o virtuosismo da capacidade de associação de Hardwick inebriam.

Na última página, no breve discurso com que se conclui *Noites*

*image  
not  
available*

comovente, ou perdoável, ou intolerável na primeira pessoa pareceria o oposto se pronunciado na terceira pessoa, e vice-versa: uma observação que se confirma facilmente pela leitura em voz alta de qualquer página do livro de Machado de Assis, primeiro tal como está e, depois, com “ele” em lugar de “eu”. (Para uma amostra da incisiva diferença que existe *no interior* dos códigos que regem a terceira pessoa, tente depois substituir “ele” por “ela”.) Há registros de sentimento, como a ansiedade, que só se acomodam a uma voz em primeira pessoa. E também certos aspectos de desempenho narrativo: a digressão, por exemplo, parece natural em um texto escrito na primeira pessoa, mas dá impressão de amadorismo numa voz impessoal, em terceira pessoa. Assim, qualquer obra literária que apresente uma consciência de seus próprios meios e métodos deveria ser compreendida como em primeira pessoa, seja “eu” ou não o pronome principal.

Escrever sobre si mesmo — a verdade, ou seja, a história particular — era visto antigamente como algo presunçoso, que carecia de justificação. Os *Ensaio*s de Montaigne, as *Confissões* de Rousseau, *Walden*, de Thoreau, e a maioria dos clássicos da autobiografia espiritualmente ambiciosos têm um prólogo em que o autor dirige a palavra direto ao leitor, reconhece a temeridade da sua empreitada, evoca escrúpulos ou inibições (recato, ansiedade) que tiveram de ser superados, reivindica uma simplicidade ou uma sinceridade exemplares, dá como pretexto o proveito que essa concentração em si mesmo trará para os outros. E, como nas autobiografias reais, a maioria das autobiografias ficcionais de algum requinte de estilo ou de alguma profundidade também começam com uma explicação, defensiva ou desafiadora, da decisão de escrever o livro que o leitor acabou de abrir — ou, pelo menos, um floreio autodepreciativo, que sugere uma atraente suscetibilidade à acusação de egotismo. Não se trata do mero pigarrear que antecede um discurso, nem de frases polidas destinadas a dar tempo para que o leitor se acomode em seu assento. É o disparo inaugural numa campanha de sedução em que o autobiógrafo tacitamente concorda haver algo de impróprio, de descarado, em se oferecer para escrever sobre si mesmo de modo extenso — expor-se a pessoas desconhecidas sem contar com nenhum interesse flagrante (uma carreira de destaque, um crime importante), ou sem um stratagemma documental, como simular que o

*image  
not  
available*

homens; uma mulher com o mesmo grau de acuidade mental e de alheamento emocional seria vista simplesmente como um monstro.) O hipocondríaco Brás Cubas de Machado de Assis é bem menos exuberante que o desmiolado e efusivamente tagarela Tristram Shandy. Há uma distância bem curta entre a mordacidade do narrador de Machado, com a sua pesarosa superioridade em relação à história da própria vida, e o mal-estar do enredo que caracteriza a maior parte da ficção recente em forma de autobiografia. Mas a ausência de história pode ser intrínseca ao gênero — o romance como monólogo autobiográfico —, assim como o isolamento da voz narradora. Quanto a isso, um anti-herói pós-sterniano como Brás Cubas parodia os protagonistas das grandes autobiografias espirituais, sempre profundamente solteiros, e não devido às circunstâncias. Isto é quase uma medida da ambição de uma narrativa autobiográfica: o narrador deve ser sozinho, ou estar remodelado como tal, viver certamente sem esposa, mesmo quando existir uma esposa; a vida deve estar despovoada no centro. (Assim, recentes proezas no campo da autobiografia espiritual disfarçada de romance, como *Noites insones*, de Elizabeth Hardwick, e *O enigma da chegada*, de V. S. Naipaul, deixam de fora os cônjuges, que na verdade estavam presentes.) Assim como a solidão de Brás Cubas é uma paródia de uma solidão escolhida ou emblemática, seu consolo por via da autocompreensão é, a despeito de toda autoconfiança e humor, uma paródia desse tipo de façanha.

