



CALVINO, Italo. *Assunto encerrado — Discursos sobre literatura e sociedade*. Companhia das Letras, 2009. 1ª ed. [*Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, 1980]
Tradução: Roberta Barni

ITALO CALVINO

ASSUNTO ENCERRADO

Discursos sobre literatura e sociedade

Tradução:
ROBERTA BARNI



Obras do autor publicadas pela Companhia das Letras

Os amores difíceis

O barão nas árvores

O caminho de San Giovanni

O castelo dos destinos cruzados

O cavaleiro inexistente

As cidades invisíveis

As cósmicas

O dia de um escrutinador

Eremita em Paris

Fábulas italianas

Um general na biblioteca

Marcovaldo ou As estações na cidade

Os nossos antepassados

Palomar

Perde quem fica zangado primeiro

Por que ler os clássicos

Se um viajante numa noite de inverno

Seis propostas para o próximo milênio — Lições americanas

Sob o sol-jaguar

Todas as cósmicas

A trilha dos ninhos de aranha

O visconde partido ao meio

Contos fantásticos do século XIX (org.)

SUMÁRIO

[Apresentação](#)

[O miolo do leão](#)

[Natureza e história no romance](#)

[O mar da objetividade](#)

[Três correntes do romance italiano de hoje](#)

[Pavese: ser e fazer](#)

[Diálogo de dois escritores em crise](#)

[A “belle époque” inesperada](#)

[Os *beatniks* e o “sistema”](#)

[O desafio ao labirinto](#)

[Uma serenidade amarga](#)

[A antítese operária](#)

[Não vou mais botar a boca no trombone](#)

[Italiano, uma língua entre as outras línguas](#)

[A antilíngua](#)

[Vittorini: planejamento e literatura](#)

[Filosofia e literatura](#)

[Definições de territórios: o cômico](#)

[Para quem se escreve? \(A prateleira hipotética\)](#)

[Cibernética e fantasmas \(Notas sobre a narrativa como processo combinatório\)](#)

[A relação com a Lua](#)

[Duas entrevistas sobre ciência e literatura](#)

[Por uma literatura que peça mais \(Vittorini e 68\)](#)

[A literatura como projeção do desejo \(Para a *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye\)](#)

[A máquina espasmódica](#)

[O mundo às avessas](#)

[Definições de territórios: o erótico \(O sexo e o riso\)](#)

[Definições de territórios: o fantástico](#)

[O romance como espetáculo](#)

[Para Fourier 1. A sociedade amorosa](#)

[Para Fourier 2. O ordenador dos desejos](#)

[Para Fourier 3. Despedida. A utopia pulviscular](#)

[O extremismo](#)

[O olhar do arqueólogo](#)

[Os *noivos*: o romance das relações de força](#)

[Um projeto de público](#)

[Os deuses da cidade](#)

[Usos políticos certos e errados da literatura](#)

[A pena em primeira pessoa \(Para os desenhos de Saul Steinberg\)](#)

[O charuto de Groucho](#)

[Os palavrões](#)

[Notas sobre a linguagem política](#)

[Os níveis da realidade em literatura](#)

APRESENTAÇÃO

Neste volume reuni escritos que contêm declarações de poética, planejamentos de rotas a seguir, balanços críticos, organizações de conjunto do passado e presente e futuro, assim como os fui elaborando e guardando nos últimos 25 anos. O pendor recorrente a formular programas gerais, o qual esses escritos testemunham, sempre teve o contrapeso da tendência a esquecer logo, a não voltar mais ao assunto. Portanto, podemos nos perguntar por que motivo eu formulava os tais planos operacionais: não para mim, já que em meu trabalho pessoal de escritor quase nunca punha em prática o que tinha pregado; não para os outros, já que nunca tive vocação para mestre, promotor ou agregador. Diria que meu objetivo talvez fosse estabelecer algumas linhas gerais que servissem de pressuposto a meu trabalho e ao dos outros; postular uma cultura como contexto em que situar as obras ainda a escrever.

A ambição juvenil de que parti foi a do projeto de construção de uma nova literatura que por sua vez servisse para a construção de uma nova sociedade. As correções e transformações que aquelas expectativas sofreram vão aparecer da sucessão dos textos aqui reunidos. Certamente o mundo que hoje está diante de meus olhos não poderia ser mais oposto à imagem que aquelas boas intenções construtivas projetavam para o futuro. A sociedade manifesta-se como colapso, como desmoronamento, como gangrena (ou, em seus aspectos menos catastróficos, como vida do dia a dia); e a literatura sobrevive dispersa nas fissuras e nas desconjunções, como consciência de que nenhuma ruína será tão definitiva a ponto de excluir outras.

O personagem que toma a palavra neste livro (e que, em parte, se identifica com aquele eu próprio representado em outras séries de escritos e de atos, em parte dele se descola) entra em cena nos anos 50, procurando apossar-se de uma caracterização pessoal no papel que naquela época dominava o cenário: “intelectual engajado”. Acompanhando seus movimentos no palco, observaremos como nele, visivelmente, embora sem viradas bruscas, a identificação com o papel começa a falhar aos poucos, com a dissolução da pretensão de interpretar e guiar um processo histórico. Nem por isso desanima sua aplicação em procurar compreender e indicar e compor, mas aos poucos vai tomando mais relevância um aspecto que, observando-se bem, estava ali desde o início: o senso do complicado e do múltiplo e do relativo e do facetado que determina uma postura de sistemática perplexidade.

É colocando-se como experiência finalizada que a sequência destas páginas começa a tomar forma, a tornar-se uma história que tem seu sentido no desenho de conjunto. Sendo assim, posso agora reunir estes ensaios em volume, ou seja, posso aceitar relê-los e levá-los a ser relidos. Para fixá-los em seu lugar no tempo e no espaço. Para dar-lhes aquele afastamento necessário para que possam ser observados na justa luz e perspectiva. Para reencontrar ali o andamento das transformações subjetivas e objetivas, e das continuidades. Para compreender o ponto em que estou. Para pôr um ponto-final. Para encerrar o assunto.

Março de 1980

O MIOLO DO LEÃO

Conferência lida em Florença no dia 17 de fevereiro de 1955, para a seção florentina do Pen Club, a convite de Anna Banti; foi repetida a seguir em diversas cidades italianas. Publicada na revista *Paragone*, nº 66, junho de 1955.

1. Fala-se com certa frequência de um problema do personagem em nossa literatura de hoje: personagem positivo ou negativo, novo ou velho. É uma discussão que, se para alguns pode parecer ociosa, sempre será cara, ao contrário, aos que não separam seus interesses literários de toda a complexa rede de relações que liga entre si os diversos interesses humanos. Porque, entre as possibilidades que se abrem para a literatura agir na história, esta é a mais sua, talvez a única a não ser ilusória: compreender para que tipo de homem ela, história, com seu labor múltiplo, contraditório, está preparando o campo de batalha, e ditar-lhe a sensibilidade, o impulso moral, o peso da palavra, a maneira como ele, homem, deverá olhar à sua volta no mundo; aquelas coisas, enfim, que somente a poesia — e não, por exemplo, a filosofia ou a política — pode ensinar.

Claro que esse tipo de homem que uma obra ou toda uma época literária pressupõe, subentende, ou melhor, propõe, inventa, pode até não ser um daqueles personagens íntegros que são prerrogativa do romance ou do teatro, mas vivos também, ou talvez sobretudo; aquela presença moral, aquele protagonista não menos identificado que figura nas poesias líricas ou nas prosas dos moralistas, aquele verdadeiro protagonista que também em tantos romancistas, começando por Manzoni ou pelo Verga maior, não se identifica com nenhum dos personagens.

Portanto, antes de nos perguntarmos se haveria personagens característicos da literatura italiana de hoje — e quais seriam eles —, temos de começar a nos perguntar se haveria, e qual seria, um protagonista verdadeiro, um tipo de homem que ela, mesmo que implicitamente, pressuponha ou proponha.

2. A dificuldade para dar uma resposta a essa pergunta é a mesma que deparamos toda vez que colocamos, para a literatura italiana de hoje, uma questão geral, um julgamento sobre sua situação, uma previsão quanto à linha de seu desenvolvimento. Esse período literário a que muitos apõem a marca imprecisa do “neorrealismo” e que, seja lá como for, caracteriza-se por uma retomada de interesses num sentido realista e por um predomínio — em termos de quantidade e ressonância — da narrativa sobre os outros meios de expressão, parece recusar-se a deixar-se simbolizar e resumir numa fisionomia moral típica, num caráter humano específico.

E não é verdade que a tendência a expressar-se em caracterizações precisas de homens e mulheres tenha sido sobretudo do Oitocentos romântico, com a aura do herói ou os altos e baixos do “filho do século”, na Itália, após os últimos rebentos da estirpe romântica, como “o

homem dannunziano” ou o “homem crepuscular”, a história literária recusa-se a deixar-se ler nesse sentido. Porque justamente a literatura do passado recentíssimo, a hermética, como poucas antes tão desprovida de pessoas, uma literatura de paisagens, de objetos, de estados de ânimo sombrios, uma literatura *da ausência*, como foi dito, até mesmo ela propunha uma imagem de homem bem caracterizada (ainda que caracterizada negativamente, para nos remetermos a um verso famoso) e ligada (embora negativamente) aos tempos. O “homem hermético”, o homem que não se deixa subjugar por outras razões a não ser pelas de seus mínimos sobressaltos previsíveis até a medula, que descobre sua verdade sempre à margem do que entulha o cenário, esse homem sovina de sentimentos e sensações, mas sem outra concretude além deles, esse homem sem pontos por onde possa ser pego, protegido por uma carapaça áspera e siliciosa ou escorregadia como uma enguia, esse homem que parecia construído propositadamente para atravessar tempos infaustos e realidades não compartilhadas com um mínimo de contaminação e a um só tempo com um mínimo de risco, foi precisamente um caso típico de proposta da literatura para resolver os problemas das relações do homem com o seu tempo, numa oposição à história que o juízo de hoje nos revela ser mais complexa do que parecia, ambivalente.

3. Temos de dizer que o “homem hermético” é o último personagem verdadeiro que a literatura italiana soube expressar? Claro que não penaremos para descobrir sua presença no centro das experiências dos mestres da nova narrativa, precisamente nas obras por meio das quais se deu uma saída do clima hermético rumo às novas poéticas realistas.

O abstrato furor do Silvestro de *Conversa na Sicília* [*Conversazione in Sicilia*] é o do homem que sente a tragédia da história mas só pode se mover à margem dela, participar dela apenas liricamente; e decerto não mais integrado na realidade histórica é o Ene Dois de *Os homens e os outros*, por mais que maneje bombas e frequente reuniões.

E Pavese, que em polêmica anti-hermética escreve poemas com operários e barqueiros e bebedores, nunca nos deixa esquecer que o protagonista não é o operário ou o barqueiro ou o bebedor, mas o homem que os está observando de viés, da mesa oposta da taberna, e que gostaria de ser como eles mas não sabe. É o confinado Stefano, é o professor Corrado de *Antes que o galo cante* [*Prima che il gallo canti*], o homem que sabe que tem de ficar à margem lendo a história que os outros vivem, com os olhos meta-históricos do poeta intelectual.

E assim, naquele que definiremos como o filão florentino ou toscano de nossa nova narrativa, nem é tanto a minuciosa anotação realística que conta de fato, mas o amparo de memória ou nostalgia por meio do qual ela é filtrada, a sutil amargura da precariedade de uma posse ou de uma relação: é sempre o homem hermético, um tantinho mais cordial, com inquietudes mais discretas que aquelas de Vittorini e Pavese, a dominar a cena.

Ainda não falamos do escritor que antes de todos eles começou a escrever romances e que mais que qualquer outro apostou explicitamente numa representação típica dos homens de seu tempo: isto é, Moravia. Mas, mesmo nele, como não aproximar a não participação moral de seus protagonistas, sua careta de habitual e tedioso desgosto, aceito como um dado que não pode ser facilmente eliminado, como não aproximá-la do tema que é próprio de toda a sua geração literária: o tema justamente da não adesão, da relação negativa com o mundo?

A narrativa italiana contemporânea nasceu, portanto, sob o signo de uma integração malograda: de um lado, o protagonista lírico-intelectual-autobiográfico; do outro, a realidade social popular ou burguesa, metropolitana ou agrícola-ancestral. As tentativas de *Bildungsroman* político, as histórias dos noviciados conspirativos ou *partigiani*¹ de um protagonista lírico-intelectual em contato com o proletariado, que se aglomeraram nos primeiros anos após a Libertação, pareceram o caminho mais natural para testemunhar a Resistência, mas não conseguiram representar com acentos de verdade nem o tormento interior dos protagonistas nem aquele épico e coletivo do povo.

4. Houve também quem, embora literato da cabeça aos pés, não sentiu nenhum complexo de inferioridade diante da história, mas, antes, teve certeza de que foi ele a nutri-la e enriquecê-la com toda a sua fantasia e cultura. É o caso de Carlo Levi, para quem o dissídio entre o eu-intelectual e a descoberta da realidade italiana, entre mundo literário e mundo real, é enfrentado com a euforia de quem considera sua interpretação e transfiguração simbólica a chave segura da realidade. E assim, mesmo no drama da derrota da ilusão dos intelectuais de poder governar a realidade italiana, que Carlo Levi representou descrevendo em *O relógio*² a queda do governo Parri, ele acaba fechando seu balanço no ativo, porque a verdade está do lado da fantasia, embora desmentida pela política real. Está claro, porém, que os termos do dissídio não mudaram, embora aqui, em lugar do costumeiro eu-intelectual entristecido e desajeitado, haja um intelectual feliz de assim o ser, e que se move totalmente à vontade no mundo popular e naquele da política militante.

Não por acaso o jovem que foi mais caro a Carlo Levi, aquele que mais soube aprender dele, isto é, Rocco Scotellaro, tinha essa agilidade, extraordinária entre os escritores e os poetas italianos, de realizar-se concretamente e não decorativamente na vida política; foi prefeito, ainda que por poucos anos, de seu vilarejo, não tinha problemas de comunicação com o povo, de rompimento de um isolamento, porque no meio de sua gente estava perfeitamente à vontade; aliás, realizava-se falando com seus concidadãos e fazendo-os falar. Mas, também para ele, o tema verdadeiro tanto de sua poesia como de sua narrativa é a derrota no território político prático e a revanche no plano da transfiguração lírica. De resto, o belo romance que deixou inacabado, *L'uva puttarella*, é precisamente a história de sua demissão como prefeito, e seu retiro no vinhedo do pai e a reconsideração de sua vida, de tal forma que Carlo Levi bem pode afirmar que ele tem o mesmo esquema e significado de *O relógio*.

5. Se na França a narrativa ainda enfrenta de peito aberto as discussões entre os intelectuais, sua relação com a direção dos movimentos históricos, e se consegue impor à atenção geral a problemática de seus “mandarins”, a Itália, que nunca conheceu a *Intelligenzen-roman*, o romance que narra de escritores e artistas e de suas discussões e ideias, à la Mann ou à la Huxley, ainda assim tem uma literatura que, consciente ou inconscientemente, muito se ressentida da condição precária do intelectual na sociedade de hoje. Diríamos que, na Itália, o fato de ser um intelectual é sentido como um desastre, como uma condição negativa sem resgate, que nem sequer inspira alegorias poderosas como as de Kafka ou Joyce, mas ainda é um tormento surdo e limitado. Pensemos na Rússia de Dostoiévski e de Tchekhov; ali, porém, o intelectual era explicitamente representado como tal, com toda a

bagagem de suas ideias. Talvez o Lukács que tanto se preocupa com a “fisionomia intelectual do personagem” não sentirá interesse por uma literatura tão pouco caracterizada nesse sentido; ainda assim, ela constituiria decerto um campo muito rico para indagações como as dele.

6. Nós, com o receio que temos — podemos dizer congênito — de cair em esquematizações sociológicas, não nos aventuraremos por esse território. A não ser para observar *en passant* que as poucas exceções a essa recusa de representar nem digo a cultura, mas até apenas a inteligência, os poucos exemplos de determinação intelectual ou moral ou de ação, nós os encontramos nos personagens femininos de alguns de nossos escritores, e os encontramos com muita frequência, ora realizados poeticamente, ora apenas no plano das intenções, nos livros das escritoras.

O certo é que o mais belo personagem de um escritor que não acreditava nos personagens, Pavese, é aquela Clélia de *Entre mulheres sós* (em *O belo verão*), que vai abrir uma loja de moda em Turim, aquela mulher trabalhadora, autossuficiente, amarga, experiente, ainda curiosa dos vícios e do valor da sociedade que a cerca e piedosa com eles, mas couraçada por dentro como quem se fez sozinha, a dona que sabe reconhecer um homem de valor em Beccuccio, o pintor, e o leva consigo para jantar e para a cama uma única noite, e só, porque sabe que uma relação tão simples e honesta é o máximo que se pode ter sem acabar estragando tudo; essa Clélia que pode parecer fria e egoísta mas que, não obstante, tanto se importa com a sorte de Rosetta, a juventude e a pureza decoração num mundo que tudo contamina e devasta. Pavese, que, devido àquela sua triste violência autodestrutiva, costumava dar de si próprio imagens limitadoras e falseadas (até aquelas cruéis do diário), decerto nunca soube expressar-se num personagem autobiográfico tão completo (Clélia *c'est moi!*), tão positivo e tão pavesiano como nessa figura de mulher. Em nenhum personagem, exceto em Clélia, Pavese soube nos falar daquele que era o elemento fundamental de sua vida, sua verdadeira tábua de salvação: o trabalho, seu amor extraordinário, teimoso, devorador pelo trabalho (a outra face do diário), sua desdenhosa altivez de trabalhador experiente e incansável, seu realizar a si mesmo na criação individual como na participação de um processo produtivo.

Mas esse personagem positivo, que surgiu quase à sua revelia, num conto que não podemos dizer que amamos, debaixo daquela aparência feminina não descrita que penamos para imaginar, tal a intensidade com que por baixo dela transparece o porte seco, áspero e lenhoso do autor, se em si tem algo de novo, por outro lado só reafirma os termos de nosso discurso. Para criar um personagem inteiro, e não apenas permeado de lirismo, foi preciso imaginá-lo numa figura de mulher — eis uma nova comprovação de que a figura tradicional do intelectual está derrotada, e que o encontro do poeta com a realidade proposto pela geração crescida no clima do hermetismo revelou seu caráter de voluntarismo, não se resolveu numa integração, mas numa derrota.

7. Quase para confirmar esse duro veredicto, eis que nos narradores da geração mais jovem o personagem do eu-lírico-intelectual não existe mais, parece ter sido drasticamente abolido. O mundo real, o mundo dos “outros”, chega ao primeiro plano, mas quase nunca é um mundo interpretado, estudado de maneira a definir os motivos diretores, as linhas de movimento, não é um mundo refletido por uma experiência racional; é, antes, um mundo que precede a

consciência, bruto, aceito em sua totalidade, sem inventário, ora com a exaltação de um violento enlevo afetivo, ora com a passividade de quem nada mais pode fazer a não ser registrar objetivamente. Não que o eu não esteja nos jovens narradores, mas é um eu que trata de não formular pensamentos, de não mostrar outros interesses além dos elementares, pouco mais que fisiológicos, de não participar do que acontece diante de seus olhos com algo que se pareça a um juízo moral: o ponto de vista do narrador quer distanciar-se o mais possível de um ponto de vista intelectualista.

Nesse clima, Vittorini convoca em suas “orelhas” a cruzada pelo triunfo do vitalismo virgem e irrefletido, da espontaneidade não contaminada por defesas culturais, do testemunho ainda quente de vida: poética que tem uma história própria bem definida na literatura dos últimos cinquenta anos, e que parece mesmo feita de propósito para expressar a aniquilação do poeta, do homem, diante da primazia das coisas. Mas essa rendição à vitalidade e à incultura não é somente um postulado crítico de Vittorini: é alguma coisa que está no ar, um mal do século atual que se dissemina nos escritos dos jovens, publicados ou inéditos. E, se observamos os novos protagonistas movendo-se entre carnificinas, estupros e histórias atrozadas de miséria, e, se a eles próprios acontecer, às vezes, de quebrar crânios ou rasgar regaços ou pedir esmola sempre com uma obtusidade uniforme e tranquila de jovens brutos, não nos impressionamos: sabemos que isso nada mais é que o extremo disfarce do protagonista lírico-intelectual, a quem não resta nenhuma outra carta em que apostar a não ser na anulação de si mesmo.

8. É preciso, porém, observar que nem toda essa narrativa que aposta na representação objetiva do mundo popular e na linguagem alimentada por contribuições dialetais deve ser inscrita na poética da ignorância feliz. Pois outra poética atua com os mesmos instrumentos, e é a da esperteza refinada, que aposta na utilização pura do material linguístico plebeu, no *pastiche* estilístico e de jargão, no revigoramento — por meio de um vocabulário denso e carregado — dos meios de expressão extenuados. Talvez essas duas poéticas não sejam tão opostas como parecem: ambas pressupõem uma sensibilidade cultivada, um gosto, antes um agrado, pelo primitivo, seja no escritor — com sua esperteza refinada — seja no leitor — com a ignorância feliz. Corre nos tênues textos exemplares da primeira ou da segunda uma espécie de jogo de piscadelas recíprocas, de enganos tramados pelo escritor refinado às costas do leitor ingênuo, apresentando-lhe uma obra que parece rudimentar mas não é, ou pelo leitor refinado às costas do escritor rudimentar, apreciando nele alguma coisa que ele não sabia estar expressando. Perpetra-se, portanto, nessas ambíguas operações criativas e críticas a antítese entre os dois termos: consciência intelectual e mundo popular, e aqui mais do que nunca a consciência intelectual se curva ao mundo popular como a qualquer coisa contraposta e estranha, precisamente ao aceitá-lo como um espetáculo sugestivo, ao contentar-se com suas tintas ásperas e vivazes e ao buscar ali finezas ocultas.

9. A retomada da moda da poesia dialetal e o experimento de uma narrativa também em dialeto podem, igualmente, ser colocados sob o signo de uma ou de outra das posturas de gosto que vimos: porém, brotam — acreditamos — não como movimentos necessários, mas como sinais de involução e cansaço. A língua literária deve, isto sim, manter-se o tempo todo

atenta aos vulgares falados, e alimentar-se deles e renovar-se com eles, mas não deve se anular neles, nem imitá-los por brincadeira. O escritor deve poder dizer mais coisas das que os homens de seu tempo dizem normalmente: deve elaborar para si uma língua a mais complexa e funcional possível para a própria época: não fotografar com deleite os dialetos, que são, sim, repletos de sabor e vigor e sabedoria, mas também de ofensas toleradas, de limitações impostas, de hábitos de que não sabemos nos livrar.

10. Mas a retomada dialetal deve também ser revista no quadro mais complexo da retomada do regionalismo. O verismo regional, que teve um sentido histórico claro nos anos que se seguiram à unificação da Itália, como tomada de consciência das realidades tão diferentes e não comunicantes da nova nação, teve novo impulso, também esse bem motivado, quando — depois de o fascismo ter por tantos anos considerado a Itália como impossível de ser observada ou conhecida — se sentiu a necessidade de uma descoberta detalhada e profunda de nosso país. O instrumento que teria sido mais idôneo para satisfazer essa nova exigência, isto é, uma literatura de tipo ensaístico e problemático, em que o escritor tornasse a ser, como muitos de nossos antigos, alguém que refletisse sobre história e política, foi preterido — ainda que depois do afortunadíssimo caso exemplar do *Cristo parou em Eboli* — em favor de um voltar-se quase exclusivo das energias rumo ao romance e ao conto. Mesmo essa primazia da narrativa, porém, essa criação fantástica e de fundação tão complexa como o romance realista, só pode nascer de um solo bem arado pelas ideias. E, antes de tantos romances de trama regional e social, seriam úteis livros de interpretação e raciocínio sobre países e costumes e instituições e problemas. Hoje, ao contrário, delega-se ao romance e ao conto a tarefa de representar o “verdadeiro aspecto” desta ou daquela localidade geográfica. E é uma solicitação errada, porque o romance vive na dimensão da história, não da geografia. O verdadeiro tema de um romance deverá ser uma definição de nosso tempo, não de Nápoles ou de Florença; deverá ser uma imagem que nos explique nossa inserção no mundo. Os lugares, dignos de todo o amor e de toda a precisão, são necessários ao escritor como formas concretas daquilo que na história se move ou no qual a história flui, mas não podemos colocá-los como conteúdo do romance — esses lugares e os hábitos locais, e o “verdadeiro aspecto” desta ou daquela cidade ou população. É no “fazer história” que o escritor deve apostar, ainda que partindo da realidade do lugar que mais ama e conhece: e a história, ensinaram-nos, sempre é história contemporânea, é intervenção ativa na história futura.

Vão dizer que não há realmente ninguém que aposte numa descrição geográfico-sociológica: os escritores mais ligados aos lugares buscam na expressão de um sentimento, de um ritmo de vida, aquele que é o acento secreto e autóctone. Mas precisamente nesse excesso de comoção, nessa necessidade de excitação nostálgica está a primeira e verdadeira recusa da história: não é a comoção, não é o enlevo afetivo o estado mais apropriado para entender o mundo de hoje: nesse ponto, também estamos no vitalismo romântico, na vaga mística coral. Às buscas de um deus desconhecido no confuso ritmo das cidades novas e antigas, preferimos a busca de alguma semente sovina de verdade no ritmo bem mais escandido e linear de uma existência, de uma aventura, de um amor, diante de um pano de fundo que fique atrás dos personagens, não se lhes sobreponha, e que, justamente por esse estar atrás, estar à margem, ser de poucos sinais, adquira verdade e evidência.

11. As poéticas que examinamos ultimamente e que tendem a uma objetividade sem intervenções de ordem racional, sem pretensão de julgar, demonstrar, significar, são apoiadas por alguns como afirmações de um desejo de honestidade superior, de um *nolite iudicare*, como defesa dos perigos de um engajamento que predetermina a postura do escritor diante dos fatos, como polêmica contra o voluntarismo, e particularmente contra o voluntarismo político.