As seduções de uma narrativa desse tipo são complexas. O narrador professa estar preocupado com o leitor — quer ter certeza de que ele está entendendo o livro. Enquanto isso, o leitor pode estar se perguntando acerca do narrador — se o narrador entende todas as implicações daquilo que está sendo contado. Uma exibição de agilidade mental e de inventividade que se destina a entreter o leitor e que reflete, de forma simulada, a vivacidade da mente do narrador dá sobretudo a medida do isolamento emocional e do desamparo do narrador. Aparentemente, esse é o livro de uma vida. Porém, apesar do talento do narrador para o retrato social e psicológico, o livro permanece como uma viagem pelo interior da cabeça de alguém. Outro modelo de Machado foi o maravilhoso livro de Xavier de Maistre, um aristocrata francês expatriado (viveu sobretudo na Rússia) que inventou a microviagem

*image  
not  
available*

muito pouco conhecido e lido no resto da América Latina — como se ainda fosse difícil digerir o fato de que o maior romancista produzido pela América Latina tenha escrito em português e não em espanhol. O Brasil pode ser o maior país do continente (e o Rio, a sua maior cidade no século XIX), mas sempre foi um país posto à margem — visto, pelo resto da América do Sul, a América do Sul hispanófono, com uma boa dose de desdém e não raro em termos racistas. É muito mais provável que um escritor desses países conheça qualquer das literaturas europeias ou literatura em inglês do que a literatura do Brasil, embora os escritores brasileiros tenham uma consciência apurada da literatura hispano-americana. Borges, o outro escritor da mais alta grandeza produzido pelo continente, parece nunca ter lido Machado de Assis. De fato, Machado é ainda menos conhecido entre leitores de língua espanhola do que entre os leitores de língua inglesa. *Memórias póstumas de Brás Cubas* só foi traduzido para o espanhol na década de 1960, oitenta anos depois de ter sido escrito e uma década depois de ter sido traduzido (duas vezes) para o inglês.

Com tempo bastante, vida póstuma bastante, um grande livro termina por encontrar o seu lugar de justiça. E talvez alguns livros precisem ser redescobertos seguidas vezes. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é pelo visto um desses livros arrebatadoramente originais, radicalmente céticos, que sempre impressionarão os leitores com a força de uma descoberta particular. É pouco provável que soe como um grande elogio dizer que esse romance, escrito mais de um século atrás, parece, bem... moderno. Acaso não estamos prontos a reconhecer toda obra que nos fale com originalidade e lucidez como uma das obras que desejamos alistar no que compreendemos como modernidade? Nossos critérios de modernidade são um sistema de ilusões lisonjeadoras, que nos permitem colonizar seletivamente o passado, assim como nossas idéias do que é provinciano permitem que certas partes do mundo desdenhem de todo o resto. Estar morto pode representar um ponto de vista que não pode ser acusado de ser provinciano. Sem dúvida, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um dos livros mais divertidamente não provincianos já escritos. E amar esse livro é tornar a si mesmo um pouco menos provinciano a respeito da literatura, a respeito das possibilidades da literatura.



*image  
not  
available*

Em outubro de 1980, viajei da Inglaterra, onde na época eu morava havia cerca de 25 anos num condado que estava quase sempre sob um céu cinzento, para Viena, na esperança de que uma mudança de local me ajudasse a superar um período particularmente difícil de minha vida. Em Viena, porém, descobri que os dias se mostravam longos em excesso, não estavam mais ocupados pela minha rotina da escrita e dos afazeres de jardinagem e eu literalmente não sabia para que lado me voltar. Toda manhã, eu saía e caminhava sem objetivo ou propósito pelas ruas dos subúrbios.

Essa longa seção intitulada “All’ estero” (No estrangeiro), que leva o narrador de Viena para diversos lugares no norte da Itália, segue-se ao capítulo inicial, um magnífico exercício de biografia abreviada que reconta a vida do muito viajado Stendhal, e é seguida por um breve terceiro capítulo que relata a viagem italiana de outro escritor, “Dr. K.”, para certos locais percorridos por Sebald em suas viagens pela Itália. O quarto e último capítulo, da mesma extensão que o segundo e a ele complementar, intitula-se “Il ritorno in patria” (A volta à pátria). As quatro narrativas em *Vertigem* prenunciam todos os principais temas de Sebald: viagens; a vida dos escritores que foram também viajantes; ser acossado e ser leve. E sempre há visões de destruição. Na primeira narrativa, Stendhal sonha com o incêndio de Moscou, enquanto se recupera de uma doença; a última narrativa termina com Sebald adormecendo sobre seu livro de Pepys e sonhando com Londres destruída pelo Grande Incêndio.

*Os emigrantes* emprega a mesma estrutura musical em quatro partes, na qual a quarta narrativa é a mais longa e fortíssima. Viagens de um tipo ou de outro estão no centro de todas as narrativas de Sebald: as peregrinações do próprio narrador e as vidas que o narrador evoca, todas de certa maneira deslocadas.

Comparem a primeira frase de *Os anéis de Saturno*:

Em agosto de 1992, quando o período mais abafado do verão estava chegando ao fim, saí para caminhar pelo condado de Suffolk, na esperança de dispersar o vazio que se apodera de mim toda vez que chego ao fim de uma tarefa demorada.

*image  
not  
available*

implacavelmente elegíaco e o lírico como impróprios para a ficção, como bombásticos e pretensiosos. (Mesmo um romance tão importante, e uma exceção, como *As ondas*, de Virginia Woolf, não escapou a tais rigores.) A literatura alemã do pós-guerra, ciente de como a pompa da arte e da literatura do passado, em especial do romantismo alemão, se revelou prestativa a serviço da mitologia totalitária, desconfiava de tudo o que aparentasse uma relação romântica ou nostálgica com o passado. Mas talvez só um escritor alemão com domicílio permanente no exterior, no reduto de uma literatura imbuída de uma predileção moderna pelo anti-sublime, poderia se permitir um tom nobre tão convincente.

Além do fervor moral do narrador e dos seus dons de compaixão (nisso, separa-se de Bernhard), o que mantém o frescor da sua escrita, jamais meramente retórica, é a saturada nomeação e a visualização em palavras; isso, e o sempre surpreendente recurso das ilustrações. Imagens de bilhetes de trem ou de uma página rasgada de um diário de bolso, desenhos, um cartão de visitas, recortes de jornal, um detalhe de uma pintura e, é claro, fotos têm o encanto e, em muitos casos, as imperfeições de relíquias. Assim, em *Vertigem*, o narrador em certo momento perde o seu passaporte; ou antes, seu hotel o perde por ele. E lá está o documento lavrado pela polícia em Riva, com — um toque de mistério — o G. de W. G. Sebald riscado. E o passaporte novo, com a foto fornecida pelo consulado alemão em Milão. (Sim, esse estrangeiro profissional viaja com um passaporte alemão — pelo menos, assim o fez em 1987.) Em *Os emigrantes*, esses documentos visuais parecem talismânicos. Parece provável que nem todos sejam autênticos. Em *Os anéis de Saturno*, de modo menos interessante, parecem apenas ilustrativos. Se o narrador fala de Swinburne, há um pequeno retrato de Swinburne no meio da página; se conta uma visita a um cemitério em Suffolk, onde sua atenção é atraída para um monumento fúnebre em homenagem a uma mulher morta em 1799, que ele descreve em detalhes, desde o epitáfio de mau gosto até os buracos abertos na pedra na borda superior dos quatro lados, somos brindados com uma pequena foto embaçada do túmulo, de novo no meio da página.