Acreditamos que o engajamento político, tomar partido, comprometer-se, seja, muito mais que um dever, uma necessidade natural do escritor de hoje e, antes ainda que do escritor, do homem moderno. A nossa não é uma época que possa ser compreendida *au dessus de la mêlée*; ao contrário, tanto maior será sua compreensão quanto mais a vivermos, quanto mais à frente nos situarmos na linha de fogo. Mas é certo que não nos reconhecemos no voluntarismo expressionista que intumesce as veias e a linguagem num impulso de lirismo irracional, quase de mística comunhão com as forças coletivas. Nem nos reconhecemos em maior medida nos experimentos de uma literatura que, com modéstia excessivamente ostentada, identifique sua função histórica como exemplificativa e pedagógica.

Quem sabe como é complexa, delicada, difícil e rica a atividade política, e por isso a ama e procura praticá-la, quem conhece os tesouros do engenho, da fineza, da paciência e da moralidade necessários para o sucesso de uma luta do trabalho sempre ficará insatisfeito e aborrecido com o escritor que imita, de fora, as atuações do líder político e sindical, ou com o crítico que — com maior facilidade ainda — lhe pede que faça isto: que passe da *análise crítica* à *denúncia*, à *indicação dos remédios*, à *abordagem de luta*, à *crítica das deficiências*, à *solução positiva*, e assim por diante. Essa tendência por parte da literatura e da arte à mimese pura e simples das organizações de partido e das Câmeras do Trabalho revela não apenas infantilismo político, mas um resíduo de presunção intelectual, na qual ainda encontramos o velho dualismo: o escritor, quase como se enciumado do líder político, da relação prática que este tem com a realidade, procura repetir o que o líder político faz e o procedimento próprio de seu pensamento, e repeti-lo não na realidade, mas no papel, propondo-se problemas exemplares de luta sindical e de organização e resolvendo-os da maneira que lhe parece a mais correta e eficiente. Ilude-se ele ao pretender dar lições, realizar uma obra que equivalha de algum modo àquela que o político realiza de fato. Essa ilusão de escritores, e sobretudo de críticos, tem suas raízes na tradição de pensamento da velha social-democracia, em sua identificação da pregação com a prática, da educação com a revolução, e esse também é um caminho pelo qual se perpetra a derrota do intelectual diante da realidade. Os fatos reais sempre são maiores, mais verdadeiros e instrutivos que os narrados; e os militantes representados nos livros continuam muito inferiores em evidência humana e em novidade histórica, se comparados àqueles que, aos poucos e a muito custo, formam-se na realidade.

12. Nós também estamos entre os que acreditam numa literatura que seja presença ativa na história, numa literatura como educação, de grau e qualidade insubstituíveis. E é justamente naquele tipo de homem ou de mulher que pensamos, naqueles protagonistas ativos da história, nas novas classes dirigentes que se formam na ação, em contato com a prática das coisas. A literatura tem de voltar-se para aqueles homens, tem de ensinar-lhes enquanto deles aprende, servir-lhes, e pode servir apenas numa coisa: ajudando-os a ser cada vez mais inteligentes, sensíveis, moralmente fortes. As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas

insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprios, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente.

13. Dissemos que uma relação afetiva com a realidade não nos interessa; não nos interessa a comoção, a nostalgia, o idílio, abrigos piedosos, soluções enganosas para a dificuldade do hoje: melhor a boca amarga e um pouco torta de quem não quer de modo algum esconder-se da realidade negativa do mundo. Melhor, sim, desde que o olhar tenha humildade e perspicácia suficientes para ser continuamente capaz de apreender a vibração daquilo que de súbito se nos revela justo, belo, verdadeiro, num encontro humano, num fato de civilidade, na maneira como uma hora transcorre. Essa boca amarga e um tanto torta que a literatura da negação, a literatura da crise, do pessimismo programático, do existencialismo desenhou no rosto do homem diante de um mundo de dissolução e de massacre, não temos ânimo — nós que, ainda assim, não acreditamos na negatividade total do mundo — de substituí-la por expressão mais hilária ou mais melada ou radiosa. Essa consciência de viver no ponto mais baixo e trágico de uma parábola humana, de viver entre Buchenwald e a bomba H, é o ponto de partida de toda a nossa fantasia, de todo o nosso pensamento. Mas não podemos suportar a arrogância, o cinismo frio, o olhar de quem sabe tudo e não se queima, de quem não respeita ou admira o fazer, o ousar, o durar dos homens e das mulheres. Não queremos atenuar em nada a consciência aguda do negativo, justamente porque ela nos permite perceber como, continuamente debaixo dele, move-se e se atormenta alguma coisa, alguma coisa que não podemos sentir como negativo, porque o sentimos como nosso, como o que sempre e finalmente nos determina.

14. Num artigo de Gramsci encontramos, mencionada por Romain Rolland, uma máxima de sabor estoico e jansenista, adotada como palavra de ordem revolucionária: “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade”. A literatura que gostaríamos de ver surgir deveria expressar, na aguda inteligência do negativo que nos cerca, a vontade límpida e ativa que move os cavaleiros nos antigos cantares ou os exploradores nas memórias de viagem setecentistas.

Inteligência, vontade: de antemão propor esses termos significa acreditar no indivíduo, recusar sua dissolução. E ninguém mais do que aquele que aprendeu a colocar os problemas históricos como problemas coletivos, de massa, de classe, e milita entre os que seguem esses princípios, pode hoje aprender o valor da personalidade individual — o quanto há nela de decisivo, quanto em todo momento o indivíduo é árbitro de si e dos outros —, pode conhecê-lo a liberdade, a responsabilidade, a desorientação. Os romances que gostaríamos de escrever ou ler são romances de ação, mas não por um resíduo de culto vitalista ou energético: o que nos interessa acima de qualquer outra coisa são as provações que o homem atravessa e o modo como as supera. O molde das fábulas mais remotas: a criança abandonada no bosque

ou o cavaleiro que deve superar encontros com feras e feitiços, esse molde continua sendo o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, continua sendo o desenho dos grandes romances exemplares, em que uma personalidade moral se realiza movendo-se numa natureza ou numa sociedade impiedosas. Os clássicos de que hoje mais gostamos estão no arco que vai de Defoe a Stendhal, um arco que abarca toda a lucidez racionalista setecentista. Gostaríamos nós também de inventar figuras de homens e mulheres cheios de inteligência, de coragem e de apetite, mas nunca entusiasmados, nunca satisfeitos, nunca espertos ou soberbos.

15. Pensamos numa revanche da inteligência humana e racional contra dois de seus maiores inimigos: a esperteza intelectualista, sovina e alusiva, e o entusiasmo lírico irracionalista, panteísta e falsamente generoso. É na poesia em versos — pensamos — que deveria se dar essa operação. Mas ela não se dará enquanto ao concentrado rigor hermético, que agora para alguns — recolhida a bandeira da civilização das letras e erguida a da civilização das máquinas — se disfarça na perfeição abstrata e desumanizada da engrenagem industrial, do tubo cromado, se opuser somente a indiscriminada facilidade do entusiasmo coral dos epígonos whitmanianos. Já vemos, no entanto, alguns sinais de uma poesia diferente, como seria útil hoje, feita de composições mais longas e complexas e construídas, sustentadas por uma trama de ideias, com aparecimentos de personagens e épocas e lugares. Gostaríamos que a poesia fosse mais importante e robusta, que restabelecesse suas proporções diante da narrativa, justamente para que a narrativa também possa ser mais importante e robusta.

16. Retornar a uma consideração mais calma do lugar das ideias e da razão na obra criativa significará o fim de uma situação devido à qual o eu do escritor é sentido como uma espécie de maldição, de condenação. E isso só acontecerá, talvez, no dia em que o intelectual se aceitar como tal, se sentir integrado à sociedade, como parte funcional dela, sem mais ter de evadir-se de si ou dela, de disfarçar-se ou castigar-se.

Nossa geração — se esse termo tem algum sentido — é a que se reconhece no exame e no programa de Giaime Pintor: nossa força não poderá ser sede de transcendência, drama interior na presença de um drama exterior tão imponente; nossa força só pode ser a experiência desse drama, e aquela *extrema frieza de juízo*, aquela *vontade tranquila de defender a própria natureza* de que Pintor, justamente, nos deu exemplo tão límpido, mesmo quando mais se transferiu para o plano da luta e da ação política.

A rebelião contra a própria natureza, característica do intelectual que não consegue integrar-se, é a marca de condenação de tantos que ainda assim acreditam ser, gostariam de ser, homens novos, renovadores da história: falange frágil de *heautontimorumenus*, de moralistas, de emborcadores sistemáticos de suas inclinações de gosto, que querem fazer uma inapetente presunção esnobe passar por rigor ideológico, uma baixa presunção hiperprovinciana por culto das tradições nacionais. Mas a renovação da história deriva de homens que não têm contas a acertar com a própria natureza e educação, que se sabem parte de um todo, sabem que mesmo os limites e os defeitos, se aceitos como tais, podem ser listados na coluna dos ativos, numa economia de valores mais complexa e movimentada.

17. Um certo senso atávico de poupança, intensificado pela consciência de que vivemos numa época de desperdício desatinado, demanda que não amputemos nem sequer a menor parte de nós mesmos, e que procuremos nos valer o mais possível daquilo que está para trás.

O exemplo de Pintor, uma das têmperas humanas mais estranhas e opostas ao decadentismo, à evasão, à ambiguidade moral, e que ainda assim provinha de uma educação literária que era a de todo decadentismo europeu, dá testemunho de como os livros podem ser bons ou ruins, dependendo de como os lemos. Em toda poesia verdadeira existe um miolo de leão, um alimento para uma moral religiosa, para um domínio da história. O rigor da linguagem, a recusa de toda complacência romântica, o sentido da realidade previsível e difícil, a não adesão às aparências mais vistosas, a avara presença do belo e do bem — esse é o miolo de leão que Pintor, tradutor de Rilke, leitor de Montale, abocanhou da civilização literária que o precedera, essa é a lição de um estilo que transferiu para a ação, para a inteligência histórica. Nós consideramos essa sua operação como exemplar, e por meio dela toda aquela “civilização das letras” se nos apresenta sob luz menos declinante, em destaque mais firme e quase orgulhoso. Assim gostaríamos de encontrar — por meio de toda aquela montanha de literatura do negativo que nos é sobranceira, daquela literatura de processos, de estrangeiros, de náuseas, de terras desoladas e mortos na tarde — a coluna vertebral que sustenta a nós também: uma lição de força, e não de resignação à condenação. Mas isso sem procurar adoçar nada, ou adaptar ao próprio jogo quem não quer participar: porque aquilo que necessitamos dessa literatura é precisamente aquele pouco de azedo que ela ainda contém, aqueles grãozinhos de areia que deixa entre nossos dentes.

18. Alheios às tentações do irracional e do obscuro, interessa-nos o caminho dos homens que partiram para a luta contra os monstros, ora enfrentando-os impassíveis no território inimigo, ora disfarçando-se de monstros eles próprios, ora desafiando-os, ora sucumbindo. Por isso continuamos a frequentar Thomas Mann, Picasso, Pavese, continuamos a marcar os pontos de suas vitórias e de suas derrotas: não é seu “decadentismo” — de que, de vez em quando, alguém zelosamente nos adverte — que nos interessa, mas o que neles é núcleo de humanidade racional, de uma clareza clássica que toca o fogo e não queima. Interessa-nos seu procurar trabalhar com base em toda a problemática de seu tempo, seu comparar os termos das antíteses mais dramáticas, seu situar-se no ponto nevrálgico de uma cultura e de uma época. Não são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida para a morte da arte e da literatura que devem nos meter medo; são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida para a morte que lemos continuamente na vida dos homens e dos povos, dos quais a arte e a literatura podem nos tornar conscientes e talvez imunes, apontando-nos a trincheira moral onde nos defendermos, a brecha através da qual passar ao contra-ataque. Estamos numa época de alarme. Não tomamos o caráter terrível das coisas reais pelo caráter terrível das coisas escritas, não esquecemos que é contra a realidade terrível que devemos lutar, mesmo ao nos favorecer das armas que a poesia terrível pode nos dar. O medo das coisas escritas é uma deformação profissional dos intelectuais que queremos deixar totalmente para eles. É sempre com curiosidade e esperança e maravilha que o jovem, o operário, o camponês que tomou gosto pela leitura abre um livro novo. Sempre assim é que gostaríamos que também fossem abertos os nossos.

NATUREZA E HISTÓRIA NO ROMANCE

Inédito. Conferência com leituras de páginas de romances famosos, proferida pela primeira vez em Sanremo, no dia 24 de março de 1958, e depois replicada em diversas cidades italianas. O texto, que em parte reelabora escritos anteriores meus, passou, de uma leitura para outra, por diversos ajustes, e nas últimas redações antecipa, na conclusão, os temas de meu ensaio imediatamente seguinte, “O mar da objetividade”. Apresento aqui, no arranjo mais orgânico possível, os vários materiais (que, diversamente ordenados e desenvolvidos, também me serviram para outra conferência: “A literatura da violência”) na medida em que representam uma fase de recapitulação do horizonte literário de minha formação, fortemente ancorada na tradição oitocentista, e ao mesmo tempo de transição para o horizonte que será o dominante nos anos 60.

1. Precisamente naquela clara noite de 25 de agosto estava o príncipe André deitado num telheiro desmantelado da aldeia de Kniazkovo, no extremo limite do local destinado ao seu regimento. Apoiado sobre o cotovelo, pousava os olhos, através das paredes desconjuntadas, numa fila de álamos dos seus trinta anos, cujos ramos inferiores haviam sido cortados e que se perdia na distância, e nos campos lavrados, no meio dos quais havia molhos de aveia dispersos, e nos arbustos onde se perdia o fumo das fogueiras em que os soldados preparavam o rancho.

Estou lendo para vocês uma página de *Guerra e paz*, de Tolstói. O príncipe André está às vésperas da Batalha de Borodino.

Recebera e transferira as ordens para a batalha do dia seguinte. Nada mais tinha que fazer. No entanto agitavam-no os pensamentos mais simples, mais claros, e por consequência mais sinistros. Sabia que a batalha que se preparava seria a mais terrível de quantas assistira até então e a possibilidade de morrer apresentava-se-lhe pela primeira vez na sua vida com toda a simplicidade e todo o horror, com vivacidade e quase como uma certeza. [...]

Fitou a mata de álamos, os seus ramos amarelos imóveis, as suas folhas verdes e a sua casca branca que brilhava ao sol, “Já que temos de morrer, bom, então que me matem... amanhã... que eu desapareça... Que tudo isto continue a existir, mas para mim tudo acabe”. Via com toda a nitidez a vida sem que ele já lá estivesse. E aquelas álamos brancos com a sua luz e a sua sombra, e aquelas nuvens desgrenhadas e o fumo dos acampamentos, tudo se transformou, de súbito, para ele, ganhando um aspecto terrível e ameaçador.

Alguns capítulos adiante, tornamos a ver o príncipe André, agora em plena batalha:

— Cuidado! — grita um soldado, espavorido, e silvando. Num rápido voo, uma granada caiu a dois passos do príncipe André, próximo do cavalo do comandante do batalhão. O cavalo empina-se relinchando, com risco de jogar por terra o cavaleiro, e recua. O terror do animal apodera-se dos homens.

— Deitem-se! — grita a voz do ajudante de campo, que se atirara ao chão. O príncipe continuava de pé, irresoluto. O obus, fumegando, girava no solo como um pião entre ele e o ajudante de campo no limite da seara de aveia e do prado, junto de uma pernada de artemísia.

“Será a morte?”, pensou, olhando, com um olhar absolutamente novo e como que invejoso, a erva, a pernada de artemísia, o fio de fumo que se desprendia da bola negra em movimento.

“Não posso, não quero morrer, gosto da vida, gosto desta erva, desta terra, do ar que respiro...” Dizia isto de si para consigo e ao mesmo tempo pensava nos que estavam a olhar para ele.

— Não tem vergonha, senhor oficial? — disse para o ajudante de campo. — Que... Não pôde concluir. Nesse mesmo instante ressoou a explosão, houve um retinir, como de vidros quebrados, uma baforada de fumo e o príncipe André, projetado de lado, ergueu um braço ao ar e foi cair de cara contra o chão.

Tornamos a encontrá-lo no bosque, entre os feridos do posto de enfermagem.

“Mas que me importa agora”, dizia de si para consigo. “Que tenho eu a ver com o que acontecerá ali e com o que aconteceu aqui? E por que será que me custa tanto deixar esta vida? Há de fato nela qualquer coisa que eu não compreendia e que continuo sem compreender.”³

O que há nessas páginas de Tolstói, que tanto nos fascina? Há um homem com sua consciência de si, da finitude de sua vida, há a natureza, como um símbolo de vida ultraindividual que houve e haverá depois de nós, há a história, seu fluir, sua busca por um sentido, seu entretecer-se de nossas vidas individuais, das quais passa a fazer parte o tempo todo.

Indivíduo, natureza, história: na relação entre esses três elementos consiste aquilo a que podemos chamar de épica moderna. O grande romance do século XIX dá início a esse discurso, e a narrativa do século XX, em suas formas mais convulsas e abruptas, lhe dá continuidade. Varia a maneira de considerar a consciência individual, a natureza, a história; variam as relações entre os três termos: mas, com todas as diferenças, as literaturas dos dois últimos séculos apresentam uma perfeita continuidade de discurso.

2. Na Antiguidade, nas origens da poesia, o epos constituiu a primeira consagração do feito humano. Para propiciar o sucesso de suas empresas, os homens celebraram o primeiro vencedor das dificuldades, o herói: não deus, mas homem, ainda que aparentado com os deuses — homem na medida em que seu destino se cumpre na Terra, é um percurso terrestre erigido de obstáculos. A épica antiga narrava o primeiro ato do homem para sair do caos do indistinto, a luta contra uma natureza virgem, ainda povoada de monstros, uma natureza amiga ou inimiga, conforme nela se manifeste a ajuda dos deuses favoráveis ou a hostilidade dos deuses adversos. Também o choque contra os outros homens, as batalhas, a história, não passam de manifestações terrestres de dissídios divinos: mas os duelos dos heróis, seus itinerários aventureiros, a matéria, em suma, da narrativa, é toda humana, desdobra-se segundo as leis da Terra.

A épica moderna já não conhece deuses: o homem está sozinho e tem diante de si a natureza e a história. E, se a esta altura seria fácil dizer que natureza e história são os deuses do mundo moderno, encarnações renovadas das antigas divindades, podemos logo rebater dizendo que tal divinização se encontra mais facilmente nas páginas dos filósofos do que naquelas dos

escritores. A mesma coisa seja dita no que tange à divinização do primeiro termo: a consciência, a razão humana. Os grandes romances parecem nascer pontual e propositadamente para corrigir as idolatrias intentadas pela filosofia, para olhá-las com o olhar crítico e relativo do homem que já não se considera o centro do universo. O romance do século XIX não podia decerto nascer sem ter atrás de si o trabalho dos escritores e dos filósofos do século XVIII, que haviam fundado uma nova noção do ânimo humano, criando — podemos dizer — a dimensão do indivíduo, que haviam fundado uma nova visão da natureza e uma nova consciência da história. Mas também é verdade que a geração pós-napoleônica, que com Stendhal e Puchkin inaugura o novo romance, já dissolve o caráter providencial da natureza de Rousseau e o da história do nascente historicismo, para dar destaque, diante de um cenário natural e histórico que é apenas teatro de ocasiões para o indivíduo, a heróis nada exemplares na complexidade de suas paixões, na forte carga vital de seu egotismo: em Puchkin, fundamentado na sinceridade e no ser quem se é; em Stendhal, no sutil cálculo secreto, e talvez na hipocrisia cultivada com o rigor de uma virtude.

3. Alguém dirá que, precisamente nesses mesmos anos, aqui na Itália estava sendo escrito um grande romance em que o conhecimento da natureza e o da história — e conhecimento profundo, quer da primeira, quer da segunda; mais profundo do que em qualquer escritor daquele tempo — são postos em jogo para que se veja, escorrendo debaixo da aparência, um desenho transcendente, uma vontade que não é desta Terra. Vamos retomar *Os noivos* e reabrir o livro naquele capítulo XVII, que é um de meus preferidos, a viagem de Renzo em direção ao Adda, à noite, para escapar do território milanês:

Anda que anda, chegou onde o campo cultivado morria num agreste derramado de samambaias e urzes. Pareceu-lhe, se não um indício, ao menos um certo sinal de proximidade do rio, e avançou por ali, seguindo um atalho que o atravessava. Dados alguns poucos passos, parou a escutar; porém, ainda em vão. O tédio da viagem parecia aumentar com a selvageria do lugar, com o fato de já não ver nenhuma amoreira, nem uma videira, nem outros sinais de cultivo humano, que antes quase lhe faziam companhia. Não obstante, prosseguiu; e, como em sua mente começavam a surgir certas imagens, certas aparições, ali guardadas pelas histórias que ouvira contar quando criança, assim, para espantá-las, ou para acalmá-las, recitava, caminhando, orações para os mortos.

E depois o belíssimo trecho do embrenhar-se no bosque, e o medo de Renzo das formas das árvores na escuridão, tanto que ele para e, quase a ponto de retornar:

E, estando assim parado, suspenso o ciclo das folhagens, tudo calando-se à sua volta, começou a ouvir um ruído, um murmúrio, um murmúrio de água corrente. Aguça os ouvidos; tem certeza; exclama: “É o Adda!”. Foi como reencontrar um amigo, um irmão, um salvador.

Depois, a descida em direção ao rio, a visão da margem do outro lado, um alvor que deve ser a cidade de Bérgamo... Mas vadear o rio Adda à noite é impossível: e Renzo pensa em subir numa árvore, ou em passear para cá e para lá, para se aquecer; em seguida, lembra-se de que viu uma cabana. Entra ali, vai se jogar na palha:

Antes, porém, de deitar-se naquele leito que a Providência lhe preparara, ajoelhou-se ali, a agradecer-lhe por aquele benefício, e por toda a assistência que tinha recebido dela naquele dia terrível.

O que nos impede de incluir páginas tão belas no número das mais indicativas dessa épica

moderna que agora estamos tentando definir? Acabamos de dizer há pouco que essa relação do homem com a natureza e a história se distingue pelo fato de ser livre, não ideológica, não como a daquele que vê no mundo um desenho pré-constituído, transcendente ou imanente que seja; em suma, deve ser uma relação *de questionamento*. Não o céu de Renzo Tramaglino, portanto, mas aquele do pastor errante da Ásia; embora Leopardi não possa ser definido como um autor épico, e nunca tenha escrito um romance. Ou então o céu de Cristóvão Colombo, lembram? (“Bela noite, amigo. — Bela, na verdade”), do *Diálogo de Colombo e Gutierrez*.

De uns dias para cá a sonda, como sabes, toca o fundo; e a qualidade da matéria que vem com ela me parece ser bom indício. No cair da noite, as nuvens ao redor do sol mostram-se com formas e cores diferentes daquelas dos dias anteriores. O ar, como podes sentir, tornou-se um pouco mais doce e mais tépido que antes. O vento já não corre como fazia antes, tão cheio, nem tão direto ou constante, mas bastante incerto, e vário, como se alguma barreira o interrompesse. Acrescente-se aquele bambu que estava à tona pelo mar, e que mostrava ter sido cortado havia pouco; e aquele raminho de árvore com as bagas vermelhas e frescas. Também as revoadas, embora tenham me enganado outra vez, ainda assim, agora são tantas a passar, e tão grandes; e multiplicam-se de tal forma, dia após dia, que penso possamos ter aí algum fundamento; ainda mais que se veem misturadas algumas aves que, por sua forma, não me parecem marinhas. Em suma, todos esses sinais reunidos, por mais que eu queira ser desconfiado, mantêm-me em grande e boa expectativa.

E o pio Gutierrez:

Queira Deus que desta vez ela se mostre verdadeira.

4. Poderá objetar-se que eu sublinho, em todos os escritores de que vou falando, o termo *natureza*, dando a ele um peso maior do que na realidade teria no conjunto da obra. Responderei que tendo a isso de propósito; é minha intenção, de fato, corrigir uma limitação do juízo crítico muito disseminada hoje em dia, ou seja, a que motiva a definição da narrativa do século XIX como romance social, que tem por tema a luta ou, de toda maneira, as relações entre indivíduo e sociedade. Os termos em questão seriam, então, apenas dois: homem e sociedade, ou seja, homem e história. A relação eu-natureza permaneceria, portanto, o grande tema da poesia lírica, na qual o poeta, em comparação com a imutável vicissitude das estações e dos elementos, registra seu próprio desespero, melancolia ou serenidade (um modo de ser que só pode ser relativo e histórico, o que significa que, na lírica, o termo *história* está implícito no eu do poeta). Na narrativa, costuma-se pensar que a relação homem-natureza continua a ser tema de uma produção menor, a narrativa de aventura, que desenvolve a grande epopeia setecentista do *Robinson Crusóe*; ou então comparece como veste simbólica de um conteúdo metafísico, como no *Moby Dick*, de Melville.