Em *Vertigem*, os documentos têm uma mensagem mais pungente. Dizem: é verdade, o que estou contando — o que dificilmente é aquilo que exige o leitor de ficção em geral. Fornecer quaisquer evidências é

*image  
not  
available*

subiram à superfície e nadam com a boca muito aberta, como que surpresos com o gosto do ar. Esse tipo de tempo pode durar vários dias, o tempo manso da Europa central. E se, após demoradas deliberações, desencadeia-se uma verdadeira tempestade, ela se comporta como se estivesse gaguejando. Em vez de um disparo contundente e decisivo, emite uma série de sons arrastados, *pa pa pa pa* — um eco, em vez de uma explosão. Trovão em prestações.

Na versão de Zagajewski, a natureza se revela divertidamente impregnada do mundo rasteiro das histórias nacionais, com o tempo turbulento e intimidador de Paris ostentando a infatigável boa sorte da França, e o tempo cansado e melancólico de Cracóvia resumindo as inúmeras derrotas e outras desgraças da Polônia. O poeta não pode escapar da história, apenas transmutá-la, às vezes, em geografia mágica, em benefício de descrições exuberantes.

Que você nasça num tempo interessante, reza a antiga (ou, pelo menos, proverbial) maldição chinesa. Atualizada para esta nossa era hiperinteressante, diríamos: que você nasça num lugar interessante.

O que Czeslaw Milosz chama, sarcasticamente, de “o privilégio de vir de terras estranhas onde é difícil escapar da história” — pensemos na Polônia, na Irlanda, em Israel, na Bósnia — atíça e espicaça, estimula e extenua um escritor como Zagajewski, cujos padrões são estabelecidos pela literatura *do mundo*. História significa luta. História significa impasse trágico — e ter amigos encarcerados ou mortos. História significa perenes desafios ao próprio direito de existir de uma nação. A Polônia, é claro, teve dois séculos de sufoco histórico — desde a Primeira Partilha em 1772, que em poucos anos deu fim a um Estado autônomo (só restaurado após a Primeira Guerra Mundial), até o colapso do regime de linha soviética, em 1989.

Tais países — tais histórias — dificultam que os escritores se isolem completamente da angústia coletiva. Aqui está o testemunho de outro grande escritor que vive numa nação mais recente, condenada a um terror incessante, A. B. Yehoshua:

Somos convocados com insistência a prestar solidariedade, convocados antes de

*image  
not  
available*

está à disposição, quando necessário; nunca vacila; é um êxito, por definição. A recuperação da memória, está claro, é uma obrigação ética: a obrigação de persistir no esforço de apreender a verdade. Isso parece menos visível nos Estados Unidos, onde o trabalho da memória foi fartamente identificado com a criação de ficções terapêuticas úteis, que no dilacerado recanto do mundo de Zagajewski.

Recuperar uma memória — garantir uma verdade — é uma suprema pedra de toque do valor em *Uma outra verdade*. “Eu não presenciei o extermínio dos judeus”, escreve Zagajewski.

Nasci tarde demais. Testemunhei, porém, o processo gradual por meio do qual a Europa recuperou sua memória. Essa memória moveu-se lentamente, antes como um preguiçoso rio de baixada do que como uma corredeira de montanha, mas, por fim, condenou sem ambigüidades o mal do Holocausto e dos nazistas, e também o mal da civilização soviética (embora nisso tenha tido menos sucesso, como se relutasse em admitir que pudessem coexistir duas monstruosidades tamanhas).

Acreditar que as memórias são recuperadas — ou seja, que as verdades suprimidas voltam à tona — é a base de toda esperança de justiça que se pode ter e uma pitada de sanidade na vida em curso das comunidades.

Uma vez recuperada, no entanto, mesmo a verdade pode tornar-se complacente e autolisonjeira. Assim, em lugar de fornecer mais uma denúncia das iniquidades e da opressão do regime derrubado em 1989, Zagajewski prefere enfatizar os benefícios da luta contra o mal que afluíram ao jovem idealista, em seu retrato do início falho da sua vocação, como “poeta político”, e de suas atividades em círculos estudantis e literários dissidentes em Cracóvia, no fim das décadas de 1960 e 1970. (Em 1968, Zagajewski tinha 23 anos.) Naqueles tempos impetuosos, poesia e ativismo rimavam. Ambos elevados, exaltados; o engajamento numa causa justa, como servir à poesia, fazia as pessoas sentirem-se maiores.