Uma inclinação instintiva sempre me impeliu na direção dos escritores de ontem e de hoje nos quais os termos natureza e história (ou sociedade, se preferirmos) parecem copresentes. Mas não é apenas uma escolha de gosto: acredito que o termo *natureza* sempre está presente em todo grande narrador. Também em Balzac, embora esteja tão mergulhado na descoberta do grande novo continente que se lhe abria, a cidade, a infinita Paris, as contínuas viradas da sorte de uma sociedade em movimento. Balzac, de fato, é aquele que descobre a vitalidade natural, quase biológica, da grande cidade. Caminhos equívocos, salões luminosos, sórdidos *entresols*, prisões, casas de aluguel, são descritos com o vigor admirado — que não raro transcende em retórica — com que Bernardin de Saint-Pierre ou Chateaubriand saudavam as

florestas das Américas. A Paris de Balzac é a verdadeira cidade-selva; em nenhum de seus epígonos tardios que abusaram dessa ordem de similitudes há aquele sentido de sumos terrestres, de linfa vegetal, de cavernas ou profundidades submarinas que emana dos itinerários de Vautrin ou de Rubempré: verdadeiros homens da natureza esses seus personagens, homens e mulheres dotados de um vigor atlético nas virtudes e nos vícios, para quem toda ação e toda explosão de sentimentos parece resolver-se numa prova de saúde ou de robustez. Em Balzac, a força humana parece ainda recusar-se a admitir que a luta com a sociedade oferece dificuldades bem diferentes daquelas da luta com a natureza; ainda assim, já está no ar a consciência de que as epopeias de vitória podem ser mentirosas, de que é preciso preparar o homem para que ele tome ciência de que não é menos homem quando suas batalhas são sem esperanças, de que a dignidade humana se realiza na maneira como ele enfrenta a vida, ainda que seja derrotado.

5. No século XVIII, Voltaire, partindo de um pessimismo objetivo total, de uma noção de natureza e de história não iluminadas pelo raio de uma qualquer providência, já havia lançado as bases de um otimismo subjetivo, confiante na sorte da batalha travada pela razão humana. Depois dele, o pessimismo das coisas corrói cada vez mais as margens desse otimismo da razão, torna a posição do homem cada vez mais precária.

A derrota, a vaidade da história, a impossibilidade de abranger a vida num esquema racional, serão o tema fundamental que se insinua na grande narrativa da metade do século XIX em diante, até nossa época, na qual a absurda atrocidade do mundo se tornará um dado de partida comum a quase toda a literatura.

É fácil interpretar essa parábola — do primeiro transbordamento de energias humanas dos grandes escritores das gerações românticas ao sentido de inconsistência de tudo o que vai tomando cada vez mais o campo — remetendo-se à história de uma classe burguesa que vai perdendo o impulso inicial de sua revolução econômica e política e já não sabe expressar outros profetas a não ser os da própria crise. Mas isso nos limitaria a uma leitura rasa e sem surpresas. A cor da concepção do mundo é quase sempre aquela que os tempos dão ao escritor, mas não passa de um pano de fundo, um cenário: o que conta é o que se pede ao homem, dado esse ponto de partida, a que forças se apela. Aliás, Stendhal, Puchkin e Balzac, com toda a sua energia, não eram decerto otimistas; e da mesma maneira gostaríamos de dizer que até dos escritores mais negativos e desolados podemos tirar uma lição de firmeza e coragem.

É fato que, quando, com Flaubert, a literatura realista toca seu ponto máximo de fidelidade aos dados da experiência, o sentido resultante daí é o da inconsistência de tudo. Depois de ter acumulado pormenores minuciosos e construído um quadro de perfeita verdade, Flaubert bate os nós dos dedos sobre esse quadro, mostrando que por baixo há o vazio, que tudo o que acontece não significa nada. O aspecto terrível daquele grande romance que é *L'éducation sentimentale* consiste nisso: ao longo de centenas e centenas de páginas, vemos escorrer a vida privada dos personagens ou a vida pública da França, até percebermos tudo se desmanchar entre os dedos como cinza. Mesmo em Tolstói, o maior realista que jamais existiu, até mesmo em *Guerra e paz*, no livro mais plenamente realista já escrito, o que é realmente que nos dá aquele fôlego de imensidão, senão a passagem do chalreio de um salão

principesco às vozes quebradas de um acampamento de soldados, como se as palavras nos alcançassem através do espaço, vindas de outro planeta, como um zunir de abelhas numa colmeia vazia?

Aí está: já não são as ações e as paixões humanas a força motora da narrativa, mas o fluir impalpável da vida — os cicios e os sussurros que se erguem no céu límpido entre as casas dos pescadores de Aci Trezza, em *Os Malavoglia* [*I Malavoglia*], ou o desdobramento dos longos períodos de Proust, perseguindo a corrida das sensações, dos desejos, dos afãs perdidos, procurando deter imagens de rostos e lugares e dias que tremulam e se alongam e mudam de dimensão, como no tremular de uma luz de vela. Nesse fluir que é a um só tempo natureza e história, a individualidade humana mergulha, perde os contornos que a separam do mar do *outro*.

6. Esse *outro*, para os escritores russos da segunda metade do século XIX, ainda não é um magma indiferenciado. Ele tem um nome e um rosto: é o *próximo*, com sua imagem de dor paciente da tradição cristã. Em *A morte de Ivan Ilich*, o admirável conto de Tolstói, um burocrata russo chega a seus instantes extremos e, diante do medo do fim, percebe quão vazia, inútil e sem sentido foi sua vida. E, para vencer esse terror, basta a presença e a sabedoria rude do camponês que cuida dos serviços humildes do quarto do doente: Ivan Ilich aprende a se reconhecer no próximo, a perder-se nele, e no momento em que se perde está salvo, o medo do nada é vencido. Em *Guerra e paz*, Pierre Bezuchov, o intelectual que procurou compreender e viver o drama da história de sua época, pode dizer que encontrou a verdade só durante a marcha extenuante dos prisioneiros que as armadas de Napoleão em retirada arrastam consigo: é a humilde verdade do soldado raso Platon Karataev aquela de que Pierre consegue se apropriar. Para Tolstói, o povo encarna uma verdade que é uma com a natureza; a sociedade ou as classes que se afastam dessa verdade acabam murchando, e isso apenas é para Tolstói o movimento da história, de outro modo aparência enganosa.

Se Tolstói dá um grande passo de humildade, de renúncia individual em direção ao *outro*, ao próximo, Dostoiévski aventura-se nessa direção como em mar aberto, a ponto de perder de vista a terra. O de Dostoiévski não é um cristianismo natural e humanitário como o de Tolstói, não tem de servir os homens mas uma divindade terrível e incognoscível. Não há mais nem natureza, nem história, mas uma cosmogonia da dor, em que a negatividade da realidade histórica é assumida como uma condenação absoluta ou como uma absoluta salvação. Só se pisoteado o homem pode ser homem. Só se salva se tocar o fundo.

Mais contido, mais discreto, ao lado desses dois titânicos evangelistas, um terceiro: Tchekhov. Ele não pronuncia axiomas ou sentenças: limita-se a suspirar, ou melhor, a registrar os suspiros dos homens com uma escrita leve, em que a ironia não destrói a adesão. Os contos de Tchekhov, embora amadurecidos numa época de crise do pensamento racional e humanitário, não querem nos convencer de que tudo é inútil, de que o mal é invencível, de que a matéria é vaidade e a dor, ilusão: o médico Tchekhov registra essas tentações do pensamento moderno e ao mesmo tempo as condena. Quanto mais ele castiga os pequenos homens de seus contos, quanto mais descobre seu egoísmo e falsidade e grosserias sob a máscara de sua “dignidade” aparente, tanto mais nos revela alguma coisa que resiste à degradação, que é superior à baixeza geral, uma qualidade impalpável que temos de voltar a

chamar dignidade humana, uma dignidade completamente oposta àquela, formal e hipócrita, do hábito burguês.

Por isso, por mais que a grande inspiração bíblica de um Dostoiévski e de um Tolstói não deixe de inspirar-nos emoção e admiração, preferimos extrair nossa lição de força do agnosticismo do pequeno Tchekhov, como uma lente límpida que não nos esconde nada da negatividade do mundo mas não nos convence a nos sentirmos vencidos por ele.

7. Mais um escritor da virada dos dois séculos, também ele eslavo, mas inimigo dos russos, e que se assimilou à mais prática das civilizações ocidentais, Joseph Conrad, o polonês que se tornou inglês, representa os mesmos conflitos espirituais num contexto totalmente diverso: do ócio e da falta de perspectivas dos proprietários rurais russos, passamos ao mundo de uma marinha mercantil em expansão.

A experiência marinharesca de Conrad dá a seus romances, já tão densos de conteúdo ideal e tão preciosos pela fluidez de sua prosa, aquele gosto da competência, da precisão de quem fala de coisas que conhece bem, e que não é uma das últimas razões de seu fascínio. A natureza em Conrad é algo que ele conhece muito bem: o mar, em todas as estações e em todas as latitudes, e particularmente o clima tórrido e exausto das costas tropicais. E essa natureza representa o irracional puro, contra o qual têm de se pôr à prova a moral e a razão do homem: seja o tufão (no conto homônimo) em meio ao qual o fleumático capitão Mac Whirr não perde a calma, ou a interminável bonança em meio à qual (no breve romance *Linha de sombra*) se encontra um jovem capitão em seu primeiro comando, ao largo do oceano Índico, numa atmosfera de feitiço, enquanto o calor tropical e a febre esgotam as forças e a resistência nervosa da tripulação.

Para Conrad, o homem está suspenso entre duas imagens do caos: aquela da natureza, ou do cosmo, um universo escuro e sem sentido; e a do fundo obscuro do homem, de seu inconsciente, de seu sentido do pecado. Conrad não se detém para indagar uma ou outra; seus heróis são aqueles que, apesar de uma e outra, conseguem levar o navio e pô-lo a salvo. Estar à altura da situação, no convés assim como na página, é a moral ideal de Conrad. O protagonista de *Linha de sombra* consegue: não para diante do medo de não ser digno; enfrenta a prova de sua maturidade e a vence. Lord Jim, o protagonista de outro romance, sucumbe uma vez à própria insegurança, e sempre sucumbirá. Alinha-se na longa fileira daqueles personagens conradianos que se deixam vencer completamente pela natureza e pelas obscuras forças interiores: são os *outcasts* dos Mares do Sul, os brancos encalhados nos pequenos portos indígenas das ilhas. Um deles, Kurtz, comerciante de marfim entre os negros do Congo, chega a uma espécie de iluminação total de um universo irracional e negativo, e morre gritando “O horror! O horror!” (e o conto se intitula *Coração das trevas*).

A natureza, dissemos. E a história? Em Conrad, tem-se a sensação de estar num mundo puramente atemporal e simbólico. Toda a sua narrativa, ao contrário, origina-se de um sentido agudo da história. Seu tema histórico fundamental é a transformação da marinharia mercantil e da navegação a vela naquela a vapor. O mundo heroico do capitão Conrad é a civilização dos veleiros dos pequenos armadores, um mundo de clareza racional, de disciplina no trabalho, de coragem e senso de dever; a seus olhos, a marinharia dos paquetes das grandes companhias é movida apenas pelo desejo de lucro, assim como os portos são habitados por uma gente do

mar improvisada, vulgar e sem escrúpulos. Mesmo no mundo dos tráficos coloniais, substituiu-se por uma escória de agentes comerciais desonestos e de burocratas corruptos a civilização da velha burguesia mercantil britânica, ou talvez o romantismo dos primeiros mercadores-aventureiros. Mas, nesse clima de *cupio dissolvi* que frequentemente paira nas páginas conradianas, nunca falha a confiança nas forças do homem, em sua ordem moral, em sua coragem. Conservador incansável e, aliás, reacionário irredutível em política, Conrad ainda assim é um dos escritores em que mais deveremos reconhecer uma humanidade que se vangloria da própria nobreza única no trabalho.

8. Para encontrar uma saída da visão pessimista que ameaça a consciência da sociedade (aproxima-se a época das grandes guerras mundiais), a narrativa começa a apresentar com frequência cada vez maior protagonistas meninos. Essa narrativa sobre a infância prosseguiu largamente até os nossos dias e é considerada por alguns um decadentismo condescendente, uma recusa a considerar as responsabilidades do homem adulto, especialmente quando — graças à nova psicologia — o narrar de crianças e meninos passou a significar a possibilidade de voltar-se para a parte mais inicial e frágil do mundo interior do homem contemporâneo. Mas o personagem do garoto havia entrado na literatura do século XIX pela necessidade de continuar propondo ao homem uma postura de descoberta e de prova, uma possibilidade de transformar toda experiência em vitória, como só é possível para as crianças.

Não nos esqueçamos de que o impulso do *Risorgimento* italiano teve na literatura um único eco realmente poético: e são os dias aventureiros de Carlino de Nievo [*Le confessioni di un italiano*] entre taludes e fossos em torno do decrepito castelo de Fratta. E é essa infância de Carlino e da Pisana a dar luz e movimento a todo o livro das *Confissões de um italiano*. Basta recordar a página da primeira descoberta do mar por parte de Carlino, no Bastião de Átila.

Aliás, já Stendhal, na terceira década do século, fizera seu Fabrizio del Dongo viver a Batalha de Waterloo, aos dezessete anos, ainda sem saber dar um tiro e pedindo a uma vivandeira que o ensinasse a se comportar. Esse miraculoso precursor da alma moderna já tinha compreendido que a postura do adulto diante da glória militar é capaz de suportar a insídia da retórica, que a comoção da épica antiga só pode ser reencontrada — temperada por uma ironia que ainda assim não a destrói — através dos olhos que descobrem o mundo pela primeira vez.

Lá pelo final do século, porém, o recuo pessimista que Stendhal intuía se torna consciência comum da literatura mundial. Alguns escritores começam a inventar histórias de garotos fingindo escrevê-las para garotos, mas, na realidade, desejosos de expressar alguma coisa que gostariam de dizer aos homens.

É Mark Twain, desmiolada alma de poeta sob a carapaça de um jornalista do interior americano, que narra a história de Huckleberry Finn e de Tom Sawyer, navegando pelo imenso Mississippi entre balsas carregadas de madeira e plantações repletas de escravos: é o romance que estreia a linguagem falada que, mais tarde, será a de toda a narrativa norteamericana, e é o poema mais verdadeiro dos Estados Unidos.

Ou então é Robert Louis Stevenson, que, de suas cinco almas (disseram ser ao mesmo tempo um literato, um puritano, um *cockney*, um pirata, um garoto), escolheu a última para abrigá-las todas e nos deu suas histórias de piratas oceânicos ou de rebeldes escoceses, suas

vitórias da intrepidez e da engenhosidade, seus enfrentamentos maniqueístas de virtude e crueldade, sempre com aquela surpreendente leveza e limpidez que é quase uma imagem invertida do mundo, como ela ia se configurando na consciência dos homens de seu tempo. Sua recusa do mundo como ele é não é evasão, mas profissão de uma fé em que valor moral e valor poético são uma coisa só.

Já em Kipling, no entanto, a épica infantil carrega-se dos males do século que sobrevém, não obstante sermos tentados de boa vontade a esquecer isso diante de seus Mowgli, de seus Kim, a não considerar que sua agilidade é movida pela carga energética das novas mitologias vitalistas, pela ética do novo credo imperialista.

Em nosso século XX, o mito épico da infância recua para o intrincado jardim da interioridade que a nova sensibilidade psicológica descerrou. Proust e Alain Fournier são contemporâneos do jovem Törless de Musil. O *vert paradis des amours enfantins* abre o caminho para todos os infernos.

O mundo tem um rosto feroz, e a infância aparece como uma crua iniciação aos olhos maravilhados e intrépidos do garoto Nick, o protagonista autobiográfico dos primeiros contos de Hemingway. O pai de Nick, médico, tendo de assistir uma parturiente no *Campo indiano*, opera-a com um canivete de pesca, enquanto o marido, silenciosamente, não aguentando a visão do sofrimento, degola-se. Nick viu tudo: seu aprendizado é um treino para suportar a brutalidade do mundo.

9. Também para Hemingway o que conta é o confronto com a natureza, a coragem, o saber estar à altura da situação, como para Conrad, mas agora, debaixo de tudo isso, há o vazio. O herói de Hemingway quer identificar-se com as ações que executa, ser ele mesmo na soma de seus gestos, na adesão a uma técnica manual ou, de todo modo, prática; procura não ter outro problema, outro compromisso a não ser fazer direito aquilo que está fazendo: pescar, caçar, explodir uma ponte ou fazer amor. Mas em volta, sempre, tem alguma coisa de que quer escapar, um senso da futilidade de tudo, de desespero, de derrota, de morte. Concentra-se na precisa observância de seu código, daquelas regras desportivas que, em virtude do empenho que ele necessita colocar nelas, mais parecem regras morais, esteja ele lutando contra um tubarão ou resistindo a uma investida de falangistas no alto de uma montanha espanhola.

Um dos mais típicos entre os *49 contos* de Hemingway, “O grande rio de dois corações” (“The big two-hearted river”), nada mais é que um relatório minucioso de tudo o que faz um homem que vai pescar sozinho: sobe a montante do rio, procura o lugar certo para armar a barraca, prepara sua comida, entra no rio, prepara a isca, pesca trutas pequenas, joga-as de volta na água, pesca uma maior, e assim por diante. Nada mais que um desnudo elenco de gestos, rápidas e límpidas imagens da paisagem e alguma referência genérica, pouco convicta, a um estado de espírito, como: “Estava realmente feliz”. E é um conto muito triste, com um senso de opressão, de angústia indistinta, que aflige por todo lado, quanto mais a natureza está serena e a atenção, empenhada nos gestos da pesca.

A postura dos heróis hemingwayanos não muda, seja o cenário o sanguinolento da Primeira Guerra Mundial ou o da Guerra Civil espanhola. A realidade de violência, de guerra, de explosão de barbárie de nosso século está na mente de seus heróis mesmo quando eles vão pescar pacificamente. Hemingway nunca é partidário da violência, mas aceita esse cenário de

massacre como o cenário natural do homem contemporâneo. O ritual simbólico que representa para ele essa postura em relação ao mundo é aquele barbárico, todo exatidão técnica, da corrida de touros.

A sua, contudo, nada mais é que uma das respostas contemporâneas à onda de sangue que se ergueu sobre nosso século XX. As perguntas que Tolstói e Dostoiévski haviam se colocado, quanto ao mal de um mundo que parecia à espera de uma palingênese, tornaram-se bem mais angustiantes em nossa época, desde que o caminho da civilização desembocou numa sequência de massacres que não faz menção de ter fim, e cada ideia, cada princípio, tende a transformar-se numa mitologia irracional.

Dois escritores ingleses dos anos 20, cuja homonímia hoje assume um som simbólico, quase de dois trompetes de arcanjos dispostos simetricamente à soleira de nossa época, encarnam os dois grandes temas de que a literatura do mundo inteiro se apropriará: D. H. Lawrence, o mito do sexo e da saúde vital e instintiva contra a civilização da técnica e do intelectualismo; T. E. Lawrence, o coronel da Arábia, a ética de quem combate guerras que não são suas como se perseguisse uma regra interior própria, à maneira de um banco de testes estoico e viril.

Após o coronel Lawrence, outro arqueólogo transforma-se em narrador épico, André Malraux, que combate e narra as revoluções da China e da Espanha, vistas com o olhar de um esteta individualista, de um cultor de uma grandeza absoluta e a-histórica nas ações e nas pessoas, assim como nas obras de arte de seu *Museu imaginário*.

Dir-se-ia que em nosso século a imagem da violência mistura história e natureza. Do caldeirão da mais vasta revolução, Babel retoma a história dos cossacos de Gogol e Tolstói e lhes acrescenta a consciência moderna da violência como uma força inelutável que encerra o mal e o bem.

Mas o discurso dos grandes russos, particularmente o de Dostoiévski, será retomado é nos Estados Unidos, no dilacerado Sul de William Faulkner, onde os crimes mais atrozes adquirem a cor da fatalidade, e cada qual, vítima ou assassino, é culpado além da própria inocência, e inocente além das próprias culpas.

A narrativa alegórica, o teatro e a pintura só fazem completar o quadro tracejado pelos escritores de romances. O homem de Kafka é condenado por uma autoridade incognoscível. A bondade dos homens de Brecht é obrigada, para sobreviver, a se fantasiar de maldade e de violência. Com a grande tela de *Guernica*, Picasso fixa a imagem da humanidade traumatizada, depois do primeiro bombardeio alemão de uma cidade espanhola.

Uma realidade de massacre domina o mundo. É o *mundo ofendido*, para quem ainda sabe sofrer por isso, e Vittorini encontra na noite siciliana o amolador que procura lâminas de facas, armas para afiar, dentes para serem aguçados e se rebelar contra o massacre. É o *mundo absurdo* para quem chegou a sentir-se estranho à lógica do todo, para o *Etranger* de Camus; para ele, a violência já deixou de ter significado e o assassinato é um gesto igual a qualquer outro da existência.

10. É tolo preconceito e hipocrisia culpar a literatura, se o quadro que ela representa do andamento das coisas do mundo não está em conformidade com nossos desejos. Das coisas do mundo, a literatura que vale nos dá a consciência: faz explodir sob nossos olhos a carga moral dos fatos, para que reajamos. Se nos escritores que agora mencionei encontramos por vezes o

cinismo e a monstruosidade, é só para despertar nossas reações morais entorpecidas pelo hábito de aceitar o mundo como ele é. O humanismo de nosso tempo aceita o desafio do terror que lhe é lançado pela época dos bombardeios atômicos, dos campos de concentração, das câmaras de tortura que ainda neste momento, em outros lugares do mundo, ecoam os gritos dos que são submetidos ao suplício; o humanismo de nosso tempo esforça-se para não fechar os olhos diante das piores imagens, e para manter-se em pé, apertando os dentes. Mas eis que, com o tempo, até essa postura de frio estoicismo pode tornar-se hábito, indiferença, não mais um cinismo fingido em razão de uma piedade real, mas cinismo de fato, de fundo, pobreza moral.

Eis que, nestes últimos meses, uma voz diferente se fez ouvir: o romance de Boris Pasternak, *Doutor Jivago*, e nós, na Itália — quase por acaso —, fomos os primeiros a poder lê-lo, de modo que há alguns meses, em nossas discussões, pode-se dizer que não conseguimos falar de outra coisa: é uma voz diferente que ecoa vozes mais antigas e, no entanto, só poderia ser escrita agora, nestes nossos anos atormentados; e chega da Rússia, como nos tempos em que os romances de Tolstói e Dostoiévski começavam a espantar a Europa, chega de uma Rússia muito diferente de sua imagem oficial, e nos fala com a simples naturalidade que foi o dom inimitável dos escritores russos de sempre. Também Pasternak nos faz assistir a uma sequência de violências, mas, se nos escritores de que eu falava há pouco a violência é aceita como fato pelo qual se deve passar para superá-lo poeticamente, para compreendê-lo e dele se purificar, Pasternak recusa-a constante e explicitamente.

Entre o Pasternak poeta lírico e o narrador de *Doutor Jivago* há uma estreita unidade do núcleo mítico fundamental: o movimento da natureza que contém e informa todos os outros eventos, ato ou sentimento humano, um ímpeto épico ao descrever o fim das enxurradas e o derretimento das neves. O romance é o desenvolvimento lógico desse ímpeto: o poeta procura englobar num único discurso natureza e história humana, privada e pública, para uma definição total da vida — o perfume das tílias e o ruído da multidão revolucionária enquanto o trem de Jivago, em 1917, vai em direção a Moscou. Com relação à História, Pasternak dá continuidade à polêmica de Tolstói: não são os poucos grandes homens a fazê-la, mas tampouco os muitos pequenos homens; a história move-se como o reino vegetal, como o bosque que se transforma na primavera. Daí derivam dois aspectos fundamentais da concepção de Pasternak: o primeiro é o sentido da sacralidade da história, vista como um tornar-se solene, transcendente ao homem, exaltante mesmo em sua tragicidade; o segundo é uma desconfiança implícita do *fazer* dos homens, na autoconstrução de seu destino, na modificação consciente da natureza e da sociedade; a experiência de Jivago chega à contemplação, à perseguição exclusiva de uma perfeição interior.

11. A angústia da violência de Pasternak remete-nos a um dos mais belos livros de Cesare Pavese, *Antes que o galo cante*. Também em Pavese, que escrevia logo após a última guerra, a mesma piedade pasmada pelo sangue derramado, o sangue dos amigos e dos inimigos. Mas, assim como a piedade de Pasternak é a última encarnação de uma tradição russa de relação mística com o próximo, a piedade de Pavese é a última encarnação de uma tradição do humanismo histórico que inspirou boa parte da civilização ocidental.

Também o sentido da natureza é diferente: nos contos de Pavese sempre há uma paisagem,

um dorso de colinas, uma cor do campo que se liga na memória às primeiras descobertas da infância e representa o momento perfeito, fora do tempo e da história: o *mito*. Junto com ele, porém, surge outro elemento: o vestígio de um fato completo e irrevogável, um ato de violência, de sangue, uma lembrança que não pode ser apagada.

O protagonista do conto *Antes que o galo cante* é um intelectual, como o doutor Jivago, que quer escapar às responsabilidades da história. Vive na colina porque é a sua colina de sempre, e acredita que a guerra não lhe diz respeito. Mas a guerra povoa aquela natureza com a presença dos outros, da história — os refugiados que sobem a colina à noite, enquanto os aviões bombardeiam Turim. Depois, a guerra civil compromete a todos, inclusive a ele, que não gostaria de ser parte daquilo. A natureza, que era para ele fuga da história, agora é história e sangue, onde quer que ele pouse o olhar: sua fuga é uma ilusão. Ele descobre que também sua vida de antes era história, com suas responsabilidades, suas culpas.

Agora que o campo está desolado, torno a perambular por ele; subo e desço a colina e torno a pensar na longa ilusão da qual partiu esta narração de minha vida. Para onde esta ilusão vai me levar, é o que penso com certa frequência nesses dias: em que mais pensar? Aqui, cada passo, quase qualquer hora do dia e certamente qualquer recordação mais inesperada me coloca diante daquilo que fui — aquilo que sou e que tinha esquecido. Se os encontros e os acasos deste ano me deixam obcecado, acontece às vezes de eu me perguntar: “O que há de comum entre mim e este homem que escapou às bombas, escapou aos alemães, escapou aos remorsos e à dor?”. Não é que não sinta um aperto, se penso em quem desapareceu, se penso nos pesadelos que correm pelas ruas feito cadelas — chego até a dizer a mim mesmo que isso ainda não é suficiente, que para acabar de vez o horror deveria nos morder, fincar seus dentes em nós, os sobreviventes, com mais fúria ainda — mas acontece que o eu, aquele eu que me vê revirar com cautela os rostos e as inquietações destes últimos tempos, sente-se outro, sente-se distanciado, como se tudo o que fez, disse e sofreu tivesse apenas acontecido diante dele — coisas dos outros, história passada. Isso, em suma, me ilude: torno a encontrar aqui em casa uma velha realidade, uma vida além de meus anos, de Elvira, de Cate, além de Dino e da escola, daquilo que eu quis e esperei como homem, e me pergunto se alguma vez serei capaz de sair disso. Percebo agora que neste ano inteiro, e mesmo antes, mesmo nos tempos das magras loucuras, [...] quando ainda éramos jovens e a guerra, uma nuvem distante, percebo que vivi um único e longo isolamento, umas férias fúteis, como um garoto que, brincando de esconder-se, entra numa moita e ali se sente bem, olha para o céu de sob as folhas, e se esquece de vez de sair dali.

Agora o personagem de Pavese nos diz que a guerra (que a história) o tomou. “Há dias nesta roça desnuda que, ao caminhar, tenho um sobressalto: um tronco seco, um emaranhado de grama, um dorso de rocha, parecem-me corpos deitados”. O livro encerra-se com a pergunta que se ergue dos trágicos encontros no campo, da consciência de uma fraternidade humana reafirmada. São amigos ou inimigos? A essa altura, já não importa. “Cada homem que morreu pela pátria se parece com quem fica, e lhe pede satisfações.” A participação ativa na história surge da necessidade de dar um sentido ao caminho sangrento dos homens. “Depois de termos derramado seu sangue, é necessário aplacá-lo.” É nesse *aplacar*, nesse *dar uma satisfação* que está o verdadeiro engajamento histórico e civil. Não é possível ficar de fora da história; não podemos nos recusar a fazer tudo o que está a nosso alcance para deixar uma marca razoável e humana no mundo, quanto mais ele se configurar diante de nós como insensato e feroz.

12. Nos aspectos mais novos da literatura e da arte dos últimos anos, assistimos a uma rendição do homem à natureza. Estamos na época da pintura informal, que quer representar o fluxo da vida biológica que percorre todos nós, a continuidade entre o fluir da linfa, dos sumos terrestres, do sangue nas veias e do murmúrio e ruído humano. Na poesia, a natureza já

não é sentida como alteridade, como aconteceu até — podemos dizer — Montale; com Dylan Thomas, o tecido das analogias destrói toda diferença entre o homem e o amontoado da matéria viva.

Acredito que podemos estabelecer uma diferença com relação aos movimentos de vanguarda entre as duas guerras: naquela época — nos surrealistas, em Joyce, nos primeiros pintores abstratos, como Kandinski — era o fluxo da subjetividade que parecia querer anegar tudo, contestar a cidadania do homem num mundo objetivo para fazê-lo navegar no fluxo ininterrupto de seu monólogo interior ou de seu automatismo inconsciente. Hoje, ao contrário, vemos irromper por todo lado uma espécie de inundação da objetividade. Já Sartre tinha suscitado a imagem desse pesadelo, desse mergulho no mar do ser, quando o protagonista da *Náusea*, olhando-se no espelho, perde a consciência da própria individualidade. Mas, em Sartre, isso não passava de um ponto de partida negativo para postular a consciência de si, a escolha, a liberdade.

Observemos agora esta nova escola de narradores que surgiu há poucos anos na França, a de Alain Robbe-Grillet, cujo romance *La jalousie* agora foi traduzido também em italiano, e de Michel Butor, de quem muito se falou neste ano, porque seu romance *La modification* ganhou o Prix Renaudot: um processo de consciência é narrado exclusivamente por meio dos objetos, das sensações externas, das coisas mais insignificantes que caem no campo de visão do protagonista, e na sucessão desses dados objetivos consiste o processo mental do personagem, a narração. É a anulação da consciência ou um caminho para sua reafirmação?

Podemos inserir neste quadro da objetividade sobrepujante também o livro italiano de que mais se falou nos últimos meses: *Aquela confusão louca da Via Merulana* [*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*], de C. E. Gadda. Protagonista do romance é a cidade de Roma, vista como um imenso e pegajoso caldeirão de povos, de linguagens e dialetos, de civilizações, de sujeira e sublimidade. A linguagem incrustada de todos os ingredientes desse caldeirão heterogêneo ferve em primeiro plano: não é o fluxo subjetivo de Joyce, mas um fluxo de objetividade pelo qual o indivíduo racionalizante e discriminador se sente engolido como uma mosca nas pétalas de uma planta carnívora. Desse afundamento do autor e do leitor nesse caldo fervente da matéria narrada nasce uma sensação de assombro. Tal assombro, todavia, é o ponto de partida de um julgamento; graças a ele, o leitor pode dar um passo adiante, readquirir o distanciamento histórico, declarar-se distinto e diferente da matéria em ebulição. Também por esse caminho poderemos então reencontrar uma relação entre a consciência de si e os dados da história e da natureza?

Uma rendição da individualidade e da vontade humana diante do mar da objetividade, do magma indiferenciado do ser só não pode deixar de corresponder a uma renúncia do homem a conduzir o curso da história, a uma aceitação passiva do mundo como ele é. Por isso, queremos nos remeter a uma linha da obstinação *apesar de tudo* o que liga as mais árduas posturas em relação ao mundo que fomos delineando, como na aula mais desprovida de ilusões e ainda mais carregada de uma força positiva, que podemos hoje tirar dos livros e da vida.

O MAR DA OBJETIVIDADE

Il Menabò di Letteratura, dirigido por Elio Vittorini e Italo Calvino, nº 2, Turim: Einaudi, 1960. (Escrito em outubro de 1959.)

Os romances da *école du regard* narrados por meio dos objetos; a descida do plurilinguismo italiano à babel das linguagens faladas; o registro escrito dos testemunhos de vida das pessoas simples; a música serial que se propõe a explicitar as leis internas do “material sonoro”; a pintura biomórfica que nos anega no fluir da linfa, dos sumos terrestres, do sangue nas veias e do murmúrio e ruído humano: um significado comum liga esses e muitos outros aspectos da cultura literária e artística de hoje. Não me parece que já tenhamos nos dado conta da virada ocorrida, nos últimos sete ou oito anos, na literatura, na arte, nas atividades cognoscitivas mais diversificadas e na nossa própria postura com relação ao mundo. De uma cultura fundamentada na relação e no contraste entre dois termos — de um lado, a consciência, a vontade, o julgamento individual; de outro, o mundo objetivo —, estamos passando ou passamos para uma cultura em que aquele primeiro termo submergiu no mar da objetividade, no fluxo ininterrupto daquilo que existe.

Digamos desde já que uma transformação desse tipo não estava em nossos planos, em nossas profecias, em nossas aspirações; mas não é mais questão de aceitá-la ou recusá-la; já estamos dentro dela; a geografia de nosso continente cultural mudou profundamente ante essa enxurrada imprevista e que, ainda assim, tomou forma lenta e bem visivelmente diante de nossos olhos. Não gostaríamos, porém, que o reconhecimento disso equivalesse para nós a uma rendição, a nos deixarmos afogar também no magma, como aqueles que creem compreendê-lo e contê-lo ao se identificar com ele. Os termos do discurso ético-poético que sempre foi importante para nós, aquela tensão entre indivíduo, história e natureza que utilizávamos como fio condutor para escolher e ordenar nossa árvore genealógica literária, continuamos a considerá-los válidos mesmo diante do cenário desse cataclismo silencioso.

Já parecem remotos os termos fundamentais do debate cultural daqueles anos em que nosso trabalho começou: digamos, aproximadamente, os anos da Guerra espanhola, da Segunda Guerra Mundial e de seu pós-guerra. Naquela época, discutia-se se o poeta devia encerrar-se na própria interioridade, defendendo-a das contingências históricas, ou então participar e entregar-se à luta. Eram, os dois, modos totalmente voluntários, individuais, aristocráticos de conceber a relação com o mundo, a tal ponto que agora não nos parecem sequer tão diferentes entre si, caracterizados como eram, um e outro, por um reconhecimento, pelo sofrer da ferida da realidade exterior e passar a ter com ela uma relação de resistência passiva ou ativa, opor-lhe uma dura carapaça. A relação com a história não variava entre as duas tendências, tampouco variava a relação com a natureza, sempre vista como alteridade, como um termo necessário de confronto: para uns, era a única contraparte possível do diálogo com o eu, o inesgotável repertório das metáforas interiores; para outros, era, antes de mais nada, o diferente da história, com uma ênfase ora negativa (contemplá-la, tão imune ao sofrimento

humano, era uma evasão) ora positiva (no exemplo de sua harmonia e plenitude, a história, remida da monstruosidade presente, teria de se moldar).

A perda do eu, o mergulho no mar da objetividade indiferenciada, precisamente naquela época, há vinte anos, foi primeiramente experimentada por Sartre, em *A náusea*, mas era uma descida aos infernos. O protagonista via esvaír-se aos poucos a distinção entre si e o mundo exterior, seu rosto no espelho tornando-se coisa, e uma única viscosidade envolvendo o eu e os objetos. Essa representação já completa do processo, no entanto, Sartre a realiza permanecendo do lado de cá, do ponto de vista da consciência, da escolha, da liberdade. Hoje, nós demos a volta: o ponto de vista é o do magma.

Talvez seja na poesia de Dylan Thomas que uma das passagens fundamentais se cumpre: a natureza já não é sentida como alteridade, o tecido das analogias destrói a distinção entre o homem e o amontoado da matéria viva. O passo adiante é aquele da pintura informal, que afunda na continuidade da vida biológica que nos percorre a todos.

É indubitável que, entre o primeiro abstratismo e o *informel*, entre o *Ulisses* de Joyce e o *Molloy* de Beckett, deu-se uma inversão dos termos. Na obsessão por pureza e ordem de Mondrian, no nervosismo inventivo de Kandinski, havia uma corrente subjetiva que procurava expressar-se em seu estado puro, evitando o atrito com o mundo objetivo. A pintura de Pollock ou de Wols é, ao contrário, a identificação com o exterior, com a totalidade existencial indiferenciada do eu: cosmo, mundo natural e febre mecânica da cidade moderna encerrados no mesmo signo. Assim, o impulso que movia toda a vanguarda dos primeiros quarenta anos do século XX inverteu sua direção. Outrora, era o fluxo da subjetividade prorrompendo — expressionismo, Joyce, surrealismo — que parecia querer inundar tudo, contestar a cidadania do homem num mundo objetivo para fazê-lo navegar no rio ininterrupto do monólogo interior ou do automatismo inconsciente. Agora, acontece o contrário: é a objetividade a anegar o eu; o vulcão de onde se derrama a efusão de lava já não é o ânimo do poeta: é a cratera fervente da alteridade, na qual o poeta se precipita.

Assim como nos colocávamos em posição crítica à inundação subjetiva, contrapondo-lhe os escritores, os poetas, os pintores, os moralistas do atrito com a dureza do mundo, da mesma forma agora nos opomos à rendição incondicionada à objetividade. Mas nossa oposição também visa colher o seu porquê e o seu momento de verdade (aquele que existe em toda concepção do mundo), bem como os caminhos que ela ainda abre a uma retomada da intervenção ativa do homem. Esta, com efeito, é a tensão ideal que se desgastou, abrindo os diques para a enxurrada objetiva: para dizê-lo de um modo que poderá ser considerado excessivamente parcial e absoluto, trata-se da crise do espírito revolucionário.

Revolucionário é quem não aceita o dado natural e histórico e quer mudá-lo. A rendição à objetividade, fenômeno histórico deste pós-guerra, surge num período em que falha, no homem, a confiança para direcionar o curso das coisas, não por ser ele o sobrevivente de uma derrota pungente, mas, antes, por ver que *as coisas* (a grande política dos dois sistemas de forças contrapostos, o desenvolvimento da técnica e do domínio das forças naturais) *prosseguem por conta própria*, integram um conjunto tão complexo que o esforço mais heroico só pode ser aplicado à tentativa de ter uma ideia de como é, de compreendê-lo, de aceitá-lo.

É de um escritor que ficou isolado de todas essas aflições de ideias e de formas, Pasternak, que provém uma definição-chave dessa renúncia ao impulso revolucionário, uma teorização

que se adapta — à parte a ênfase trágica da experiência histórica a que ele se refere — precisamente a este momento de renúncia histórica — que ele, aliás, desconhece — da cultura ocidental. Pasternak afirma em seu romance que não é o homem que faz a história (nem os milhares de pequenos homens de Tolstói), mas que ela é um *fazer-se*, transcendente ao homem, como a natureza; natureza e história são uma única entidade, sem distinção, um só fluxo solene e desapiadado, ao qual é vão opor-se ativamente. Aqui também, se quisermos encontrar a sua verdade, talvez tenhamos de procurá-la além das intenções do autor, na advertência de que a história ainda não é história o bastante, ainda não é uma construção consciente o bastante, guiada pelo intelecto, mas antes, e em grande medida, um desdobramento de acontecimentos biológicos. O acento que Pasternak coloca aí é o da renúncia a qualquer intervenção, a qualquer mudança que não seja interior: trata-se de uma postura disseminada nesta época de contraste estridente entre o poder dos instrumentos técnicos e organizacionais e a superficialidade e imprecisão dos critérios de direção da história.

Entre conhecer o mundo e mudá-lo, há cem anos parecia haver apenas um breve salto; agora, parece que se perdeu qualquer relação entre os dois termos. A filosofia e a metodologia científica apressam-se em excluir qualquer tendência da pesquisa; a sociologia descreve e enumera, impassível e minuciosa, o interminável formigueiro humano; e, se existe o moralista da recusa, da crítica enraivecida da civilização contemporânea, seu ponto de chegada, como para o nosso Elémire Zolla, é o apagamento da individualidade, a autoidentificação contemplativa, budista, com a harmonia do todo.

A fortuna que hoje um escritor totalmente intelectual, totalmente racional como Musil encontra desmente esse quadro? Ao contrário: se, até agora, o tipo de romancista ensaísta que conhecíamos escolhia um ponto de vista ideológico, um método de interpretação ao qual submeter a matéria da narrativa, Musil é aquele que, em lugar de escolher, quer se apropriar conjuntamente de todos os instrumentos de interpretação que a cultura de seu tempo lhe oferece. A maré objetiva é para ele essa cultura múltipla, estratificada, divergente, peremptória em toda direção que toma; a sabedoria paralisante de que se nutre seu herói é a consciência simultânea dessa pluralidade cada vez mais ramificada.

A objetividade da razão constringe-nos num assédio tão letal quanto a objetividade do absurdo. No teatro, que há décadas se demora a nos explicar o contraste entre o que se diz e o que é, agora, com Ionesco, só resta o entrelaçamento das palavras ditas e repetidas sem mais nenhuma possibilidade de contraste com o que quer que seja.

Para completar esse quadro, só faltava uma crítica literária que pusesse seu ideal não num critério normativo ou numa escala de valores, mas na descrição, até mesmo na mimese da obra criativa. Esse ideal, que já tinha na Itália sua escola, hoje afirma sua atualidade junto da jovem geração pela pena de um crítico que mereceu de pronto autoridade equivalente à desdenhosa segurança de suas recusas e de suas evocações: Pietro Citati. Mas a função da crítica por ele teorizada no prefácio a Spitzer é alheia a todo ímpeto ativo, é decorativa, pleonástica. O mundo da literatura, assim como Citati o deseja, é destituído de tensão histórica, não tem direção sequer provisória, não tem paixão ético-cultural a não ser como num desencantado saborear de aromas. E, na prática diária de crítico, Citati alcança seus resultados melhores quando não para no livro, mas o atravessa com uma espécie de febre cognitiva e amorosa em relação à totalidade, em relação ao continente imensamente

diversificado, inóspito e misterioso que é a vida. Seus autores são aqueles que buscam reproduzir com mais riqueza e ductilidade um mapa geográfico dessa totalidade; e sua crítica deseja ser, por sua vez, o mapa da totalidade mediante o amparo do livro, descrição daquela paisagem completa que desponta sobre os ombros do poeta. Contudo, esmerando-se tanto em manter afastado de si qualquer critério histórico, classificatório ou ideológico ou, de todo modo, de escolha própria e proposta e pressão ética ou poética, a operação cognoscitiva de Citati transforma-se em operação mística, de revelação, de comunhão cósmica. Aqui também é o mar da totalidade a propagar-se, e a poesia só pode ser mimese extrassubjetiva da totalidade, tanto quanto a crítica é mimese da poesia. Se o todo se torna metro e razão do um, se a razão do universo triunfa sobre a do homem, é o fim do fazer, da história. O vislumbre da razão do universo é luz quando chega a iluminar a vicissitude limitada e obstinada do fazer humano; mas, se a ela se sobrepõe, é retorno ao indistinto caldeirão originário.

Há cinco anos, polemizando com um escrito nosso, Citati, num ensaio (“Fine dello stoicismo”, *Paragone*, nº 68, agosto de 1955), declarava terminada a tarefa daquela tradição que se concretizou num ideal estilístico e moral de teimosia voluntária, de redução ao essencial, de rigor autoconstrutivo; os demônios românticos, os sorvedouros irracionais contra os quais aquela tradição havia tomado força tinham se esvaído; o “estoicismo” nada mais era que uma escolha de gosto inatual. Cá estamos outra vez, Pietro Citati, à beira de um sorvedouro tamanho que é capaz de pôr à prova embarcações bem mais sólidas que as nossas; um sorvedouro agora desprovido de halos trágicos ou demoníacos, mas mais difícil de ser atravessado do que uma extensão de areia movediça. Sejam cautelosos; muitas fórmulas estão mudando de signo; no mesmo rigor estilístico redutivo agora se esconde a armadilha: não é precisamente o extremo redutor da técnica narrativa aos dados visuais desnudos, Robbe-Grillet, que toma da metodologia científica e filosófico-operacional seu credo literário, a nos entregar mais desarmados ao labirinto das coisas?

Mas paremos um instante para refletir, antes de concluir com uma perspectiva tão negativa. Essa sequência de dados objetivos que se tornam narração, desenvolvimento de um processo mental, é necessariamente a anulação da consciência? Não pode ser vista também como um caminho para a reafirmação da própria consciência, um meio de nos certificarmos do que ela realmente é, de qual é o lugar que ocupamos na infinita extensão das coisas? Já Michel Butor se propõe explicitamente a representar a consciência, a vontade, a escolha, por meio de seu avesso, o *fora* daquele invisível e inapreensível *dentro*. Em meio às areias movediças da objetividade, poderíamos encontrar aquele apoio mínimo, o apoio suficiente para a arrancada de uma nova moral, de uma nova liberdade?

Roma, viscoso caldeirão de povos, dialetos, jargões, línguas escritas, civilizações, sujeiras, magnificências, nunca foi tão completamente Roma como na *Confusão louca* [*Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*] de Gadda, em que a consciência racionalizante e discriminadora tem a sensação de ter sido engolida como uma mosca pelas pétalas de uma planta carnívora. Contudo, desse afundamento do autor e do leitor nesse caldo fervente da matéria narrada nasce uma sensação de assombro. E tal assombro é o ponto de partida de um julgamento graças ao qual o leitor pode dar um passo adiante, readquirir o distanciamento histórico, declarar-se diferente e distinto da matéria em ebulição.

O Pasolini narrador experimenta uma humanidade de grau zero, que, para pensar e para se expressar, tem à disposição o léxico monótono de poucas dezenas de expressões de um dialeto

desvirtuado. Começamos a travessia como uma multidão de chineses, todos iguais e irreconhecíveis, uma geleia humana espalhada pelas esquálidas bordas da cidade; mas, a certa altura, há o atrito de um pensamento, de um sentimento, de um aflorar de consciência, de uma escolha que toma forma forçando a miséria do instrumento lexical, elevando-se alguns centímetros acima do nível em que escorre o ininterrupto impulso existencial. São só alguns centímetros, mas, alcançando-a por esse caminho — se não houver truques, cujo sinal de alarme é a dosagem da densidade linguística —, deveria ser uma consciência verdadeira, cortante feito lâmina.

Da literatura da objetividade à literatura da consciência: assim gostaríamos de orientar nossa leitura de uma região ingente da produção criativa de hoje, ora auxiliando, ora forçando a intenção dos autores. Não é de ontem que temos por regra buscar mesmo nos textos mais distantes as razões de força de um discurso nosso, de uma fidelidade nossa. E, hoje, o sentido da complexidade do todo, o senso do fervilhante ou do denso ou do lascado ou do labiríntico ou do estratificado tornou-se necessariamente complementar à visão do mundo que se vale de uma interpretação forçada e simplificadora, esquematizadora da realidade. Mas o momento que gostaríamos que brotasse de um e de outro modo de entender a realidade ainda é o da não aceitação da situação dada, do impulso ativo e consciente, da vontade de contraste, da obstinação sem ilusões.

TRÊS CORRENTES DO ROMANCE ITALIANO DE HOJE

Conferência lida em inglês no dia 16 de dezembro de 1959 na Columbia University de Nova York, e nos primeiros meses de 1960 na Harvard University de Cambridge (Massachusetts), na Yale University de New Haven (Connecticut), na University of California de San Francisco e de Los Angeles. Publicada em inglês pelo *Italian Quarterly* de Los Angeles, n° IV, 13-14, primavera-verão de 1960. Em italiano, no *Annuario commemorativo del Liceo-Ginnasio "G. D. Cassini" nel primo centenario di fondazione*, Sanremo, 1960.

Desde que comecei minha visita aos Estados Unidos, com certa frequência me pedem que fale da literatura italiana de hoje, em situações públicas e privadas. Toda vez, sinto necessidade de estabelecer um novo discurso, de formular uma definição diferente. Proferi diversas conferências sobre esse tema, e a cada vez senti necessidade de tornar a estudar e reescrever minha conferência desde o início. A cada passo que dou ao penetrar neste país tão distante do nosso, aprofundando meus cotejos diários com outra civilização, à procura de sinais de um discurso comum entre nós e vocês, encontro alguma coisa para ser mudada em minha análise: um aspecto que me parecia essencial se revela agora secundário, um dado que eu descuidava se torna a chave para interpretar tudo o mais. Creio que a literatura italiana seja uma das mais ricas e vitais de hoje, mas, quanto mais acredito nisso, menos consigo descrevê-la, como a fênix árabe.⁴

Acontece-me amiúde invejar um colega francês que está visitando os Estados Unidos com o mesmo programa que eu, da Ford Foundation. Quando lhe pedem que fale de literatura francesa, ele sempre tem algo bastante específico sobre o qual falar: o *nouveau roman*, a *école du regard*, e pode definir com exatidão a teoria da escola literária a que pertence. Como deveria fazer eu, que não pertenço a nenhuma? Como falar de uma literatura como a italiana, que não podemos afirmar que tenha hoje verdadeiras escolas literárias, mas apenas personalidades de escritores muito complexas e diferentes entre si? Talvez pudesse fingir que minha ideia pessoal de literatura seja uma escola (da qual eu seria o único adepto); mas como fazer para defini-la se, até o momento, minha primeira preocupação sempre foi desmentir as definições que os críticos deram sobre mim?

Enfim, na feira internacional da literatura, os franceses sempre impuseram seus produtos com rótulos que logo se tornaram populares: há quinze anos, era o existencialismo, há 25, o surrealismo; ao passo que os italianos querem vender uma mercadoria que não se deixa definir. Diria que essa mercadoria não se deixa definir quanto mais concreta e sólida for. Quando a literatura italiana queria ser a literatura do inefável, há 25 ou vinte anos, ela possuía um rótulo escolar: hermetismo. Quando, há uns quinze anos, queria ser literatura do mundo

instintivo e elementar, outro rótulo: neorrealismo.

Podemos dizer que o neorrealismo é um dos raros movimentos italianos dos quais o público internacional teve conhecimento (mais por meio do cinema que pela literatura), e podemos começar por ele o nosso exame. Esse também é um início autobiográfico, pois foi justamente naquela atmosfera que dei meus primeiros passos, e qualquer discurso meu tem de remeter àquele ponto de partida, e remeter sobretudo à presença ativa nos “anos 40” de dois escritores: Cesare Pavese e Elio Vittorini. Falar de neorrealismo a propósito de qualquer um dos dois é impróprio: Pavese, nos últimos anos, acabou aceitando essa definição; Elio Vittorini sempre a usou apenas em sentido negativo. Meu ponto de partida, portanto, não é uma escola, mas uma época e um clima, e a ascendência que sobre mim e sobre muitos jovens da minha geração tiveram aqueles dois escritores, muito diferentes entre si mas que tinham em comum algumas escolhas fundamentais de estilo, de conteúdo e, antes de mais nada, precisamente o interesse pela literatura americana.

A definição mais clara daquele clima literário, portanto, eu posso lhes dar procurando definir o que os Estados Unidos — os Estados Unidos de Melville, de Hawthorne, de Whitman, de Mark Twain, de Sherwood Anderson, de Hemingway, de Faulkner — significavam para eles, e para nós, mais jovens, que líamos suas traduções e seus ensaios críticos.

Para Pavese, os Estados Unidos eram um país que havia fundado uma literatura ligada ao fazer dos homens, à pesca das baleias ou aos campos de milho ou às cidades industriais, criando mitos novos da vida moderna que tinham a força de símbolos primordiais da consciência, e gerando a partir da língua falada uma nova linguagem poética, toda de coisas.

Para Vittorini, a literatura americana era uma reserva ilimitada de vitalidade natural, um campo de batalha ideal para a luta entre as novas invenções estilísticas e as tradições acadêmicas, entre a sinceridade das paixões, da fadiga, do furor e o peso das hipocrisias e das morais consagradas.

Tanto para um como para outro, a literatura americana, tão distante de nossa tradição, era um termo de comparação que permitia que nos reaproximássemos de nossa tradição com um espírito renovado: e, com olhar diferente, relíamos Giovanni Verga, o romancista siciliano do final do século XIX, com sua miraculosa modernidade de linguagem.