O fato de que toda geração teme, compreende mal e trata com superioridade a geração que a sucede — também isso é uma função da equivalência entre história e memória (a história é aquilo que, por um



*image  
not  
available*

*their brows are clean, rinsed by dreams.  
This is why I pause: which word  
to use, you or he. Each he  
betrays some you, but  
calm conversation bides its time  
in other's poems.\**

E aqui está como o poema foi publicado em 1985, em *Tremor: selected poems* [*Tremor: poemas escolhidos*], primeira coletânea de poemas traduzida para o inglês por Renata Gorczynski, em que seu título é “Na beleza criada pelos outros”:

*Only in the beauty created  
by others is there consolation,  
in the music of others and in the other's poems.  
Only others save us,  
even though solitude tastes like  
opium. The others are not hell,  
if you see them early, with their  
foreheads pure, cleansed by dreams.  
That is why I wonder what  
word should be used, “he” or “you”. Every “he”  
is a betrayal of a certain “you” but  
in return someone else's poem  
offers the fidelity of a sober dialogue.\**

Uma defesa da poesia e uma defesa da bondade, ou, mais precisamente, da boa índole.

Nada poderia levar o leitor num rumo tão contrário ao culto contemporâneo aos entusiasmos do eu do que acompanhar Zagajewski enquanto desfia seu sedutor elogio da serenidade, da solidariedade, da paciência; da “calma e da coragem da vida comum”. Declarar “acredito na verdade!” e, em outra passagem, “A bondade não existe!” (esses pontos de exclamação!) parece, se não panglossiano — um resenhista americano detectou no livro um toque de elevação panglossiana —, pelo menos quixotesco. Esta cultura oferece poucos exemplos atuais de doçura masculina, e os que já temos, da literatura do passado, estão

*image  
not  
available*

# A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes

*A melhor poesia será crítica retórica.*

Wallace Stevens (numa revista de 1899)

*Raramente me perco de vista.*

Paul Valéry, *Monsieur Teste*

Professor, homem de letras, moralista, filósofo da cultura, perito em idéias fortes, autobiógrafo proteiforme... entre todos os intelectuais notáveis surgidos na França desde a Segunda Guerra Mundial, Roland Barthes é aquele cuja obra estou mais segura de que irá durar. Barthes estava em plena atividade, incessantemente produtivo, como esteve por mais de três décadas, quando foi atropelado por uma caminhonete ao atravessar uma rua em Paris no início de 1980 — uma morte sentida por amigos e admiradores como dolorosamente inoportuna. Mas, junto com o retrospectivo olhar de dor, vem a consciência que confere completude retroativa ao grande e cronicamente mutante corpo da sua escrita, como ocorre em toda obra importante. O desenvolvimento da obra de Barthes parece lógico, agora; mais que isso, exaustivo. Ela até começa e silencia no mesmo assunto — esse instrumento exemplar na carreira da consciência, o diário do escritor. Acontece que o primeiro ensaio de Barthes publicado celebra a consciência modelar que encontrou no *Journal* de André Gide, e o que veio a ser o seu último ensaio publicado antes de morrer apresenta as reflexões de Barthes sobre seu próprio diário. A simetria, embora acidental, é bastante adequada, pois a escrita de Barthes, com a sua prodigiosa diversidade de assuntos, tem, em última análise, um tema principal: a escrita em si mesma.

Seus primeiros temas foram os do militante de letras *freelance*,

*image  
not  
available*

cidadania na vasta democracia dos “textos”, o crítico tenderá a evitar aquelas que todos manusearam, o sentido que todos conhecem. A corrente formalista na crítica moderna — a partir da sua fase mais antiga, como na noção de estranhamento, de Chklóvski — preconiza exatamente isso. O crítico é incumbido de descartar sentidos desgastados em favor de sentidos novos. É um mandato para explorar novos sentidos. *Etonne-moi*.