Nos últimos anos do fascismo, os temas políticos entrelaçaram-se aos motivos literários: os Estados Unidos eram uma alegoria gigantesca de nossos problemas, de nós, italianos daquela época, de nosso mal e de nosso bem, de nosso conservadorismo e de nossa necessidade de rebelião, de nosso Sul e de nosso Norte, de nosso mosaico de gente e dialetos, do Piemonte de Pavese e da Sicília de Vittorini — um teatro onde se representava, sob formas explícitas e extremas, um drama não muito diferente do nosso drama oculto, do qual era proibido falar.

A essa imagem dos Estados Unidos é que nos sentimos ligados, nós, mais jovens, que começamos nossa formação literária nos últimos anos do fascismo, em oposição à atmosfera oficial. Crescíamos em anos de tragédia, e era natural que nossa paixão pela literatura e nossa paixão pelas sortes do mundo se tornassem uma coisa só. Mas que literatura e política não tinham de ser confundidas, isso sempre esteve igualmente claro. Procurávamos imagens do mundo, procurávamos alguma coisa que, no mundo das palavras e das imagens, valesse a força e a tragicidade de nossa época.

Minha análise seria parcial se não dissesse que nossa geração tirou sua lição também

daquele período da literatura italiana conhecido pelo nome de “hermetismo”. Não por acaso o poeta de nossa juventude foi Eugenio Montale: suas poesias fechadas, duras, difíceis, sem nenhum gancho com outra história senão a individual e interior, eram nosso ponto de partida; seu universo pedregoso, seco, glacial, negativo, sem ilusões, foi para nós a única terra sólida em que podíamos fincar raízes. O rigor das poesias de Montale e de Ungaretti, o rigor dos descarnados contos provincianos de Bilenchi, o rigor dos quadros de Giorgio Morandi, suas naturezas-mortas de garrafas com a fria exatidão da luz que envolve a humilde realidade das coisas, foram a herança que extraímos do “hermetismo”. E não é uma herança de pouco valor: eles nos ensinaram, em todas as coisas, a nos atermos ao essencial, ensinaram-nos que aquilo de que podemos ter certeza é muito pouco e deve ser suportado até o fim dentro de nós — uma aula de estoicismo.

Esse ideal do estoicismo como estilo moral e político deixou sua marca em todo o clima da cultura italiana mais jovem: mesmo da lição de Benedetto Croce os jovens se apropriaram, mais que do Croce filósofo e teórico da estética, do Croce moralista, dos escritos menores sobre a moral e a vida prática: esta também uma moral inteiramente terrena, estoica, sem ilusões.

Com essa descarnada bagagem de valores a serem salvos de nossa última tradição, lançávamo-nos com impaciência ao caldeirão da literatura mundial de nosso século: Proust, Joyce, Kafka. E à literatura americana. Nosso ideal era uma literatura soldada à civilização produtiva, que levasse uma forte carga fantástica e moral, mítica, diretamente nas coisas, nas palavras, nos gestos da vida moderna.

Não eram problemas novos para a cultura italiana. Também na Itália, como no mundo inteiro, o tema geral da literatura e da cultura de nosso século é a resposta aos problemas colocados pela civilização industrial e mecânica. Nossa primeira batalha foi nos opor àquela grande parte da cultura italiana que dava a esses problemas uma resposta de pura recusa, de chamado a uma noção de tradição anacrônica. Todavia, nos anos do primeiro pós-guerra, pensadores italianos como Antonio Gramsci, como Piero Gobetti, cuja voz fora sufocada, até sua vida física fora rompida pelo fascismo, já haviam, partindo de concepções diferentes, demarcado as linhas de um novo humanismo da civilização industrial, as formas de novas liberdades, promovendo uma integração da tradição italiana na moderna vida civilizada. Gramsci morrera no cárcere, Gobetti morrera ainda muito jovem, após os golpes de cassetete dos esquadristas fascistas, e nossa geração só conheceu seus escritos depois do fim da guerra. Ainda assim, eles logo se tornaram patrimônio de toda a jovem cultura italiana, e sua influência sobre os jovens de todas as tendências ideológicas e políticas ainda é muito forte.

Para, contudo, acompanhar a história dos jovens literatos da minha geração, tenho de dizer que foi partindo de uma herança essencialmente literária, mais do que ideológica, que eles se viram vivendo um período extraordinário do espírito italiano, aquele que acompanhou e seguiu a Resistência, a vitoriosa luta popular contra o fascismo. Foi um período duro e milagroso, um despertar único em nossa história, que nem sequer durante o *Risorgimento* conhecera participação popular tão generalizada, exemplos tais de abnegação e coragem, tanto fervor de renovação na cultura. A Resistência fez crer que era possível uma literatura como épica, carregada de uma energia a um só tempo racional e vital, social e existencial, coletiva e autobiográfica. Aquela espécie de tensão mítica que anima as obras de Pavese e de Vittorini é o fruto mais precioso e irrepetível desse clima: para Pavese, uma tensão mítica toda interior,

de sofrimento íntimo, secreto, que infundia seu fogo nos episódios da vida urbana de todos os dias, numa linguagem falada gíriosa; para Vittorini, uma tensão toda levada para o exterior, para a invenção de figuras míticas de nossa época, de uma linguagem carregada de nova incisividade no trato da realidade. A obra criativa de Cesare Pavese, uma série de romances breves que são o ciclo narrativo mais denso e dramático da Itália moderna, foi interrompida pela morte do autor, que se suicidou em 1950. A obra criativa de Elio Vittorini — que foi sobretudo o autor de um romance que podemos considerar um manifesto da nova literatura, *Conversa na Sicília* (escrito entre 1937 e 1939) — é interrompida por um longo silêncio do autor, que há diversos anos intervém apenas em ofício crítico e como descobridor de novos escritores.

A ausência dessas duas vozes da produção criativa coincidiu com o fim de um clima geral da literatura italiana do pós-guerra. É preciso dizer que, nesse clima, as poucas vozes de escritores genuínos foram vencidas por uma enchente de livros rudes, de vozes anônimas, de testemunhos sobre as experiências mais cruéis, de documentos desnudos da vida popular, de tentativas literárias imaturas, de *bozzetti*⁵ naturalistas regionais, de uma retórica popularesca que se sobrepunha à realidade: todos esses aspectos, bons e ruins ao mesmo tempo, caracterizaram aquilo que foi chamado o neorealismo italiano e que foi, ainda que com todos os seus defeitos, uma época literária cheia de vida, que coincide, de início, com a primeira década ou talvez apenas com os primeiros cinco anos do pós-guerra. Entre seus melhores frutos recordamos, por exemplo, os contos napolitanos de Domenico Rea. Se essa onda de vitalidade popular estancou, isso se deve em parte à mudança do clima histórico e em parte também a uma necessidade de aprofundamento que despontou nos jovens escritores.

Eis então que chegamos aos dias de hoje: como se configuram hoje os caminhos de desenvolvimento da literatura italiana, e mais particularmente no campo que me é mais familiar, o romance?

Diria que estão presentes três correntes principais, as três deitam raízes profundas na tradição italiana, e as três prosseguem e transformam o impulso épico inicial da literatura da Resistência; e são três caminhos de solução num momento de perspectivas históricas incertas.

O primeiro caminho, eu poderia defini-lo como o do recuo da épica na elegia, ou seja, no aprofundamento sentimental e psicológico em chave melancólica. É uma situação tradicional na literatura italiana, para a qual ela é impelida nos momentos de refluxo de nossa história, encontrando por vezes nesse caminho uma verdade maior. No caso atual, podemos defini-la em termos de uma elegia diária, prosaica, sem halos líricos ou sublimes, e é nisso que reside sua força. Para começar, é significativo o fato de o único escritor italiano de hoje cuja obra se configura como uma “comédia humana” popular, como uma epopeia dos bairros pobres de Florença, Vasco Pratolini, ser um escritor de natureza sentimental, idílica, elegíaca (se os volumes que se seguirem a *Metello* não desmentirem essa imagem).

Esse veio é ainda mais explícito em outro escritor da Toscana, Carlo Cassola. Seu conto mais belo, “Il taglio del bosco”, é a história de um carvoeiro que, viúvo há pouco, parte com uma turma de colegas para cortar um bosque nos Apeninos. Trata-se de uma crônica desnuda de dias de trabalho, mas, por baixo, implícita, quase calada, há sempre a sensação de uma dor absoluta, expressa com a leveza discreta de um lírico grego.

É significativo que nos dois escritores italianos mais importantes, hoje na casa dos quarenta anos, Carlo Cassola e Giorgio Bassani, contos e romances tenham como nota comum a

melancolia da vida do interior, que torna a se fechar sobre as existências após o grande momento de verdade representado pela Resistência. Cassola é toscano de Volterra, seu mundo é aquele dos artesãos e da pequena burguesia da província: um mundo simples, de sentimentos simples, de frases simples da conversa de todos os dias registradas com fidelidade escrupulosa. O segredo de Cassola está nesse tom cinzento, nesse seu falar em voz baixa, em sua crônica rigorosa de dias quaisquer; e é daí que brotam, ao mesmo tempo, a sensação de desespero e a força que sustentam seus romances.

Giorgio Bassani, por outro lado, sempre escreve sobre a burguesia israelita da cidade de Ferrara; por meio de seus episódios individuais e familiares, os anos de perseguições raciais da ocupação alemã, os da Resistência, refletem-se no microcosmo de uma sociedade provinciana, e a tragédia aflora como da melancolia de uma velha foto desbotada. No conto “Una lapide in via Mazzini”, um jovem judeu volta do campo de extermínio alemão e logo quer esquecer tudo, tornar a ser o jovem abastado e elegante que fora; escandaliza, aliás, sua cidade pela recusa a se lembrar do passado. Mas, assim que percebe que é a cidade inteira a esquecer, que é a cidade inteira que deseja viver como se todas aquelas coisas nunca tivessem acontecido, eis que de repente ele torna a vestir seu casaco de prisioneiro e, assim vestido, aparece pelas ruas festeiras e elegantes, impondo sua imagem como a de um fantasma aos concidadãos que haviam retornado a seu plácido egoísmo.

Tanto em Cassola como em Bassani, o romance nasce do contraste entre os elementos épico e trágico, de tensão moral que a Resistência representou nas existências individuais e na história coletiva, e o elemento lírico, elegíaco da época que tudo sepulta, faz adormecer, apaga; e é esse segundo elemento o verdadeiro vencedor. Por trás desses escritores, a voz poética mais próxima é aquela triste e clássica de Umberto Saba, opondo melancólica inteligência ao mal do mundo.

Uma inteligência otimista, ao contrário, em que a melancolia é resgatada pelo amor cósmico por todas as coisas, é o segredo da prosa densa e doce de Carlo Levi. Carlo Levi, primeiro escritor do Norte a interpretar o Sul, exerceu forte influência na própria literatura sulista. O tradicional veio lírico, elegíaco do Sul, que já encontrara vozes modernas na prosa de Corrado Alvaro e na poesia de Salvatore Quasimodo, assume agora tons mais reflexivos e raciocinativos. Esse elemento é comum a duas figuras de escritores sulistas que podem ser definidas como opostas, e cujos livros só foram publicados postumamente: Rocco Scotellaro e Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Scotellaro foi um jovem escritor e poeta que, em sua breve vida (foi fulminado por um ataque cardíaco aos trinta anos), reuniu as várias possibilidades de expressão da nossa geração. Era um rapaz de família camponesa, de uma aldeia do sul da Itália, Tricarico. Estudou, tornou-se ao mesmo tempo um poeta refinado, um escritor, um organizador sindical dos camponeses, um estudioso dos problemas de sua terra, e foi eleito prefeito de seu vilarejo. Deixou um livro de versos, uma impressionante coletânea de vidas de camponeses narradas por eles próprios, e um romance inacabado. Um romance inacabado foi o que deixou também Giuseppe Tomasi di Lampedusa, príncipe siciliano idoso e culto, de extraordinárias fineza, modéstia e brandura. O seu *Leopardo* [*Il Gattopardo*] é um romance histórico ambientado na Sicília do *Risorgimento*, um romance de estrutura oitocentista mas que se apropriou de muitas das refinadas experiências da literatura moderna. O idoso príncipe siciliano nos diz, com inteligência e fineza, que não acredita no movimento da história; sua

elegia é toda ceticismo e renúncia. Também Scotellaro narra a história de uma derrota, sua derrota como prefeito dos camponeses, e recua rumo à elegia da memória. Mas, como cinzas incandescentes, sua elegia preserva o fogo da paixão moral.

Ao lado do caminho da elegia, outra solução experimentada por escritores italianos foi recuperar aquela tensão existencial e histórica da qual partimos, procurando-a na linguagem, introduzindo a linguagem popular falada, o dialeto, na língua literária. É uma literatura de tensão linguística, que já não se dá com a publicação de textos brutos de escritores populares — como também se tentou fazer —, e sim de textos com acabamento de escritor culto, que usa o dialeto como um meio expressivo particular, com todos os recursos de uma sensibilidade formal habitual. Esse também é um caminho tradicional da literatura italiana, que em seus momentos de crise sempre se renovou a partir de um nítido mergulho na língua falada. Neste ponto, porém, perguntamo-nos se o retorno às expressões rudes, simples e limitadas, como as do dialeto, seria o caminho correto para transmitir uma imagem do mundo cada vez mais complexo em que vivemos.

Penso que não, tanto em geral quanto do ponto de vista teórico, mas isso não deve nos impedir de reconhecer os êxitos individuais. Para começar, é significativo o fato de a herança da primeira explosão de neorrealismo bruto e inculto estar agora reunida sob a pena de um escritor dos mais literários e racionais da nova geração: Pier Paolo Pasolini. Pasolini escreve seus romances no dialeto, ou melhor, no jargão do subproletariado dos subúrbios de Roma, mas seu verdadeiro interesse por essa linguagem é aquele de um filólogo, de um sociolinguista e, ao mesmo tempo, de um refinado e culto poeta lírico. Com obstinada vontade racional, Pasolini contrapõe em seus romances e sobretudo em suas poesias em italiano (para as quais, ao contrário, ressuscitou as formas métricas e as rimas da poesia civil de nosso século XIX) uma ideia própria de povo como instintiva alegria sensual, e uma ideia própria de severa moral política de resgate social. Tanto na primeira como na segunda ideia, e sobretudo em sua contraposição, há ainda uma boa dose de teimosia intelectual e de fervor romântico. Mas é também por isso que sua figura é hoje uma das mais representativas da jovem literatura italiana.

O mestre a quem Pasolini remete em seus experimentos linguísticos é um escritor agora já idoso, Carlo Emilio Gadda, mas que ainda representa na literatura italiana, eu diria, quase a única ponta de vanguarda na pesquisa formal que pode ser colocada ao lado de exemplos estrangeiros similares. A linguagem de Gadda é a babel, ou melhor, a estratificação, de todas as linguagens: dialetos (milanês e romanesco sobretudo), linguagem da antiga tradição literária, fórmulas burocráticas, tudo com mil modulações e inflexões que mais parecem os virtuosismos de um grande músico ou os ímpetos de impaciência de um neurastênico. Mais que ao lado de Joyce, a quem muitos o comparam, Gadda pode ser colocado ao lado de Rabelais. Seu romance maior, *Aquela confusão louca da Via Merulana*, no qual trabalha há vinte anos, é uma espécie de história policial em que Roma inteira ferve como um imenso caldeirão. De maneira paradoxal e obsessiva, em Gadda compõe-se uma imagem da Itália de hoje, suspensa entre humor popular, tradição, racionalidade e neurose. Em recente conversa radiofônica sobre as edificações modernas, Gadda, que de profissão é engenheiro, descrevia com a clareza de um prosador científico do século XVII como são construídas as casas de concreto e como elas não podem nos isolar dos ruídos; depois, passou a descrever as reações fisiológicas do encéfalo e do sistema nervoso aos ruídos, e, por fim, explodiu contra os

barulhos da vida da cidade num de seus mais pessoais desabafos de misantropia, disparando uma série de fogos de artifício verbais. Estará nesse bizarro, solitário e hipersensível estilista a voz italiana que mais responde ao espírito de nossa época?

Também nosso romancista mais famoso, Alberto Moravia, situa-se agora nessa linha de pesquisa dialetal. Em seus *Contos romanos* e no último romance, *A ciociara*, a língua de Moravia acompanha, apenas com algumas correções gráficas, a fala do dialeto romano. Se, contudo, para Gadda e Pasolini, falamos de *tensão dialetal*, o dialeto de Moravia, ao contrário, caracteriza-se pela ausência de tensão — é a voz das pessoas preguiçosas e abúlicas —, e, se esse é seu limite, é também o seu valor: ele habitualmente representa uma condição de preguiça moral, e sabe expressá-la com uma fria fidelidade que é sua grande qualidade.

A esta altura, alguém poderá pensar que chegou o momento de eu explicar qual a minha ideia a respeito disso tudo. Eis que cheguei ao ponto. Paralelamente aos dois caminhos que descrevi, o elegíaco e o dialetal, podemos reunir outros escritores numa terceira corrente: a da transfiguração fantástica.

Não vou lhes falar dos antecessores de uma literatura sulfúrea, feita de iluminações fantásticas, na literatura italiana do nosso século, de Palazzeschi a Landolfi; nem de exemplos de uma fantasia extremamente vigiada e racional, encontráveis em obras tão diferentes como os primeiros e gélidos contos de Buzzati e os romances de Elsa Morante, racionalmente apaixonados. Aqui, estamos diante de escritores diferentes demais para que possamos reuni-los num mesmo discurso. Se me permitem, farei referência apenas à experiência que conheço melhor, ou seja, a minha.

Eu também estou entre os escritores que começaram na literatura da Resistência. Mas aquilo de que não quis abrir mão foi a carga épica e venturosa, de energia física e moral. Já que as imagens da vida contemporânea não satisfaziam essa minha necessidade, para mim foi natural transferir essa carga para aventuras fantásticas, fora de nossa época, fora da realidade. Um senhor do século XVIII que passa a vida no alto das árvores, um guerreiro partido em dois por uma bala de canhão e que continua vivendo partido ao meio, um guerreiro medieval que não existe, é apenas uma armadura vazia. Por quê? De todo o meu discurso, terão compreendido que a ação sempre foi mais do meu agrado do que a imobilidade, a vontade mais do que a resignação, a excepcionalidade mais do que o habitual.

Também escrevi e escrevo histórias realistas. Minhas primeiras novelas e meu primeiro romance tratavam da guerra *partigiana*: era um mundo colorido, aventureiro, em que a tragédia e a alegria se mesclavam. A realidade a meu redor não me deu mais imagens tão cheias daquela energia que gosto de expressar. Nunca parei de escrever histórias realistas, mas, por mais que eu procure dar-lhes o maior movimento possível, deformando-as pelas vias da ironia e do paradoxo, o resultado é sempre um pouco triste demais. Assim, sinto necessidade, em meu trabalho narrativo, de alternar histórias realistas com histórias fantásticas.

Estudei também as fábulas populares, e publiquei uma coletânea de fábulas de todas as regiões italianas. Interessa-me, na fábula, o desenho linear da narração, o ritmo, a essencialidade, a maneira como o sentido de uma vida se apresenta contido numa síntese de fatos, de provas a superar, de momentos supremos. Interessei-me, assim, pela relação entre a fábula e as formas mais antigas de romance, como o romance cavalheiresco da Idade Média e

os grandes poemas de nosso Renascimento.

Entre todos os poetas de nossa tradição, aquele que sinto mais próximo e, ao mesmo tempo, o que considero mais obscuramente fascinante é Ludovico Ariosto, e não me canso de relê-lo. Esse poeta tão absolutamente límpido, divertido e sem problemas, mas ainda assim, no fundo, tão misterioso, tão habilidoso em ocultar a si próprio; esse incrédulo italiano do século XVI, que tira da cultura renascentista um sentido da realidade sem ilusões. Enquanto Maquiavel, munido do mesmo desencanto da humanidade, funda uma dura ideia de ciência política, Ariosto teima em desenhar uma fábula...

Sem querer, acontece-me desde os primórdios — quando tinha por mestres os romancistas de apaixonada e racional participação ativa na história, de Stendhal a Hemingway e Malraux — de me ver em relação a esses mestres na postura (não estou falando, claro, de valores poéticos, mas apenas da postura histórica e psicológica) em que Ariosto se encontrava em relação aos poemas cavaleirescos: Ariosto, que só pode ver tudo por meio da ironia e da deformação fantástica, nunca torna mesquinhas as virtudes fundamentais que a cavalaria expressava, nunca rebaixa a noção de homem que anima aqueles episódios, embora a ele pareça não restar nada mais que transformá-los num jogo colorido e dançante. Ariosto, tão distante da trágica profundidade que um século mais tarde terá Cervantes, mas com tanta tristeza, ainda que em seu contínuo exercício de leveza e elegância; Ariosto, tão hábil em construir oitavas e mais oitavas, com o pontual contraponto irônico dos últimos dois versos rimados, habilidoso a ponto de dar por vezes a sensação de uma obstinação obsessiva num trabalho louco; Ariosto, tão cheio de amor pela vida, tão realista, tão humano...

Seria evasão o meu amor por Ariosto? Não, ele nos ensina como a inteligência vive também, e sobretudo, de fantasia, de ironia, de esmero formal; como nenhum desses dotes tem por finalidade a si próprio, mas como podem passar a integrar uma concepção do mundo, servir para melhor avaliar virtudes e vícios humanos. Todas essas são lições atuais, necessárias hoje, na época dos cérebros eletrônicos e dos voos espaciais. É uma energia voltada para o futuro, tenho certeza, e não para o passado, a que move Orlando, Angélica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...

PAVESE: SER E FAZER

Homenagem a Pavese na Casa de Cultura de Milão no dia 26 de novembro de 1960. Publicada em *L'Europa Letteraria*, I, nº 5-6, dezembro de 1960, juntamente com um escrito de Giansiro Ferrata, por ocasião do décimo aniversário da morte do escritor.

A dez anos de 1950, podemos tentar uma definição. O sentido da atuação poética e moral de Pavese está na cansativa passagem entre dois modos de estar no mundo: partindo de um dado de passividade e anonimato existencial, chegar a fazer com que tudo o que vivemos seja autoconstrução, consciência, necessidade. Atuação poética e moral, digamos. Como poética, isso significará sair de um conceito de criação como entrega à confissão lírica, ao prazer do gosto compositivo ou do reconhecimento naturalista do mundo exterior, para alcançar, mediante um caminho árduo de exclusões e reduções, imagens que sejam cernes de experiência insubstituíveis, comunicações absolutas em todos os níveis. Como escolha criativa, isso implica cavar na cotidianidade de imagens cinzentas, de presenças sem rosto, do falar bruto e desleixado, como ele se apresenta na nada poética cidade industrial, no nada poético Piemonte agrícola e interiorano, até conseguir extrair daí um espaço e uma cor interna à página, um sistema de relações que adquire espessura, uma linguagem calibrada. Em suma: um estilo. Estilo — e já falar de estilo parece um discurso envelhecido, porque, entre as coisas que parecem ter morrido nesses dez anos, está o conceito de estilo, na prática e na problemática literária e artística —, estilo não é sobreposição de uma cifra e de um gosto, mas escolha de um sistema de coordenadas essenciais para expressar nossa relação com o mundo. Construir um estilo, tanto na expressão poética como na consciência moral, foi a tarefa que Pavese se propôs, pois comum a ambos os planos é a operação que ele levou adiante, de redução e de escolha e aprofundamento dentro de um dado inicial bruto e surdo e negativo.

Pavese não era poeta por natureza nem por graça; a primeira imagem dele que seus escritos juvenis nos entregam, ou que tem a função de pressuposto autobiográfico para os textos maduros, é a de um jovem cujo tormento não se distingue do tormento comum à sua idade, à sua condição social e à época, a não ser por uma obstinação em se autodefinir. Quando ele conseguiu expressar — isto é, olhar de fora, sem lirismo — essa imagem de si mesmo, transformou-a numa de suas imagens em que hoje reconhecemos melhor um sabor típico daquela época: uma juventude que mais sofre do que desfruta o fato de ser jovem, as brigadas de jovens da cidade que andam a pé, solitários, noctâmbulos à toa, a quem a inexperiência, a falta de grana, e o fato de não pertencer a uma sociedade bem definida, a falta de perspectivas parece fazer andarem às cegas, perdidos num vazio sem cor ou sabor. Ao lado desse aspecto, sempre há outro em Pavese, o anseio de como se deveria ser — sempre. Porém, com certa imprecisão voluntarista: o homem prático, que sabe das coisas, que conhece o mal e o bem da vida, desde o primo dos Mares do Sul a Amelio, o motociclista, ou as mulheres decididas e um tanto masculinas, ou o mundo da política operária clandestina: mas sempre se trata de um

dado exterior, de uma meta a ser alcançada, e também de uma homenagem à literatura da épica ativa, de Defoe e Melville e Whitman, e assim por diante, até os interioranos durões daquele Meio-Oeste que podia até ser o Piemonte. O que Pavese quer representar de fato é o caminho de quem ainda tem de conquistar essa dureza — esse estilo —, e talvez não seja na aplicação prática que ele vá conquistá-la, mas apenas na maneira de ser. Talvez o verdadeiro ideal pavesiano seja todo aquele que possui a triste sabedoria dos que sabem e a segura autossuficiência no fazer: como Clélia, a modista de *Entre mulheres sós*. Mas, em geral, nas narrações de Pavese, aprender significa também e sobretudo aprender a sofrer, a nos comportar diante dos golpes que sofremos; e quem não aprendeu, sucumbe.

Por outro lado, o que a literatura pode nos ensinar não são os métodos práticos, os resultados a serem alcançados, mas apenas as atitudes. O resto não é lição a ser tirada da literatura: é a vida que deve ensiná-lo. Mas tampouco podemos dizer que, mesmo no plano do exemplo prático, da lição de vida, a imagem de Pavese não nos socorra. Fala-se demasiado de um Pavese à luz de seu gesto extremo, e excessivamente pouco à luz da batalha ganha no dia a dia contra o próprio impulso autodestrutivo. A moral de seus clássicos, a moral do fazer, Pavese conseguiu torná-la operativa também em sua própria vida, no próprio trabalho, na participação no trabalho alheio. Para nós, que o conhecemos durante seus últimos cinco anos de vida, Pavese continua sendo o homem da exata operosidade no estudo, no trabalho criativo, no trabalho da editoria, o homem para quem cada gesto, cada hora tinha uma função própria e um fruto próprio, cujos laconismo e insociabilidade eram defesas de seu fazer e de seu ser, cujo nervosismo era aquele de quem está totalmente tomado por uma febre ativa, cujos ócios e divertimentos parcimoniosos, mas saboreados com sabedoria, eram aqueles de quem sabe trabalhar duro. Esse Pavese não é menos verdadeiro que o outro, o Pavese negativo, desesperado, e não está entregue apenas às recordações dos amigos e a uma atividade fora das páginas escritas; era o Pavese que “fazia”, o homem que escrevia os livros; os livros da maturidade carregam esse sinal de vitória e até de felicidade, embora sempre amarga. Há também uma história da felicidade, de uma felicidade difícil no coração da tristeza, de uma felicidade que nasce com o mesmo impulso de aprofundar-se na dor, até que a distância se torna tamanha que o difícil equilíbrio se quebra.

A aula da autoconstrução pavesiana — como nos colocam os livros e sua vicissitude humana —, embora aspirasse a uma conquista prática, uma transformação dos termos da própria batalha, uma vitória sobre a negatividade, tem sua verdadeira atuação no plano da consciência interna daquilo que se vive, em conseguir viver alguma coisa em lugar de ser vivido por ela, ainda que essa alguma coisa não mude. A aquisição pavesiana que conta é a da consciência, ainda que tenhamos de considerá-la a única, ainda que, a partir das notícias externas de sua vida e de sua morte, sejamos obrigados a inferir que, para ele, nada mudou nos termos de seu drama. Sua moral, seu “estilo”, não era uma couraça externa contra a dor, e sim uma férrea carapaça interior, capaz de conter a dor como o fogo de uma fornalha.

Já todo o programa de uma obra e de uma vida é decidido numa das primeiras páginas do diário (20 de abril de 1936). “A lição é esta: construir na arte e construir na vida, banir o voluptuoso da arte assim como da vida, ser tragicamente.”⁶ Aqui está o tema da obra criativa de Pavese, assim como de sua pesquisa teórica; aqui está também o tema do próprio diário: contraposição entre o viver trágico e o viver voluptuoso. O que é o “viver voluptuoso”? Procuremos defini-lo com suas palavras: “É considerar os estados de ânimo como o objetivo

em si..., é abandonar-se à sinceridade, anular-se em alguma coisa absoluta..., é viver aos impulsos, sem desenvolvimento e sem princípios...”. E o que é “ser tragicamente”? A definição de Pavese naquela página parece dizer respeito apenas à *frieza utilitária* do poeta, que dá sentido ao estado de ânimo com vistas a sua universalização poética (como tinha de parecer ao jovem para quem ter êxito numa obra de poesia ainda se afigura um heroísmo sobre-humano, um milagre de concentração moral), mas é claro que podemos ampliar o conceito: *ser tragicamente* significa conduzir o drama individual — em lugar de gastá-lo à maneira dos trocados — a uma força concentrada que deixe sua marca em cada tipo de ação, de obra; todo fazer humano significa transformar o fogo de uma tensão existencial em atuação histórica, fazer do sofrimento ou da felicidade privada, essas imagens de nossa morte (toda felicidade individual, na medida em que carrega em si seu fim, tem uma contraparte de dor), elementos de comunicação e de metamorfose, ou seja, forças de vida.

Se compararmos o diário de Pavese a outro importante documento contemporâneo de um itinerário interior, o diário de André Gide, veremos que a operação de Gide se move no sentido diametralmente oposto. Gide parte, de um lado, da singularidade individual perfeitamente construída em sua concha de cultura e de razão, do caráter clássico enfim, para alcançar uma identificação com o fluxo espontâneo da vida, para tocar um estado de indeterminação no qual seja possível captar, a cada vez, toda a variedade do mundo, onde a sinceridade não seja mais dolorosa, em que nem sequer a dor provoque atrito.

O de Gide e o de Pavese são os dois caminhos que a literatura moderna propõe para nossa atitude cognitiva e prática. Um, de identificação com o todo, de abandono ao fluxo vital e cósmico; outro, de escolha e atrito, de redução ao essencial, de transferência dos valores do ser para o fazer, de transformação da vida em obra, da existência em história.

Pavese pertence a um período da cultura mundial que tende a integrar a experiência existencial à ética da história. Um período em que a morte do escritor piemontês parece assinalar um limite cronológico. De fato, temos de dizer que, nestes dez anos, se a fortuna de Pavese continuou se alastrando, as possibilidades de influência de sua lição sobre a literatura contemporânea parecem ter se reduzido com rapidez. O caminho da consciência literária e artística parece hoje pender totalmente para o lado de Gide. Dez anos, porém, são uma medida que pode até ser negligenciável: a história da literatura é composta de discursos que parecem interrompidos e, então, são inesperadamente retomados, os encontros procrastinados. Hoje, os termos do discurso de Pavese parecem distantes, mesmo em suas componentes de pesquisa formal, a obstinação ascética do estilo à frente de todas as demais. Mas isso significa apenas que sua presença tornará a se fazer sentir daqui a não muito tempo, pela lente do distanciamento e da perspectiva, e isso bastará para tornar a propô-lo em nova vizinhança, e ali poderemos enxergar mais coisas, como sempre acontece quando conseguimos nos reaproximar de um autor separando-o da contemporaneidade, iluminando-o com a luz de uma época que se foi, que já não é a nossa.

A atenção dos pavesistas nestes últimos anos centrou-se mais na reconstrução da figura de Pavese que em suas obras: o diário, os inéditos que ele não quis publicar, as páginas ensaísticas, os testemunhos biográficos. Também neste meu discurso podem se perceber os ecos dessa polarização de interesses. Foi uma fase necessária, mas insistir nessa linha seria desequilibrar a própria razão do interesse pela figura do poeta. Toda a carga de Pavese gravitava em torno da obra, em torno daquilo que, da experiência existencial e cognitiva,

torna-se obra acabada, e é para as obras que temos de voltar o foco de nossa lente, sobretudo para aquelas que carregam o signo de um Pavese mais completo e maduro.

Falemos sobre os romances, portanto. E, se falo dos romances, não é para pôr em segundo plano dois livros únicos na história da literatura italiana, quase opostos entre si, diria, como poética, e ambos livros “totais” de Pavese: a coletânea de poesias *Trabalhar cansa* [*Lavorare stanca*] e os *Diálogos com Leucó* [*Dialoghi con Leucò*]. Falo, sim, dos romances porque é na narrativa, na criação de um determinado gênero de romance, que Pavese concentrou a maior parte de suas energias. Os nove romances breves que escreveu constituem o ciclo narrativo mais denso, dramático e homogêneo da Itália de hoje e, também — direi aos que julgam importante este fator —, o mais rico no plano da representação dos ambientes sociais, da Comédia Humana enfim, da crônica de uma sociedade. Mas eles são sobretudo textos de uma espessura extraordinária, em que nunca se deixa de encontrar novos planos, novos significados. Acredito que três deles devem ser colocados em posição de destaque, *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*, que correspondem a uma temporada de plenitude no trabalho de Pavese, entre 1947 e 1949. *La casa in collina* é a meditação que surge da comparação entre história e moral humana meta-histórica; *O diabo nas colinas* apresenta todo o emaranhado de problemas morais e existenciais do autor transformado em romance; e *Entre mulheres sós* é uma exemplificação de posturas com relação à vida. São três exemplos de romances de conteúdo, de romance, direi, até ideológico, todos expressos numa perfeita equivalência entre tensão lírica e objetividade estrutural, em que triunfa a técnica pavesiana do laconismo reticente, da comunicação indireta, do envolvimento do leitor no esforço cognoscitivo e valorativo da realidade. Notaram que deixei de fora o último romance breve escrito por Pavese, *A lua e as fogueiras* [*La luna e i falò*], e isso porque hoje tenho algumas dúvidas de que nele a condensação de lirismo, verdade objetiva e emaranhado de significados culturais tenha se operado plenamente, assim como quis isolar dos anteriores aqueles três romances breves da maturidade porque, mesmo com todo o valor de seus êxitos, são degraus de aproximação de uma forma de expressão total.

Pavese convida-nos a um modo literário do qual infelizmente a literatura contemporânea nos dá exemplos muito raros. Isso significa que ele quer ser lido como se leem os grandes trágicos, que cada relação, cada movimento de seus versos condensa uma pregnância de motivações interiores e de razões universais compacta e peremptória em extremo. É uma maneira de nos inserir na realidade, de vivê-la e julgá-la que perdemos totalmente; e no fato de tê-la alcançado — por seus caminhos laboriosos e solitários — reside o valor único de Pavese hoje na literatura mundial.

DIÁLOGO DE DOIS ESCRITORES EM CRISE

De uma conferência lida em março e abril de 1961 em diversas cidades da Suíça, Suécia, Noruega e Dinamarca. Inédita.

Há alguns dias encontrei um colega escritor. Ele me disse:

— Estou em crise.

Respondi:

— Não diga! Você também? Fico feliz.

Encontramo-nos raramente, eu e esse amigo, uma vez por ano se tanto, mas nos escrevemos de vez em quando. E sempre, via carta ou ao vivo, temos opiniões contrárias. Ele me diz que a literatura de nosso século errou tudo, que é uma literatura intelectualista, árida, falseada em suas raízes pelas premeditações polêmicas; diz que é preciso voltar aos sentimentos, ao contato direto com a vida dos grandes escritores do século XIX. Eu replico que devemos expressar a vida moderna em sua dureza, em seu ritmo e também em sua mecanicidade e desumanidade, para encontrar os verdadeiros alicerces do homem de hoje.

Na discussão, ambos somos levados a radicalizar nossas posições: eu me obstino sobretudo para fazê-lo ficar bravo, e um pouco também porque acredito naquilo que digo; ele se obstina ainda mais, sobretudo porque acredita naquilo que diz, e um pouco também para fazer com que eu fique bravo.

Então, ao me encontrar há alguns dias, disse-me ele:

— Estou em crise.

E eu retorqui:

— Não diga! Você também!

Não porque eu seja cruel a ponto de me alegrar com o sofrimento alheio; mas porque, para um escritor, a situação de crise, quando uma determinada relação com o mundo sobre a qual ele construiu seu trabalho se revela inadequada e é necessário encontrar outra relação, outra maneira de considerar as pessoas, a realidade das coisas, a lógica das histórias humanas, essa é a única situação a dar frutos, a permitir tocar alguma coisa verdadeira, a permitir escrever precisamente aquilo que os homens necessitam ler, mesmo que não percebam ter essa necessidade.

— Quando escrevemos, forçamos a vida, por moralismo ou por intelectualismo, o que dá no mesmo — dizia meu amigo. — Todos, inclusive eu, obrigamos nossos personagens a comportamentos absurdos.

Era uma admissão estranha para meu interlocutor, famoso, antes, pela extrema simplicidade de sua escritura, pelos sentimentos modestos, cotidianos, nunca forçados, de seus personagens.

— Absurdos, você bem o disse. É assim que deve ser — respondi-lhe. — Representar a vida de nossa época significa levar às extremas conseqüências o que nela é implícito, desenvolver todos os nós dramáticos, quiçá até a tragédia.

O amigo dirigiu-me um olhar enviesado, e eu sabia o que ele estava pensando: que, para ver o lado trágico da vida, eu nunca demonstrei muita disposição, que minha vocação é, antes, a deformação grotesca, ou talvez cômica, da realidade.

Mas não disse. Seguia um raciocínio seu:

— À tragédia — disse — só se chega pela adesão total à vida, à realidade humana, uma adesão alegre, sem reservas, sem nenhuma de nossas polêmicas intelectuais. Não existe tragédia sem o sentido da felicidade. Conseguiremos ser realmente trágicos só se conseguirmos expressar a alegria de viver da humanidade.

Esse elogio do prazer de viver era pronunciado por meu interlocutor em tom grave, como era seu costume. É um homem tenebroso, melancólico, que nunca sorri.

— Mas a vida é terrível! — protestava eu, explodindo numa risada.

Olhamos à nossa volta. Havíamos marcado encontro num lugar que não é habitual nem para ele, nem para mim: um dos cafés da Via Veneto, em Roma, a rua que se tornou famosa para a “*dolce vita*” internacional e onde tudo tem um quê de imbecilidade e de tédio, lugar em que se entrelaçam os escândalos brilhantes e tudo, ao contrário, parece insosso e distante dos sentidos, como um limbo inocente e fúnebre, um país dos mortos, de cores ilusoriamente alegres. Falávamos da tragédia e da felicidade, e à nossa volta tínhamos esse cenário de falsa alegria de viver, de falsa excitação, de falsa riqueza; um rio de carros imobilizados pelo costumeiro congestionamento enlouquecia num concerto de buzinas, o pé afundado na embreagem, as mulheres mais belas do mundo iam ao encontro de amores insensatos, as vitrines expunham mercadorias inutilmente perfeitas.

Abaixo de nós se escancarava um abismo vazio. E ali sentado, naquela tarde romana, com esse escritor, que se chama Carlo Cassola, o autor de *Fausto e Anna* e de *La ragazza di Bube*, o escritor que no meio dessa nossa Itália que explode de euforia e modernidade continua escrevendo histórias interioranas, magras e austeras, de sutil melancolia.

— Nosso tempo... Conseguirá expressar realmente o nosso tempo quem souber voltar-lhe as costas, quem buscar as coisas profundas; não as aparências, mas as coisas que ficam; não os aspectos passageiros... — dizia Cassola.

— Mas é necessário viver esse nosso tempo, jogar-se nele, sofrê-lo... — dizia eu.

— Não, é preciso opor-lhe resistência, não aceitar suas razões, não ler nem sequer o jornal — insistia Cassola.

E eu:

— A literatura de amanhã será aquela que poderá nascer de nós, o tempo todo distraídos, ansiosos, devoradores de papel impresso, irritados pelos congestionamentos...

E Cassola:

— Todos os escritores que nos mostram uma verdadeira imagem de sua época, ao contrário, foram considerados escritores fora do tempo por seus contemporâneos, só porque não acompanhavam as modas...

Assim continuamos a discutir, lenta mas obstinadamente; eu, para fazer Cassola ficar bravo, mas um pouco também acreditando naquilo que dizia; Cassola, porque acredita naquilo que diz, mas um pouco também para me fazer ficar bravo. Depois nos separamos. Ele volta à cidadezinha da Toscana onde leciona, à sua vida tranquila, solitária, absorta, lendo e relendo seus clássicos; eu volto à grande editora da Itália do Norte onde trabalho, devorando o mar de papel que se imprime no mundo, não raro inutilmente, volto à vida sempre em movimento e de

nervos agitados da atividade industrial, sem nunca ter um minuto de pausa, de concentração. Ele, para alcançar eternas verdades humanas, volta a narrar as longas tardes caseiras das moças do campo; eu, para expressar o ritmo da vida moderna, não encontro nada melhor do que narrar batalhas e duelos dos paladinos de Carlos Magno.

Qual dos dois está fora da realidade? Ou os dois estamos? Ou nenhum dos dois está? A Itália, país de contradições, a Itália, país de diversos rostos, tem tudo para ser o lugar de onde pode surgir o romance de amanhã, mas o que podemos dizer hoje é apenas isto: o romance de amanhã será precisamente aquele que hoje menos conseguimos prever. A Itália é hoje, em parte, um país moderníssimo, industrializado, com um alto nível de bem-estar; em parte, porém, é um país antiquado, imóvel, paupérrimo. Que situação melhor para se ter uma ideia de conjunto do mundo? Temos ao alcance da mão, a um só tempo, Detroit e Calcutá, tudo já está misturado, Norte e Sul, técnica avançada e áreas deprimidas, e as ideologias mais diferentes convivem, contaminam-se, criam raízes umas nas outras. Nunca, talvez, tenha havido situação mais apropriada à síntese de um romancista desejoso de representar, em toda a sua complexidade, o tormento de nosso século. Todavia, precisamente agora, precisamente aqui, a pergunta é esta: ainda é necessário escrever romances?

Para atender à necessidade de narrar histórias que exemplifiquem os casos de nossa sociedade, que marquem as transformações de costumes e alinhavem problemas sociais, o cinema, o jornalismo, os ensaios de sociologia são mais que suficientes.

O cinema já sabe narrar bem, sabe apreender bem o que é essencial nas relações sociais, descreve os ambientes, coloca e resolve problemas de comportamento prático, de sentimentos, de moral. Claro, temos de reconhecer que a evidência de verdade que o cinema projeta tão facilmente em rostos e ambientes é ilusória; toda verdade que provém de seus projetores se transforma de imediato em maneira, em retórica, em mentira. Se o cinema restringe muito o campo do romance não é porque de algum modo um valha pelo outro, mas porque onde passa o cinema não pode crescer mais nem um único fio de grama. Muitos escritores ainda teimam em escrever romances concorrendo com os filmes: e só conseguem alcançar resultados poeticamente pífios. Ambientes, personagens, situações que o cinema tornou próprios não podem mais ser abordados pela literatura: como se tivessem sido corroídos por dentro pelas traças: assim que aproximamos nossa mão, deles resta apenas pó.

A imprensa diária e periódica acompanha e registra, dia após dia, os fenômenos do costume, aliviando a literatura daquela tarefa de representação minuciosa da própria época que foi seu ônus e sua alegria no século XIX. Mas a que nos leva nosso contínuo e nervoso folhear dos jornais ainda frescos de tinta? Informa-nos apenas sobre tudo o que não conta. Se romancistas ainda há que se põem a concorrer com essa interpretação da atualidade, esperando chegar a alguma coisa mais profunda; que procuram marcar em seus romances as mudanças do costume, as modas e a conversação, a vida das classes altas, vemos que eles não vão além da crônica jornalística de uma temporada, do registro quase de gravador dos modos de dizer, não vão além de um moralismo ambíguo, demasiado cúmplice daquele mesmo mundo que seu moralismo pretende castigar. Ilustres exemplos de romances mundanos e maledicentes que se transfiguraram em alta poesia não faltam na literatura internacional, e precisamente no nosso século. Mas, mesmo nesse território, parece já não haver condições de a grama fresca crescer.

Também o “romance de denúncia” dos problemas sociais está com seus dias contados. A

política e a economia agora precisam de pesquisas documentadas e análises baseadas em dados e cifras, e não de reações sentimentais e emocionais. Cada vez mais parece pretensiosa fatuidade a do escritor que pretende abordar com suas aproximações literárias problemas que exigem urgentemente um tipo de conhecimento e de estudo totalmente diverso. Ainda assim, temos de dizer que também os caminhos do conhecimento científico da realidade social permanecem, se considerados isoladamente, bastante limitados e decepcionantes. A sociologia ou se limita a acumular montanhas de dados que não podem ser somados, ou seja, a reproduzir no papel o magma humano que em vão procura decifrar, ou então, quando propõe definições sintéticas, o faz oferecendo na realidade uma interpretação forçada, não menos arbitrária do que aquela que a literatura é capaz de proporcionar, uma interpretação que exclui tudo o que não seja útil para convalidar a própria tese. A urgência dos problemas sociais mundiais, no entanto, continua exigindo a intervenção e a direção da cultura, e é escrevendo um ensaio, um estudo ou um manifesto sobre um problema social que somos levados a imprimir às próprias páginas um selo de praticidade, de imediatidade de intervenção, ao passo que a construção de um romance parece um peso anacrônico, que não considera a urgência das tarefas históricas, da própria economia de energia. Onde a ação é possível, uma verdadeira paixão social expressa-se nela, ou na elaboração de escritos e estudos diretamente ligados a ela, à prática. Para que, então, nos demorarmos a escrever um romance?

Em suma, outros instrumentos do conhecimento hoje se apropriam de boa parte dos temas que pareciam fundamentais ao romance, nenhum desses instrumentos dá aquilo que a literatura dava. O romance, contudo, é uma planta que não cresce em território já explorado; precisa de terra virgem onde deitar suas raízes. O romance não pode mais ter a pretensão de nos informar sobre como é o mundo; deve e pode descobrir, porém, a maneira, as mil, as cem mil novas maneiras em que nossa inserção no mundo se configura, expressando pouco a pouco as novas situações existenciais.

Aqui, talvez só possamos reconhecer que a poesia nunca terá fim, e, da mesma forma, tampouco aquele caso peculiar da poesia a que chamamos romance: a poesia como primeiro ato natural de quem toma consciência de si próprio, de quem olha em volta com o espanto de estar no mundo.

A “*BELLE ÉPOQUE*” INESPERADA

Tempi Moderni, nº6, julho-setembro de 1961.
Resposta a uma enquete (que teve início no nº 4) sobre
“Valores e mitos na sociedade italiana dos últimos
vinte anos (1940-1960)”.

Há quinze anos prevíamos tudo, menos uma coisa: que o mundo entraria numa fase de “*belle époque*”. Agora estamos bem no meio dela. Há o *boom* econômico, um ar de abundância, cada qual cuida dos próprios interesses. Aquela intransigente tensão ideal que ontem animava propósitos e ações (boas ou más que fossem) de homens do governo e intelectuais, agora cedeu lugar a uma maneira de falar e de agir mais oportunista e utilitária. Todos, aberta ou intimamente, estão convencidos de que essa vida mansa durará sabe-se lá até quando, aliás (e isso é típico de toda “*belle époque*”), nunca terá fim. Sim, há a guerra fria que não terminou, e também continuam alguns derramamentos de sangue locais, mas as pessoas que estão a salvo veem isso como uma saraivada de granizo num dia ensolarado de verão. Há, sim, uma desigualdade cada vez maior entre os países privilegiados e os atrasados; mas a imagem da multidão, rasgada e esfomeada, do lado de fora da porta do festim bem que é parte da iconografia clássica da “*belle époque*”.

Isso é o que realmente mudou em nós: não as ideias ou os “valores”, que não têm razão para mudar (a vida já é tão breve; se começarmos a mudar as próprias ideias, vamos estilhaçar aquele pouco de continuidade e de significado que nossa existência pode ter; melhor pensar sempre numa mesma direção, e, se ela for errada, decerto haverá outros que cedo ou tarde pensarão de forma mais justa e tornarão “útil” o nosso erro); é que, antes, víamos a vida como uma coisa tensa, combatida e espinhosa, em que tínhamos de exercer nossa escolha do bem ou do mal, nossa firmeza de nervos, nosso comedimento e nossa ironia desmistificadora; agora, ao contrário, nós a vemos como um espetáculo em linhas gerais previsível e tranquilizador, do qual gostaríamos de gozar todos os detalhes, alguma coisa confortável e bem guarnecida e estável em que desafogar nossa pressa e ansiedade e raiva. O tempo, antes, parecia prosseguir com grande urgência, e nós, no meio dele, sentíamos-nos calmos, nunca pensávamos em nossa morte individual, ansiosos que estávamos apenas por aquela parte da história do mundo que preencheria densamente o espaço de nossas existências. Agora que o tempo fora de nós parece pulsar com mais raridade e lentidão, pressa e descontentamento individual tomam conta de nós, e o pensamento dos anos da juventude que passaram de repente, e de tudo aquilo que podíamos fazer e não fizemos e não faremos.

Falo do mundo capitalista, mas acredito que o mesmo discurso possa valer também para o mundo socialista, ao menos para aquela parte dele que aceitou (e talvez tenha decidido e sancionado por nós também) a “mudança de marcha” da história (ou seja, a linha “krutcheviana”, em contraposição à “chinesa”, se quisermos acreditar que as fórmulas dos jornais estão corretas). À euforia do consumo efetivo que reina entre nós, corresponde, do outro lado, a euforia de um consumo possível, colocado como objetivo alcançável e quase

principal, a euforia de poder finalmente sonhar o consumo sem sentir-se culpado. (Situação de maior privilégio do que qualquer outra, porque tem ao mesmo tempo a saúde moral do hedonismo e a da ascese; ali, enquanto nós temos a náusea do hedonismo obrigatório, a ascese só é concebível como paixão masoquista.)

Em toda “belle époque” acentua-se — dizia eu — o contraste entre países industriais e países atrasados, isto é, ocupamo-nos muito de colônias. Assim como a primeira “belle époque” foi o momento culminante da expansão colonial europeia, hoje a segunda “belle époque” marca o movimento oposto: as nações europeias retiram-se das colônias por bem ou por mal; formam-se novas nações que deixaram de ser coloniais; a política mundial parece repentinamente ter seu volume decuplicado; a multiplicidade de posturas das políticas nacionais, que já parecia definitivamente sufocada pela polarização do mundo em dois campos opostos, agora é recuperada no âmbito do “terceiro mundo”, que herdou a fragmentação de fronteiras do colonialismo; recomeça o jogo das diplomacias, e quem tiver mais fio, mais redes, vai tecer.

Os países atrasados mais próximos do conjunto industrial europeu subtraem-se à necrose com migrações em massa, impelidas como por uma força biológica. As margens do Mediterrâneo não conheciam desde a Idade Média deslocamentos de povos tão vastos e incontrolados: os espanhóis miram a Suíça francesa; os árabes do Norte da África, a Provença e Paris; os calabreses, a Ligúria; os sicilianos, um triângulo formado por Turim, Milão e o lago de Lucerna; os gregos miram Zurique; os turcos, Frankfurt e Mônaco. Enquanto o conceito burguês oitocentista de nação continua alimentando a retórica dos generais franceses e dos italianos organizadores de centenários, o mapa etnográfico da Europa mudou profundamente nos últimos dez anos. A classe trabalhadora de quase todas as grandes cidades é — física e historicamente — diferente da que era antes: línguas, tradições, maneiras de reagir, de um ano para outro tudo se transforma. O movimento operário europeu, que surgiu supondo no proletariado industrial uma continuidade e um crescimento uniforme, bem no meio de seu discurso se encontra diante de uma multidão de interlocutores diferentes e incompreensíveis.