O mesmo mandato é fornecido pelas noções de “texto” e de “textualidade”, de Barthes. Elas traduzem em termos de crítica o ideal modernista de uma literatura de fim aberto e polissêmica; por conseguinte tornam o crítico, a exemplo dos criadores dessa literatura, um inventor de sentido. (O intuito da literatura, afirma Barthes, é pôr “sentido” no mundo, mas não “um sentido”.) Concluir que a razão de ser da crítica consiste em alterar e deslocar o sentido — adicionar, subtrair, multiplicar o sentido — é, de fato, fundamentar os esforços do crítico num projeto de abstenção e, portanto, remeter a crítica (se é que algum dia se afastou daí) para o domínio do gosto. Pois, em última análise, é o exercício do gosto que identifica sentidos familiares; é um juízo de gosto que discrimina tais sentidos como excessivamente familiares; é uma ideologia de gosto que torna o familiar algo vulgar e fácil. O formalismo de Barthes, no que tem de mais categórico, seu ditame de que o crítico é convocado a reconstituir não a “mensagem” de uma obra mas apenas o seu “sistema” — sua forma, sua estrutura —, será talvez mais bem compreendido, portanto, como uma libertadora abstenção do óbvio, como um imenso gesto de bom gosto.

Para os críticos modernistas — ou seja, formalistas —, a obra com suas avaliações recebidas já existe. Então, o que *mais* pode ser dito? O cânone dos grandes livros está estabelecido. O que podemos acrescentar ou reintegrar a ele? A “mensagem” já está entendida, ou é obsoleta. Tratemos de ignorá-la.

Entre a diversidade de meios com que Barthes contava para dar a si mesmo algo a dizer — tinha um poder de generalização excepcionalmente fluente e engenhoso —, o mais elementar era a sua habilidade aforística para evocar uma dualidade vivaz: tudo podia ser

*image  
not  
available*

o registro de compulsões e de resistências a escrever. (No prolongamento dessa concepção, a escrita em si torna-se o tema do escritor.)

Para o propósito de alcançar uma digressividade ideal e uma intensidade ideal, duas estratégias foram amplamente adotadas. Uma consiste em abolir algumas ou todas as delimitações ou separações de discurso, como capítulos, parágrafos, mesmo pontuação, o que quer que pareça impedir formalmente a produção contínua da voz (do escritor) — o método do discurso ininterrupto, preferido por escritores de ficções filosóficas como Hermann Broch, Joyce, Stein, Beckett. A outra estratégia é a contrária: multiplicar as maneiras como o discurso é segmentado, inventar meios adicionais de fragmentação. Joyce e Stein usaram esse método, também; Viktor Chklóvski, em seus melhores livros, da década de 1920, escreve parágrafos de um só período. Os múltiplos finais e inícios produzidos pelo método de começar e parar várias vezes permitem que o discurso se torne tão diferenciado, tão polifônico quanto possível. Seu formato mais comum no discurso expositivo é o de unidades curtas, de um ou dois parágrafos, separadas por espaços. “Nota sobre...” costuma ser o título literário — uma forma que Barthes utiliza no ensaio sobre Gide, e retorna com demasiada freqüência em suas últimas obras. Boa parte de sua escrita procede mediante técnicas de interrupção, por vezes na forma de uma alternância entre um excerto e um comentário disjuntivo, como em *Michelet* e *S/Z*. Escrever em fragmentos ou em seqüências ou em “notas” acarreta formas novas e seriais (e não lineares) de ordenação. Tais seqüências podem ser apresentadas de um modo arbitrário. Por exemplo, podem ser numeradas — um método praticado com muito requinte por Wittgenstein. Ou podem receber cabeçalhos, às vezes irônicos ou excessivamente enfáticos — a estratégia de Barthes em *Roland Barthes*. Cabeçalhos permitem uma possibilidade a mais: dispor os elementos em ordem alfabética, para enfatizar ainda mais o caráter arbitrário da sua seqüência — o método de *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), cujo título evoca a noção do fragmentário; no original, *Fragments d'un discours amoureux*.