O que mudou, mesmo no movimento operário, mais que ideias ou valores, foi a relação entre quadros e massas, entre direção e espontaneidade (derivam daí as frequentes surpresas diante de casos de vitalidade e combatividade imprevistos), entre vontade e natureza, entre planejamento e espera. Aqui também, uma “mudança de marcha”, antes de mais nada nas perspectivas, e, portanto, um investimento de energias diferentes nas militâncias política e sindical. O funcionário político ou sindical ou o ativista é parte da produção; e, como a fábrica lhe fecha a porta na cara, ele tenta iniciativas econômicas por conta própria, geralmente com sucesso, porque é mais inteligente, ativo e tem mais bom senso que todos os outros, além de ser dotado daquela atitude humana particular, que se traduz em dar o melhor de si nas diversas circunstâncias: nos sacrifícios e nos tormentos, assim como no *boom* econômico. O afastamento da atividade política por parte dos quadros operários difere daquele dos intelectuais nisto: para o quadro operário, tornar-se pequeno empresário, por exemplo, é uma adaptação natural às circunstâncias que geralmente não implica crises ideais, ao passo que o intelectual acredita ter o dever de fazer corresponder uma crise de ideias a um simples deslocamento ou mudança sociológica e operacional.

Nasce aquela postura ideológica que tende a considerar o *boom* econômico da Europa industrial de hoje uma condição natural e estável, e a julgar tudo com o metro dessa condição

privilegiada. (Quando, no pensamento revisionista, percebe-se estar essa postura subentendida, eis que em toda proposição, ainda que razoável, sensata e aceitável, dá-se pela falta de alguma coisa: falta o sentido daquele tormento que é o pensar em meio a um mundo atormentador: o único selo de verdade que sabemos reconhecer nos produtos do pensamento.)

Ao mesmo tempo, todo período de “belle époque” é, no entanto, tempo de extremismos revolucionários e nihilismos ideológicos: a recusa da prosperidade presente, na medida em que é ilusória e injusta, leva à recusa de qualquer desfrute ou de qualquer bem que dela possa decorrer, mesmo que provisória e limitadamente. O ascetismo revolucionário já não é uma possível necessidade funcional, mas volúpia de renúncia e de pureza, portanto paixão interessada, condicionamento psicossomático, que predetermina toda escolha e que invalida a clareza de juízo. (Dessa maneira, na Itália, quem raciocina de forma “chinesa” talvez não erre no plano da absoluta lógica histórica, porém a moral do homem sadio é aquela que não cuida de preservar a própria pureza a todo custo, mas arrisca a si própria e vence em meio às contaminações da prática, tendendo a alcançar o máximo possível de seus objetivos com um mínimo de renúncias e de sofrimentos, e prepara-se para prosseguir num amanhã ainda cheio de incógnitas desfrutando o melhor e enfrentando o pior a cada passo.)

A “belle époque”, a outra, durou (aproximadamente) de 1870 a 1914: quase cinquenta anos. E não sabiam que Sarajevo estava à sua espera; acreditavam no Baile Excelsior; e, no entanto, tudo já estava claro. Nós sabemos de Sarajevo. Façamos a conta: se a “belle époque” durar tanto para nós também, talvez um pouquinho mais, devido ao progresso; se conseguirmos deslocar Sarajevo para lá da nossa morte natural de longevos, e talvez até afastá-la a ponto de torná-la improvável também para nossos filhos e netos — aí, então, talvez possamos passar sem solução de continuidade do mundo dividido e alienado ao mundo integrado e universal, e — sem desferir um único golpe — socialista.

Mas que nada: o pior sempre é possível. Não temos como prever se esse estado de equilíbrio e prosperidade e otimismo incertos vai durar ainda poucas horas, alguns meses, alguns quinquênios ou cinquenta anos ou mais. Sarajevo pode acontecer a qualquer momento, até amanhã. Não sabemos que imagem terá: se a da guerra atômica (mas talvez as coisas excessivamente previsíveis e temidas nunca aconteçam) ou outra. Talvez tome a forma de alguns dos velhos monstros nunca extintos, talvez formas novas, que não saberemos reconhecer.

O que sabemos é que nossa condição de cidadãos da “belle époque”, essa nós temos de viver como se fosse temporária, ainda que nos movendo nela com perfeito conforto e naturalidade. O mundo do extermínio e da ameaça, onde crescemos até a idade viril, ainda é possível, pode recomeçar a qualquer instante, e a qualquer momento podemos retomar ali nosso papel de vítimas ou de algozes, para o qual estamos há tempos perfeitamente preparados. Nós somos sempre os mesmos, e nada, no fundo, mudou à nossa volta, entre as coisas que contam: nem as estruturas, nem as ideias, nem as consciências. Claro, hoje nos sentimos particularmente ligados aos sinais exteriores do prazer da vida individual; mas, já quando esses sinais à nossa volta eram exíguos, nós os considerávamos um “valor” e nos recusávamos a desprezá-los como vaidade. Também hoje, diante da euforia com a imerecida fartura, sabemos que não possuímos realmente nada, que tudo não passa de um castelo de cartas que pode ruir ao primeiro sopro. Uma única coisa não pode ser tirada de nós: a faculdade de marcar, a cada vez, uma clara distinção entre agir bem e agir mal, de nos

maravilharmos com as novas imagens do mundo, de projetar sobre nós mesmos a piedade e a ironia do futuro.

OS BEATNIKS E O “SISTEMA”

Conferência proferida em março de 1962 em Turim, Milão, Roma e Nápoles, com o título “Beatniks, ‘irados’ etc.”, e publicada em *Le Conferenze dell’ Associazione Culturale Italiana*, fasc. VIII, 1961-62. Deixo de lado a parte central da conferência, que consiste numa resenha internacional de posturas literárias, mais ligada à atualidade imediata. Partes deste texto já foram publicadas sob a forma de artigo no diário *Il Giorno*, edições de 18 de maio e 6 de junho de 1962.

Os livros dos sociólogos, dos moralistas, dos críticos da civilização contemporânea ocupam, de alguns anos para cá, lugar de destaque nas leituras de todos nós, e o vocabulário com que interpretamos nossa vida diária se enriqueceu de expressões que logo se tornaram familiares, como “alienação”, “indústria cultural”, “persuasores ocultos”, “homens da organização”, “multidão solitária”, e assim por diante. O quadro que surge daí não é róseo. Eu, que sou um obstinado otimista, penso que a civilização humana passou por coisas até piores e, para me tranquilizar, procuro paralelos históricos que sirvam para nosso caso. Que realmente se adapte, encontrei apenas este, e não sei se poderá consolá-los: estamos vivendo no tempo das invasões bárbaras.

Não adianta olhar em torno, buscando identificar os bárbaros em algumas categorias de pessoas. Os bárbaros, desta vez, não são pessoas: são coisas. São os objetos que acreditamos possuir e que nos possuem; é o desenvolvimento produtivo, que devia estar a nosso serviço mas do qual estamos nos tornando escravos; são os meios de difusão de nosso pensamento, que procuram nos impedir de continuar a pensar; é a abundância de bens, que nos dá não o conforto do bem-estar, mas a ansiedade do consumo forçado; é a febre da construção civil, que impõe um aspecto monstruoso a todos os lugares que nos eram caros; é a fingida plenitude de nossos dias, nos quais amizades, afetos, amores murcham como plantas sem ar e todo diálogo se apaga logo ao nascer, seja com os outros, seja com nós mesmos.

E está claro que a lista das coisas bárbaras e que nos subjugam só pode culminar com a evocação daquela que compreende, simboliza e torna vãs todas as demais: a coisa bárbara e subjugante por excelência, a bomba que pode pôr um fim à história humana.

Como diante das infiltrações dos hunos e dos godos nos territórios do Império, a resistência das consciências torna-se cada vez mais fraca, a cultura deixa-se quase fascinar pela aparente vitalidade da barbárie, por seu impulso que parece fatal como uma força da natureza, e, desse modo, todo dia percebemos menos que nossas províncias são invadidas. Na manhã em que, no pé da página de notícias cotidianas e em corpo 6, o jornal der uma notinha dizendo que Odoacro depôs Rômulo Augusto, viraremos a página sem nem prestar atenção.

E os iluminados, os monges, os eremitas? Aqueles que, diante da devastação do mundo

antigo, desligavam-se, às multidões, do consórcio civil, vestiam hábitos de burel e se reuniam em lugares selvagens e inóspitos, isolavam-se nos desertos, assumiam como realidade única a celeste, realizavam flagelações e jejuns e outras loucuras, pregando a recusa de todos os valores terrenos e o advento do Apocalipse?

Aqui estamos, novamente, mais ou menos como então. Prosseguindo em nossas leituras recentes, passamos da prateleira dos ensaístas à dos escritores de ficção e dos poetas, dos autores mais jovens da América e da Europa. O que encontramos?

Multidões de jovens que, ao descobrir que o império do homem está caindo na mão das coisas, recusam-se a se integrar, declaram guerra à civilização das geladeiras e dos televisores, dizem não a todos os valores constituídos do Ocidente ou do Oriente, assumem como única realidade a libertação do inconsciente e o arrebatamento cósmico, usam barbas desleixadas, vestem-se de um jeito quase monástico, fundam suas colônias nos bairros baratos das diversas metrópoles, drogam-se e fazem ou afirmam fazer outras bobagens, e evocam o apocalipse do cogumelo atômico como seu cenário natural.

Um instante. Não vamos perder a calma. Estava apenas descrevendo a situação: não queria de modo algum convidar os senhores a segui-los. Nem sequer que derramassem lágrimas sobre as derrotas do humanismo e sobre a vitória fatal da barbárie mecânica. Dessas jeremiadas, ouve-se falar todos os dias, e não há a menor necessidade de que também eu me junte ao coro. Um passado a lamentar francamente não existe. O império que deve ser defendido da barbárie é um império que nunca existiu, ou seja, que não existiu ainda: é o domínio da inteligência humana sobre o desenvolvimento caótico e potencialmente catastrófico dessa civilização da técnica, da organização e da produção de massa em que vivemos e que reconhecemos como nossa. As fronteiras que o inimigo insidia ainda não foram traçadas nesta terra, mas apenas em nossas ideias, em nossos sonhos, em nossas vontades. Trata-se, pois, de um império que tem sobre o antigo Império romano esta grande vantagem: jamais tendo existido de fato na realidade, nunca alcançou seu apogeu nem sua decadência. Portanto, não está escrito que não possa vencer.

Há cerca de um século, uma mesma postura com relação a esse aspecto do mundo que chamamos civilização industrial caracteriza a posição de todo escritor e pensador e de todo movimento cultural. Em boa parte, essa postura se traduziu em recusa e evasão: estetismo, espiritualismo, culto do primitivo e do inconsciente, e assim por diante. Entre essas propostas, havia algumas ruins ou péssimas; outras eram boas, talvez, ou mesmo ótimas em si, como, por exemplo, a de irmos viver nas ilhas do Pacífico. Não constituíam, porém, verdadeiras soluções, não resolviam o problema. Talvez por isso nossas exigências foram diferentes e podemos dizer que, na Itália, do final da última guerra para cá, a cultura da recusa e da evasão do mundo moderno nunca mais gozou de boa fortuna. Nosso impulso foi o de entrar na história, avançar dentro desse mundo da civilização industrial e aceitá-lo, para poder transformá-lo e guiá-lo. Nossas escolhas, no campo das ideias filosóficas, morais, políticas, estéticas, sempre foram cumpridas com vistas a uma transformação deste mundo de irracional em racional, de subjugador e “alienador” em sujeito a nossa vontade, instrumento da liberdade humana.

E, quando víamos parte da juventude de diversos países movendo-se na direção oposta, da

negação total, da rebelião individual sem perspectivas históricas, considerávamos esses fenômenos como marginais e retardatários, novas versões de uma postura de evasão e de irresponsabilidade que já tivera seu lugar na história da cultura. Veem vocês, porém, que hoje escolhi justamente esses aspectos como tema da minha conversa. Alguma coisa mudou? Não, não que eu tenha uma opinião muito diferente da anterior, no tocante a essas formas de niilismo juvenil. O que aconteceu foi que compreendi que elas não são um fato marginal e epidérmico, mas essencial e intrínseco a esse momento contraditório do desenvolvimento da civilização; compreendi que, mesmo quando se servem de material ideológico e poético do qual já se usou e abusou, expressam alguma coisa que é só de hoje. [...] O problema que a *beat generation* colocou foi como viver até o fim nossa natureza humana num mundo que será cada vez mais perfeitamente artificial. Quando os *beatniks* chegaram, as coisas já estavam lá; eles aceitam este mundo construído inteiramente pelo homem como se fosse um cenário natural, mas não compreendem por que deveriam compartilhar dos princípios e das regras do jogo em que ele se sustenta. A civilização industrial, luxuriante como uma mata, tende a englobar tudo e a ditar o ritmo de crescimento de tudo, inclusive dos fermentos da rebelião. Acredito que parte predominante da formação da mentalidade *beat*, mais até que o perigo atômico, se componha da sossegada certeza na *prosperity* da *affluent society*. Uma economia perfeitamente organizada distribui seus frutos como uma natureza indiferente. Não chegará talvez o dia em que a produção será levada adiante por autômatos, o dia em que o trabalho manual consistirá em apertar um botão de vez em quando? Os *beatniks* são os novos selvagens de uma selva mecânica e estranha.

[...] O que acontece na Itália é mais difícil de ser compreendido, porque é na Itália que estamos. Poder-se-ia dizer que ela está alheia a tudo isso. Os livros que são publicados e que têm mais sorte também carregam a desconfiança na história como sinal da época, mas quem afirma isso não são as vozes de enraivecidos ou niilistas, e sim, vez por outra, as jovens e quietas donas de casa de Carlo Cassola.

O único verdadeiro enraivecido italiano é Elémire Zolla, mas seu desgosto e ódio pela vulgaridade do mundo abestalhado pela indústria cultural provém da consciência ofendida de um esteta.

Tão pobre de rebeldes é a literatura italiana que nossos conformistas, necessitados de ao menos um para poder apontá-lo à execração pública, escolheram o mais clássico, o mais virgiliano, o mais apaixonadamente professor de todos nós: Pier Paolo Pasolini, o único para quem a tradição é carne da sua carne, o único que devolve lugar de honra precisamente às formas literárias que apenas os conformistas ainda amavam — a poesia das odes civis e aquela do popular dialetal —, o único que, em matéria moral, ainda acredita que tudo seja questão de pecado e redenção.

Como caracterizar então a nossa postura? Já disse antes algumas linhas a esse respeito. Nossa geração, a geração que se debruçou para a vida pública no pós-guerra, caracterizou-se não pela excentricidade, não por algum tipo especial de boêmia, mas por saber o que queria, por preferir as ideias bem definidas, por se colocar problemas de classe dirigente. Os exemplares típicos dessa geração são sobretudo dirigentes sindicais ou políticos, homens dos departamentos de estudos das empresas, docentes universitários, arquitetos. Alguns se

declararam “revolucionários” desde o início; outros, ao contrário, sempre objetivaram sua inserção no “sistema”. Mas nunca houve grande diferença exterior ou psicológica entre os primeiros e os últimos. Os dois são cautelosos, reflexivos, possibilistas, usam ternos cinza-escuros ou príncipe-de-gales, têm em casa estantes modulares de livros e, nas paredes, reproduções de Van Gogh, o gosto a um só tempo pela concretude e pelas ideias gerais, têm *sense of humour*, mas também certo pedantismo, cada grupo com sua terminologia própria, pouco compreensível a não iniciados, embora muitos termos passem rapidamente do jargão de um grupo para o do outro, assim como de um grupo para outro se passam as pessoas, sem provocar a menor transformação essencial. Mesmo aqueles entre nós que escolheram ser escritores ou artistas se moldaram nesse tipo humano, considerando-se especialistas de um “serviço” específico e necessário a uma sociedade que queira se valer dos instrumentos mais aperfeiçoados do conhecimento e da interpretação, tendo sempre em mente, como público ideal, uma possível classe dirigente, nova e moderna.

Nossa geração tinha por vocação a “direção”. Agora chegou o momento de nos perguntarmos: ela dirigiu de fato alguma coisa? Conseguiu mudar alguma coisa dentro do sistema governado pelos grandes grupos industriais, ou na organização da oposição ao sistema? À primeira vista, estaríamos tentados a responder que sim: muitas coisas mudaram em um campo e em outro, assim como mudanças houve também no panorama cultural. Nossa geração viu muitos de seus ideais se afirmarem, muitos de seus homens conquistarem postos-chave. Mas precisamente no momento em que nos congratulamos conosco por termos, no fundo, previsto tudo e por termos seguido a linha correta, vemos que as coisas são diferentes, muito diferentes do que esperávamos que fossem.

Ao impulso do consumo cultural cada vez mais forte corresponde uma imobilidade criativa cada vez mais marcada; a sociedade da produção de massa e das perspectivas de bem-estar pode começar a revelar-se uma armadilha também para nós; a tensão moral que queríamos salvar estagna na inércia dos compromissos diários; os homens dos departamentos de estudos das grandes indústrias percebem que ganharam cedo demais, que foram assimilados ao sistema que desejavam transformar por dentro; os homens da oposição revolucionária ao sistema percebem que a antítese que propõem ainda é parcial, que as duas partes em luta condicionam uma à outra, que a linha divisória entre o que combatemos e o que desejamos ainda é enganosa e incerta; os escritores e os artistas que queriam dar um estilo à própria época se encontram mergulhados numa coexistência eclética de todos os estilos e de todas as poéticas; os maridos e as mulheres divorciaram-se e tornaram a se casar com mulheres e maridos dos quais ainda gostariam de divorciar-se.

Mesmo que, no fim das contas, não tenhamos muito do que nos queixar, a postura dominante é a insatisfação. Aliás, a encrenca é que não sabemos se seria pior estarmos insatisfeitos ou satisfeitos. A insatisfação pode ser o sinal de uma vida perdida. A satisfação, o sinal da perda da alma.

Dir-se-ia que a mobília sueca que durante anos distinguiu a decoração de nossos apartamentos, antes que se tornasse de uso generalizado, aos poucos foi nos “suecizando”. Somos uma geração sueca no país menos sueco do mundo.

E uma nova geração de jovens abre os olhos para essa paisagem artificial como se ela fosse natural, como se esse labirinto que vimos fechar-se peça a peça à nossa volta, com materiais de proveniência a mais heterogênea, fosse alguma coisa que sempre esteve ali, alguma coisa

sobre a qual o olhar desliza como sobre uma superfície uniforme. E brota o medo de que eles também venham a aceitar tudo e a recusar tudo, que neguem os valores proclamados e os valores recônditos, neguem haver uma direção, um ponto de partida e alguns pontos de chegada, e, nessa recusa e nessa indistinção, nos ponham no mesmo plano, a nós, ligeiramente mais velhos que eles, como se para eles já fizéssemos parte da paisagem, como as sobrelevações de reboque ainda fresco no alto dos velhos prédios, dominados por uma cerca de antenas de televisão.

Na Itália também, portanto? Ou encontraremos um caminho diferente, um caminho que valha também para a Europa, para a América...?

Alguém me acusou recentemente de desenhar quadros desastrosos da situação, muito detalhados, para, depois, tornar a pôr tudo em seu lugar, resolvendo em poucas frases a explicação de como sair disso.

Desta vez não farei isso, gostaria que vocês voltassem para casa com alguma preocupação a remoer, ao menos por esta noite.

Direi apenas que não gostaria que a nova geração fosse uma *beat generation*, mas que herdasse, juntamente com nossa postura positiva com relação à vida, também a nossa insuprimível, amargurante, sacrossanta insatisfação.

O DESAFIO AO LABIRINTO

Il Menabò 5, Turim: Einaudi, 1962. O ensaio apresenta remissões a outros escritos contidos no mesmo número 5 do *Menabò* (todos relativos à discussão aberta por Elio Vittorini no *Menabò* 4 com seu escrito “Industria e Letteratura”): Franco Fortini, “Astuti come colombe” (agora em *Verifica dei poteri*, Milão: Il Saggiatore, 1965); Francesco Leonetti, “Un supplemento di società”; Umberto Eco, “Del modo di formare come impegno sulla realtà”. Com “O desafio ao labirinto” polemizou Angelo Guglielmi no *Menabò* 6; à sua intervenção seguia-se uma carta minha e uma réplica dele (agora em Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milão: Feltrinelli, 1964).

1. A filosofia, a literatura e a arte tiveram um trauma da Revolução Industrial do qual ainda não se recuperaram. Após séculos passados a estabelecer as relações do homem consigo próprio, com as coisas, os lugares, o tempo, eis que todas as relações mudam: não mais coisas, mas mercadorias, produtos em série, as máquinas tomam o lugar dos animais, a cidade é um dormitório anexo à oficina, o tempo é horário, o homem, uma engrenagem, somente as classes têm uma história, uma região da vida não aparece como vida real por ser anônima e coagida, e por fim percebemos que compreende 95% da vida.

Agora passamos para a fase da industrialização total e da automação. (E não importa que boa parte do mundo ainda esteja fora disso; em todos os lugares já se prossegue aos saltos; tão logo nos movemos, já estamos lá.) Passamos para essa fase muito antes de possuir uma ordem racional à altura da situação (um sistema socialista mundial); as máquinas estão mais adiantadas que os homens; as coisas mandam nas consciências; a sociedade está manca e tropeça pelos cantos, procurando acompanhar o progresso tecnológico; o desenvolvimento da técnica e o da produção impulsionam como forças biológico-sísmicas; o despertar das sociedades coloniais e ex-colônias impulsiona para o lado contrário; a classe operária ocidental não tem mais certeza de ser a antítese fundamental do capitalismo, porque agora as forças decisivas talvez sejam outras (e não mais só as “relações de força” Leste-Oeste, mas o “terceiro mundo” também, como antítese e problema fundamental dos outros dois); o capitalismo sente finalmente que envelheceu e procura, com o prefixo *neo*, convencer-se de que nada mais é que um organismo paterno de serviços de produção e distribuição; o socialismo percebe mais do que nunca que é jovem, adolescente com a voz em fase de mudança e, um pouco envergonhado, um pouco de propósito, procura impor seus estridores, motor ainda não bem amaciado, submetido, aliás, a esforços, arrancadas e arranhões; e a cultura, nessa situação tão complexa e em transformação, dispõe-se em tantos planos que a

crítica historicista, linear e simplificadora, já não basta: tem de pedir socorro aos instrumentos de pesquisa estratigráfica e microscópica do etnógrafo e do sociólogo.

Em suma, ainda não temos a capacidade de resistir a tudo isso, não temos nem os instrumentos de direção pública (nem sequer estamos aptos a impedir que a floresta das edificações transforme a Itália num país monstruoso) nem os instrumentos individuais, de direção da vida particular (temos dias cheios, cansativos, extremamente ativos, mas permanece a dúvida sobre se não estamos perdendo tempo, dando voltas à toa, o medo da vida desperdiçada). Porém, já podemos ver com bastante clareza que se trata apenas de nossas incapacidades contingentes, que as perspectivas que se abrem são ao menos tão ricas quanto as que se fecham, que poderemos viver em dimensões dilatadas, que os pregadores quaresmais da “cultura de massa” têm razão no curto prazo mas não no longo prazo, que a humanidade que se desenvolverá num mundo de relações extrafamiliares, de culturas extranacionais, de morais extrarreligiosas será — não digo melhor ou pior do que aquela anterior, o que não tem sentido —, mas será variada, diferente, complicada, significativa, com valores, não insípida, feliz-infeliz, enfim, *será*.

Apesar dessa era pan-mecânica, desse “dois mil”, ter sido alvo de inúmeras profecias, quer negativas — à *la* Huxley —, quer positivas — à *la* Maiakóvski —, podemos dizer que nos vemos nela inesperadamente, e não cessamos de nos surpreender. Para nos limitarmos à maior e mais abrangente interpretação do futuro, a de Marx, notamos que, de sua profecia negativa (sobre os desenvolvimentos do capitalismo), não se verificou a imagem — proletarização geral numa empretecida Londres dickensiana —, mas a essência — ninguém escapa à engrenagem da indústria em nenhum momento de sua vida, pública ou privada que seja —, ao passo que, de sua profecia positiva (sobre as perspectivas do socialismo), ainda não se verificou a essência — a libertação do homem —, mas a imagem — “o nível de vida americano”, como objetivo dos soviéticos, um gigantesco aparato produtivo-distributivo-creditício que parece já estar pronto para nos libertar das necessidades materiais.

Se, então, a cultura ainda não se recuperou do trauma da Revolução Industrial, tampouco podemos esperar que venha a se recuperar tão cedo. O processo continua; ai de nós, se parar pela metade; tem um sentido (isto é, liberta-nos) apenas se for adiante até as últimas consequências, e o homem, portanto, é submetido sempre a novos esforços de adaptação e redimensionamento, e a cultura serve para isso; ai de quem se ilude, pensando ter encontrado um equilíbrio do tipo clássico e julgando saber que as coisas vão deste ou daquele jeito (a apologética capitalista ou socialista): acredita ser um realista, e é um mentiroso. Em suma, o que antes eu havia denominado trauma não tem nada do caráter acidental do trauma, é uma condição fora da qual não conseguiríamos imaginar a nós mesmos, fora da qual não há nem história nem ciência nem poesia. Já a postura científica e aquela poética coincidem: ambas são posturas de pesquisa e ao mesmo tempo de planejamento, de descoberta e de invenção. A postura política também (em sentido lato: isto é, do fazer história cultural e civil). O caminho para tornar uma a cultura de nosso tempo, de outro modo tão divergente em seus discursos específicos, está justamente nessa postura comum.