Os últimos escritos de Barthes são os mais audaciosos, em termos formais: todas as principais obras foram organizadas antes em forma serial do que em forma linear. A escrita do ensaio puro e simples ficou



*image  
not  
available*

tornar-se conformista. A visão instrumental exposta por Sartre em *O que é literatura?* (1948) faz da literatura algo perpetuamente obsoleto, uma luta vã — e deslocada — entre bons soldados da ética e puristas literários, ou seja, modernistas. (Contrastemos o latente filistinismo dessa visão da literatura com a sutileza e a acuidade do que Sartre tinha a dizer sobre imagens visuais.) Cindido entre seu amor à literatura (o amor recontado num livro perfeito, *As palavras*) e um desprezo evangélico pela literatura, um dos grandes *littérateurs* do século passou os últimos anos de vida a vituperar contra a literatura e contra si mesmo, com esta idéia indigente: a “neurose da literatura”. Sua defesa do projeto de engajamento do escritor não é mais convincente. Acusado de reduzir a literatura (à política), Sartre protestou que seria mais correto acusá-lo de superestimá-la. “Se a literatura não é *tudo*, não vale nem uma hora da atenção de uma pessoa”, declarou numa entrevista em 1960. “É isso que entendo por engajamento.” Mas a elevação da literatura a “tudo” promovida por Sartre é apenas mais um ramo da depreciação.

Barthes também poderia ser acusado de superestimar a literatura — ao tratar a literatura como “tudo” —, mas pelo menos apresentou bons argumentos para tanto. Pois Barthes entendia (ao contrário de Sartre) que a literatura é, antes de tudo, linguagem. É a linguagem que é tudo. O que significa que toda a realidade se apresenta em forma de linguagem — a sabedoria do poeta, e também do estruturalista. E Barthes considera incontestável (ao contrário de Sartre, com a sua noção de escrita como comunicação) aquilo que denomina de “exploração radical da escrita”, implementada por Mallarmé, Joyce, Proust e seus sucessores. Talvez a essência do que chamamos de modernismo esteja na idéia de que nenhuma aventura vale a pena a menos que possa ser concebida como uma espécie de radicalismo, um radicalismo desembaraçado de todo conteúdo distintivo. A obra de Barthes pertence à sensibilidade do modernismo na medida em que assume a necessidade da postura contrária: a literatura concebida segundo critérios modernistas mas não necessariamente uma literatura modernista. Ou, antes, todas as variedades de contraposição são viáveis para ela.

Talvez a diferença mais surpreendente entre Sartre e Barthes seja a profunda, a de temperamento. Sartre tem uma visão de mundo de *bon enfant*, intelectualmente bruta, uma visão que deseja simplicidade,

*image  
not  
available*

própria idéia de linguagem também respalda ambos os aspectos da sensibilidade de Barthes: enquanto endossa uma profusão de sentidos, a teoria saussuriana — de que a linguagem é forma (em vez de substância) — se mostra extraordinariamente congruente com um gosto pelo discurso elegante, ou seja, reticente. Ao criar sentido por meio do equivalente intelectual do espaço negativo, o método de Barthes permite que nunca se fale a respeito dos temas em si mesmos: a moda é a linguagem da moda, um país é “o império dos signos” — o louvor supremo. Para a realidade, existir *como* signos configura uma idéia suprema de decoro: todo sentido é adiado, indireto, elegante.

Os ideais de Barthes de impessoalidade, de reticência, de elegância são formulados de maneira mais bela em sua apreciação da cultura japonesa no livro intitulado *Império dos signos* (1970) e no seu ensaio sobre as marionetes do Bunraku. Esse ensaio, “Lição de escrita”, faz recordar “No teatro de marionetes”, de Kleist, que, de forma similar, celebra a tranqüilidade, a leveza e a graça de seres livres do pensamento, do sentido — livres dos “tumultos da consciência”. Assim como as marionetes do ensaio de Kleist, as marionetes do teatro Bunraku são vistas como a encarnação de uma ideal “impassibilidade, clareza, agilidade, sutileza”. Ser a um só tempo impassível e fantástico, inane e profundo, reservado e sumamente sensual — tais traços que Barthes discerniu em diversos aspectos da civilização japonesa projetam um ideal de gosto e de maneiras, o ideal do esteta, em seu sentido mais amplo, que está em circulação desde os dândis do fim do século xviii. Sem dúvida, Barthes não foi o primeiro observador ocidental para quem o Japão representou uma utopia de esteta, o lugar onde se descobrem, em toda parte, visões de esteta e onde cada um exercita em liberdade sua própria visão de esteta. A cultura em que os objetivos do esteta têm um papel central — e não excêntrico, como no Ocidente — estava fadada a suscitar uma forte reação. (O Japão é mencionado no ensaio sobre Gide, escrito em 1942.)

Entre os modelos disponíveis da maneira estética de olhar para o mundo, talvez os mais eloqüentes sejam o francês e o japonês. Na França, isso tem sido, em larga medida, uma tradição literária, embora com anexos em duas artes populares, gastronomia e moda. Barthes de fato tratou o tema da comida como ideologia, como classificação, como

*image  
not  
available*

espectação assombrada. Na visão da fotografia apresentada em *A câmara clara*, quase não há fotógrafos — o tema são fotos (tratadas quase como objetos encontrados) e pessoas fascinadas por fotos: como objetos de devaneio erótico, como *memento mori*.

O que escreveu sobre Brecht, que ele descobriu em 1954 (quando o Berliner Ensemble visitou Paris com a sua montagem de *Mãe coragem*) e que ajudou a tornar conhecido na França, diz menos sobre o teatral do que sua abordagem de muitos temas como *formas* do teatral. Em seu freqüente uso de Brecht em seminários da década de 1970, Barthes citava os escritos em prosa, que tomava como um modelo de acuidade crítica; não era o Brecht criador de espetáculos didáticos mas o intelectual didático que, em última instância, importava para Barthes. Em contraste, o que Barthes valorizava no Bunraku era o elemento teatral em si. Na obra inicial de Barthes, o teatral é o domínio da liberdade, o lugar onde as identidades são apenas papéis e se pode *mudar* de papéis, uma região onde o sentido em si pode ser rejeitado. (Barthes fala da privilegiada “isenção de significado” do Bunraku.) O discurso de Barthes sobre o teatral, a exemplo do seu zelo evangélico em favor do prazer, é um modo de proselitismo em defesa da atenuação, do aligeiramento, da neutralização do Logos, do sentido propriamente dito.

Afirmar a noção do espetáculo é o triunfo da postura do esteta: a promulgação do lúdico, a recusa do trágico. Todos os gestos intelectuais de Barthes têm o efeito de esvaziar a obra do seu “conteúdo”, privar o trágico do seu caráter definitivo. Nesse sentido, sua obra é autenticamente subversiva, libertadora — divertida. É um discurso fora da lei na grande tradição do esteta, que não raro assume a liberdade de rejeitar a “substância” do discurso a fim de apreciar melhor sua “forma”: discurso fora da lei convertido em respeitável, por assim dizer, com a ajuda de diversas teorias conhecidas como variedades do formalismo. Em numerosos retratos da sua evolução intelectual, Barthes se define como um perpétuo discípulo — mas o que ele de fato quer ressaltar é que, em última análise, permanece intacto. Contou como trabalhou sob a égide de uma série de teorias e de mestres. A rigor, a obra de Barthes tem em seu todo grande coerência, e ambivalência. A despeito de seu vínculo com doutrinas tutelares, a submissão de Barthes a uma doutrina foi superficial. No fim, foi necessário descartar todo artifício intelectual.