2. Diante do escândalo da primeira Revolução Industrial, anti-humanística e antipoética, as respostas da cultura podiam ser duas: aceitá-la para devolvê-la à história humana, recusá-la

para contrapor-lhe outro mundo de valores em outro plano. A cultura filosófica encontra logo o primeiro caminho, com Marx: a extrema alienação e reificação inverte-se numa nova liberdade para todo o gênero humano; a cultura poética, por sua vez, encontra uma segunda via, com o estetismo: contra o horror *poncif* do progresso burguês, a religião da beleza fora do espaço e do tempo. Essas duas respostas são perfeitamente lógicas em sua ordem respectiva: o estetismo não se propõe a redimir a feiura do capitalismo num plano histórico — sua tarefa é apenas criar imagens que estejam *fora*, que sejam *outras*; o socialismo não se propõe a fornecer hoje formas e coisas a serem contrapostas àquelas da alienação; sua tarefa é dar perspectiva histórica aos gestos do hoje e, portanto, uma dimensão ético-teleológica.

Se dessa postura a que chamamos estetismo colocamos como figura paradigmática Baudelaire (não só como poeta e personagem, mas também por sua autoridade de crítico e de renovador da cultura literária e artística, ainda hoje sem igual), podemos dizer que Baudelaire foi o único correlato de Marx no plano literário. Artilharias de tipo diferente disparam cada qual no próprio alvo: mas esse alvo revela ser a mesma pessoa para uns e para outros: o *bourgeois* e seu mundo artificial, monstruoso e inabitável. (Quem desejasse desenvolver um paralelo entre Marx e Baudelaire deveria levar em conta as sugestões helenizantes-renascentistas sobre o ideal humano de Marx, assim como o fascínio — não apenas infernal — da moderna cidade industrial sobre Baudelaire; ainda que sem avançar na troca até supor um Marx “estetizante” e um Baudelaire “socialista”.) E não se tardará a encontrar estetismo e socialismo ligados, sobretudo na cultura inglesa (Morris, Ruskin, Wilde).

Tudo isso é dito aqui apenas para estabelecer que, se começamos a pressupor que uma certa área da literatura — aquela que evoca as etiquetas de “estetismo”, “escapismo”, “exotismo” ou, em sua acepção mais negativa, “decadentismo” — não tem cidadania própria na era industrial, já perdemos o rumo. O estetismo — e tudo o que seguirá em seu rastro — não só é fruto da civilização industrial, mas é também seu fruto primeiro e mais direto. “Evade-se” para os Mares do Sul porque parece a única maneira de afirmar alguma coisa com relação ao industrialismo; faz-se simbolismo ou se descobre a arte negra ou se recupera a infância e o tempo perdido ou se instaura o culto da palavra pura ou aquele do inconsciente ou aquele da disponibilidade para a contraditória variedade da vida, tudo isso sempre em função de uma relação — de luta, de reforma ou de adaptação — com o ambiente em que se vive. Aqui, porém, eu acabaria dizendo coisas óbvias ou tautologias, como não raro acontece nos discursos de sociologia literária.

Quero, sim, falar da outra possibilidade de contestação que se abre para a literatura diante da primeira Revolução Industrial: aceitar sua realidade em lugar de recusá-la, assumi-la entre as imagens do próprio mundo poético, com o propósito — que já a cultura filosófico-política tornou próprio — de resgatá-la da desumanidade e realizar seu significado final de progresso (em sentido historicista ou positivista; de início — e, em geral, posteriormente também — as duas acepções se sobrepõem).

Mas percebo que deveria ter situado, já no começo deste capítulo — antes de uma cultura de contestação —, uma cultura formativa e apologética da primeira Revolução Industrial, anterior ou contemporânea a ela. Podemos identificar suas ascendências mais nobres e sólidas no otimismo iluminista, no utilitarismo inglês, na economia liberal clássica, bem como nas manifestações imediatas e logo mistificantes do romantismo burguês, vitoriano, e do primeiro positivismo.

A literatura que se propõe a representar criticamente os aspectos iniciais do industrialismo surge dessa *couche* cultural burguesa tão comprometida, e herda muitas de suas posturas. A condenação estético-ideológica que hoje pesa sobre ela foi confirmada, podemos dizer que unanimemente, pelos jurados das mais diferentes tendências críticas. Para nos limitarmos ao romance francês no período que vai de George Sand a Zola, salvam-se os dois menos comprometidos com a ideologia humanitária da época, Stendhal e Balzac, que, por caminhos diferentes, ocupam um lugar cada vez mais importante nos discursos da crítica de hoje; depois disso, dá-se um salto até Flaubert, outro escritor não comprometido, ao passo que Victor Hugo cai. E cai Zola, que se documenta sobre as minas ou as *halles* para ali ambientar as cenas de efeito de sua imaginação ainda vitor-huguiana. Enfim, ser concomitantemente progressista e poeta é cada vez mais difícil. O fato é que a discussão “dentro da esquerda” — que teve início na época da Revolução Francesa — ocupa de agora em diante todo o horizonte da cultura ideológica, e não só ideológica. E que a linha romântico-humanitário-positivista demonstra não resistir ainda à primeira fase da industrialização.

(Não saberia como encaixar nesse quadro o caso de Walt Whitman, apologista da Revolução Industrial e da liberdade democrática, apologista de tudo: da natureza, do trabalho e do indivíduo, verdadeira expressão poética de uma explosão de forças geral, e, como todos os grandes poetas, difícil de ser encaixado numa interpretação histórico-sociológica, mas capaz de suscitar e abarcar todas as interpretações. Dificuldade bem maior se apresenta ao tentar situar Rimbaud, o outro, ainda mais complexo poeta revolucionário da Revolução Industrial.)

Em seu texto “*Industria e letteratura*” (*Menabò* 4, cf. pp. 14-7), Vittorini já definiu — tão completamente que não adianta eu insistir nisso — a inadequação para representar o mundo industrial da poética do “corte de vida”, que teve continuidade, após Zola e os americanos da “escola de Chicago”, praticamente no mundo inteiro até hoje, inclusive por meio da preceptiva do “realismo socialista”, que carregava consigo todos os vícios de uma tradição ruim, compreendendo o romanticismo, o pedagogismo e a *pruderie*. (E, acrescentarei, mesmo por meio de certas tentativas de esboçar afrescos sociais com uma técnica “em nível industrial” — Dos Passos, Döblin —, que não passa de uma cromagem debaixo da qual desponta a ferrugem naturalista.)

O ponto que tenho pressa de alcançar é outra bifurcação de caminhos, que podemos datar como imediatamente sucessiva a Zola, pensando naquele seu conterrâneo e colega de escola, que foi com ele para Paris, Paul Cézanne, e que, enquanto Zola ainda escreve os *Rougon-Macquart*, dá início a uma pintura que parece de um século depois, toda ela decomposição de planos e luzes, massas coloridas que se contrabalançam geometricamente, o mundo do campo como o revê, ao voltar para lá, aquele que se acostumou a observar outras coisas, outros objetos, a mover-se em outro espaço. Podemos dizer que, se até aquela altura a antítese à apoeticidade-desumanidade da indústria progressiva era buscada numa concepção humanística anterior, ou melhor, numa imagem do mundo naturalístico-humanitária na qual se procurava abarcar também a realidade industrial, daí em diante se caminha rumo à ascensão de uma nova antítese — cubismo, futurismo —, isto é, a imagem de um futuro industrial que tenha reencontrado beleza e pregnância moral, mas diferentes das de antes: ou seja, que tenha encontrado — e expressado — um estilo.

Essa, não representação, mas mimese formal-conceitual da realidade industrial, começa nas

artes visuais e, aliás, diria, nas artes que procuram a forma a ser dada aos objetos da vida cotidiana. É na revolução arquitetônica, de Morris e do *art nouveau* ao construtivismo e à Bauhaus, ao racionalismo, ao design industrial, que podemos encontrar sua diretriz de desenvolvimento mais linear. E podemos logo notar que essa proeminência do visual se percebe também nas páginas dos poetas fundadores do movimento na literatura, como Apollinaire e Maiakóvski, que sentem necessidade de se expressar também mediante criações tipográficas.

Característica fundamental dessa postura estilística, que poderíamos denominar “linha racionalista da vanguarda”, é o otimismo historicista: contra as posições de recusa e de evasão, afirma-se o resgate estético-moral do mundo mecanizado. Que nessa linha se situem tendências, formas e explicações teóricas voltadas para perpetrar e disfarçar a exploração capitalista, não invalida seu sentido geral historicamente positivo, sua tendência para uma síntese das razões do estetismo e daquelas da ideologia socialista: a criação de uma beleza *outra* e a imposição da beleza para a realidade *esta*. (Uso *beleza* como um termo que compreende valores estético-histórico-morais, assim como também poderia ter dito *liberdade*.) É essa linha que, na cultura artístico-literária de nosso século, salva uma carga moral de não resignação, no amor pelas coisas da vida e do trabalho, na urgência de vê-las como num mundo que se vislumbra novamente humano. Penso, aqui, num verdadeiro pintor marxista, Léger, em sua postura com relação ao mundo mecânico, em sua invenção de uma imprevisível alegria no mundo, mesmo que aceitando toda a sua dureza.

Para os que se perguntam a toda hora: “Não estaria eu fazendo o jogo do capitalismo?”, prefiro quem enfrenta todos os problemas da transformação do mundo com a confiança de que o que é melhor serve para o melhor. De resto, neste mesmo número, o texto de Fortini é um documento de como uma tensão revolucionária, se alimentada apenas de paixão pela teoria, e não pela atuação prática humana (e pelas coisas que são instrumento e produto dessa atuação), resolve-se na escolha do nada.

O otimismo historicista que a “vanguarda” expressa em seu momento inicial pode assumir resultados ideológicos muito diferentes, que correspondem aos diferentes resultados do próprio historicismo: do iluminismo dos arquitetos ao panteísmo revolucionário de Maiakóvski, ao nacionalismo belicista do futurismo italiano, ao escárnio anarquista dos dadás, ao “oplá, nós vivemos” do expressionismo político,⁷ seguindo um arco que de certo ponto em diante não é mais nem racionalista nem historicista, e muito menos otimista. Um impulso visceral-existencial-religioso é comum ao expressionismo: Céline, Artaud, uma parte de Joyce, o monólogo interior, o surrealismo mais lacrimajante, Henry Miller, e isso vem até nossos dias. A respeito dessa corrente visceral da vanguarda, meu discurso não gostaria de ser de forma alguma de subestimação ou de condenação, porque é uma linha que ainda conta, e constitui a chave de possibilidades expressivas atuais de importância também para mim, mas realmente não posso fazer nada se não consigo falar disso com simpatia e adesão. Não que eu não acredite nas revoluções interiores, existenciais: mas, nesse sentido, o grande evento do século — talvez condição necessária para a nova fase industrial — foi a revolução contra o pai, realizada nos territórios do império paternal de Francisco José por um médico alienista e por um jovem visionário, Freud e Kafka. Pois bem, eu não considero nem Freud nem Kafka “viscerais”: considero-os dois mestres porque — cada qual a seu modo — são ambos duros, enxutos, secos feito pregos.

O problema expressivo e crítico para mim permanece um só: minha primeira escolha formal-moral foi a favor das soluções de estilização redutiva e, por mais que toda a minha experiência mais recente me leve a orientar-me, ao contrário, para as necessidades de um discurso o mais abrangente e articulado possível, capaz de encarnar a multiplicidade cognitiva e instrumental do mundo em que vivemos, continuo a crer que não há soluções válidas, estética, moral e historicamente, que não se concretizem na *fundação de um estilo*.

O Hemingway de minhas primeiras escolhas juvenis não diminuiu nem um pouco em sua estatura: continua o melhor de todos, pela exatidão e pela secura na palavra, no gesto e nas relações humanas (embora a jovem geração americana prefira aquele seu irmão absolutamente oposto, que é Henry Miller, torrencial, vaticinante e estilisticamente indiscriminado). Entretanto, intensificou-se cada vez mais, também para mim, uma exigência estilística mais complexa, que se concretize pela adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os métodos possíveis de interpretação, e que expresse a multiplicidade cognitiva do mundo em que vivemos.

O nome de que precisamos aqui é, naturalmente, o de Joyce: infelizmente, um escritor a quem nunca consegui amar, porque muitas de suas facetas são desinteressantes para mim — o fisiológico, o católico blasfemo, o irlandês.

Por sorte, como exemplo do modo como as linguagens se inventam e se desenvolvem e se vivem, e nem por isso nos tornamos seus escravos, existe Picasso, que viveu toda a cultura visual do passado e do presente, segundo caminhos que, na literatura, iriam da lírica à épica, ao diário, ao *nonsense*. Picasso, que disse tudo o que se podia dizer no sentido de história do signo gráfico e pictórico, de história pública mundial, de história autobiográfica. Em suma: o único homem, depois de Shakespeare, que expressou o mundo e a si próprio de maneira total.

O nome de Picasso remete-nos a um momento da história cultural de nosso século em que os limites da vanguarda pareciam superados: o período que se abre em torno da guerra na Espanha e se estende até os primeiros anos do segundo pós-guerra. Houve ali também equívocos e fogos de palha, é natural: mas o que conta ainda hoje é como um impulso que era ao mesmo tempo estilístico, histórico e existencial conseguiu criar uma imagem daquela época que se intensifica em vez de enfraquecer.

Seria um erro se, hoje, nos detivéssemos a transformar isso em mito; mas ainda hoje o chamado para aquele clima (como dizer, para a literatura italiana — “Vittorini e Pavese”) vale como exemplo de uma busca formal que, em vez de formalista, sempre foi densa de implicações culturais em todos os planos.

Observemos Pavese e sua preocupação com uma literatura do mundo industrial: seu trabalho contínuo na definição de um estilo para si (o rigor ao estabelecer o espaço poético de seus romances — o apagamento do personagem, da descrição pictórica, da psicologia — que hoje passam por descobertas do “*nouveau roman*” francês), a referência à interpretação antropológica das experiências existenciais e poéticas mais arcaicas (que agora a moda sociológica divulgou), a persistente irreduzibilidade à história da mais secreta e feroz interioridade individual (que agora é tema quase exclusivo de uma ampla área da literatura no mundo todo). Claro, se, no fundo, Pavese só agora pode ser avaliado por completo, o fato de ele ter vivido esses temas como precursor isolado nos faz perceber quão longos e decisivos foram os doze anos que nos separam de sua morte e já muitos de seus aspectos (a língua, para nós já acostumados a misturas mais complexas; o contraste entre mundo interior e política, que

agora nos parece rudimentar; o contraste campo/cidade, selvagem/civilizado, em que persiste a acentuação filoprimitiva de toda a cultura “frazeriana”) aparecem para nós já com a cor inconfundível daquela época; e o fato de agora podermos reconhecer e definir isso é prova de que entramos numa época diferente.

3. Qual é a situação literária diante da “segunda Revolução Industrial”? Vivemos numa época de estratificação cultural tamanha que se justifica o relançamento do conceito de “vanguarda”, mas que também torna mais vistosas as razões de sua crise. É difícil discernir um antes e um depois na morfologia literária e traçar uma nítida linha reta entre “tradição” e “vanguarda”. Invejo a segurança de Umberto Eco, quando ele acredita que as “formas abertas” sejam mais novas que as “formas fechadas”, quando também as formas métricas, a rima (a rima!), de um ano para outro, podem voltar a ter um significado novo. As formas clássicas da poesia e aquelas oitocentistas do romance entraram em crise há diversas décadas — digamos, entre 1880 e 1930 —, e dali em diante se abre um leque de pesquisas e de possibilidades que podemos considerar contemporâneas, todas ainda em andamento; as que condenamos, nós o fazemos porque significam um conteúdo que condenamos, não por uma simples necessidade de revezamento formal. Mesmo Vittorini utiliza “menos atrasado” e “mais atrasado” como categorias de julgamento, isto é, ecoa a certeza própria da vanguarda da revolução permanente das formas, fundamentada numa fé historicista que hoje parece simples demais. Quando, porém, ele passa a justificar os motivos do “atraso”, vemos que o julgamento polêmico das formas é sempre um julgamento polêmico do conteúdo, julgamento cultural.

É assim que eu também procurarei fazer, continuando a aplicar à situação presente as duas definições de linha “racionalista” e linha “visceral” da vanguarda que utilizei até aqui. Hoje também é possível distinguir as duas linhas (embora nem sempre de maneira clara), mas a primeira impressão é que os desenvolvimentos da segunda prevalecem nitidamente sobre os desdobramentos da primeira. A linha “racionalista”, ou da estilização redutiva e matemático-geometrante, obteve relativa vitória ao conseguir impor o gosto de seus *designers* e arquitetos ao mundo industrial, mas pagou o preço de um enfraquecimento de sua força criativa e combativa. O monopólio da oposição à ideologia industrial parece ter sido assumido pelos desenvolvimentos da linha “visceral” (Beckett, Burri, o *informel*, a música e a pintura do “caso”, a *beat generation* etc.), mas é uma oposição tão pouco dialética que poderia ser considerada até uma tranquila divisão de territórios.

Hoje, a hipermecanização, a hiperprodução, a hiperorganização são um *dado* que as novas gerações nem sonham mais discutir. Não há um *antes*, como termo de comparação (já remoto, no que tange à experiência), nem um *depois* (a perspectiva de inversão das relações de propriedade não tem mais imagens que se desatrem visivelmente do hoje, a não ser nos países subdesenvolvidos; ninguém mais tem condições de assegurar que o mundo industrial do socialismo futuro não será exteriormente idêntico ao mundo industrial do capitalismo futuro).

É nessa situação que a representação das transformações do mundo exterior — o tema tanto do naturalismo como da vanguarda racionalista — está perdendo interesse: é a interioridade que domina o cenário. O homem da segunda revolução volta-se à única parte não cromada, não programada do universo, isto é, a interioridade, o *self*, a relação não mediada totalidade-eu. Essa não é apenas uma postura do poeta, do artista ou do *beatnik*, mas também do simples

sujeito pensante e “comportamentante”.

O novo individualismo deságua numa perda completa do indivíduo no mar das coisas — a dilatação objetiva do eu, mediante o budismo *beat*, a sensualidade disseminada, as experiências místico-espantosas, a perda da oposição dialética entre sujeito e objeto. O julgamento negativo que damos dessa postura não significa que o consideremos gratuito, sem sua razão histórico-cultural. A literatura, apostando nessa região interior do indivíduo, procura abrir uma brecha onde a cultura ideológica apresenta uma lacuna. As ideologias que hoje sustentam o mundo industrial — de um lado, a filosofia anglo-saxônica da ciência e da comunicação; de outro, o materialismo histórico — apostam no “público” e evitam o “particular”, numa espécie de corrida centrífuga do seu núcleo de preocupações antropológicas. Resta uma região vazia, na qual existencialismo, fenomenologia, psicanálise procuram englobar-se num discurso orgânico. Mas esse discurso orgânico até agora não encontrou sua linha, parece não conseguir ainda se libertar da viscosidade do velho fundo místico-lamacento. Falta aquele “suplemento de sociedade” de que Leonetti fala neste mesmo número do *Menabò*; a ideologia militante deixa desguarnecidas as trincheiras do individual; e o território que mais de dois séculos de história do pensamento laico conseguiram tirar do domínio dos teólogos está prestes a cair na mão dos necromantes.

Os elementos principais dessa necromancia fornecem o *background* ideológico de muitos movimentos da última vanguarda. Surge o “selvagem da civilização industrial”, do qual a *beat generation* e muitos outros “enraivecidos” e neoniilistas nos dão ampla exemplificação internacional, que agora inclui também a URSS. Não é uma “volta à natureza”, ao contrário: é uma naturalização da indústria. O pano de fundo histórico, consciente ou inconsciente dessas posturas, é uma economia perfeitamente organizada, que distribuirá seus frutos como uma natureza indiferente. Não chegará talvez o dia em que a produção será assumida por autômatos, o dia em que o trabalho manual consistirá em apertar um botão de vez em quando? Os *beatniks* são os novos selvagens de uma selva mecânica e estranha.

A linha “visceral” da vanguarda, portanto, hoje nos coloca diante da escolha entre a sujeição biológica e a sujeição industrial. Tinha de ser necessariamente assim? Talvez não. Nascida do mundo da reificação geral, essa reivindicação da natureza-homem que se torna reivindicação do poeta como *fato de natureza* podia e pode ter outros resultados, na direção de uma poesia tão complexa quanto a morfologia biológica, de um sentido lírico-vital que esteja à altura de nosso conhecimento intelectual do mundo. Estou pensando em duas figuras diferentes como o dia e a noite mas que nos comunicam, ambas, esse sentido, e que brotaram, ambas, da consciência mais dilacerante de nossa civilização nos anos da Segunda Guerra Mundial: Dylan Thomas e Jean Genet.

4. Observando bem, mesmo a linha racionalista da vanguarda, geometrizar e redutiva, em sua experiência literária mais recente e extrema, a de Robbe-Grillet, volta-se para uma interiorização, e o faz precisamente com um máximo esforço de despersonalização objetiva: o processo de mimese das formas do mundo técnico-produtivo torna-se interior, torna-se olhar, maneira de se situar em relação à realidade externa.

O livro intitulado *No labirinto* pode nos servir para uma avaliação de Robbe-Grillet em seus aspectos positivos e negativos. Já nos livros anteriores, ele tinha nos dado um dos mais

extraordinários e positivos resultados da cultura literária contemporânea com a qualidade de sua prosa: essa absoluta abolição de qualquer halo ao redor das palavras. Pensemos no espiritualismo persistente da cultura francesa de qualquer tendência, e a linguagem em que ele se expressa; pensemos como, também aqui na Itália, não conseguimos usar as palavras sem repercussões sugestivas; e talvez teremos descoberto o porquê — de outra forma incompreensível — de haver cabido a Robbe-Grillet suscitar tantas polêmicas e aversões numa época em que o poder de escândalo da vanguarda se esgotou, mais que em qualquer outro momento, e tudo passa sem provocar nem sequer um piscar de olhos: isto é, o fato de que a utilização *objetal* das palavras atinge um dos vícios fundamentais da tradição literária. O problema é que — justamente aqui, *No labirinto* — os halos espiritualistas eliminados das palavras tornam a criar-se ao redor do caráter misterioso da fabulação, ao redor do prazer romântico do caráter misterioso, o que é uma coisa diferente do prazer científico das estruturas complicadas.

A contradição da figura de Robbe-Grillet é esta: há nele uma raiz racionalista (de grande originalidade e força poética) e uma raiz irracionalista (fraca precisamente no âmbito da cultura irracionalista). Isso vale quer para sua obra criativa — sobretudo *Voyeur* e *Jalousie* — quer para os escritos teóricos, que eu não subestimaria como um todo. Poucos, mesmo entre os partidários mais convictos do escritor, animam-se a subscrever suas declarações de poética, muitas vezes rudes e provocatórias; mas eu acredito que algumas de suas páginas teóricas (o ensaio *Natureza, humanismo, tragédia*), se não no plano de um pensamento rigoroso, no plano das solicitações poéticas e morais sejam muito importantes, como proposta de uma visão do mundo antitrágica, sem vibrações religiosas ou sugestões antropomórficas e antropocêntricas. Essa é uma proposta que poderá ser desenvolvida pela literatura do futuro; ao passo que os romances grilletianos são casos-limite dos quais é difícil prever desenvolvimentos por parte de discípulos e partidários, a não ser no sentido da exigência geral de um novo “espaço literário”.

O espaço não antropocêntrico que Robbe-Grillet configura nos parece um labirinto espacial de objetos ao qual se sobrepõe o labirinto temporal dos dados de uma história humana. Essa forma do labirinto é, hoje, quase o arquétipo das imagens literárias do mundo, embora da experiência de Robbe-Grillet, isolada em seu ascetismo expressivo, passamos para uma configuração que em muitos planos se inspira na multiplicidade e complexidade de representações do mundo que a cultura contemporânea nos oferece.

Aqui também é a forma do labirinto a dominar: o labirinto do conhecimento fenomenológico do mundo em Butor, o labirinto da concreção e estratificação linguística em Gadda, o labirinto das imagens culturais de uma cosmogonia ainda mais labiríntica em Borges. Dei três exemplos que correspondem a um igual número de veios da literatura contemporânea, todos tendendo a uma *summa* dos modos cognoscitivos e expressivos, e que podem se apresentar variamente misturados e entrelaçados: o filão neorrabelaisiano-babélico-gótico-barroco (que inclui Queneau e Gadda, mas chega também a Nabokov e Günter Grass) se enxerta naquele babélico-enciclopédico-intelectual (a tentação do romance global, pan-ensaístico, vai se tornar por certo cada vez mais forte; Musil chegou até nós hoje com o armamentário cultural de outra época, mas na hora exata para a ambição que o move), e isso no *pastiche* “stravinskiano”, geometrizar também, mas apenas nas linhas internas da composição, ao passo que os materiais fantásticos são extraídos da cultura literária (como Borges, que procura compor uma

imagem não mística do universo, embora deduzida de teólogos e visionários; ou como Brecht, que parte das máscaras a caráter para mostrar o mecanismo moral da sociedade contemporânea, sem se distrair com a representação dos aspectos exteriores). Vemos como esse conjunto de intuições frutifica nos mais jovens: a Alemanha, repartida em duas imagens especulares e extremas de nossa época, é tomada por Uwe Johnson como tema de seu realismo de múltiplas refrações, por meio de um frio caleidoscópio de despedaçamentos linguístico-ideológico-morais.

Essa literatura do labirinto gnoseológico-cultural (e aquela que resenhei no capítulo anterior e que podemos definir do acúmulo biológico-existencial) tem em si uma dupla possibilidade. De um lado, há a atitude hoje necessária para enfrentar a complexidade da realidade, recusando-se às visões simplicistas que só fazem confirmar nossos hábitos de representação do mundo; hoje, nós precisamos é do mapa do labirinto, o mais detalhado possível. Do outro lado, há o fascínio pelo labirinto como tal, por perder-se nele, por representar a falta de saída como a verdadeira condição do homem. Desejamos voltar nossa atenção crítica para a diferenciação dessas duas posturas, embora mantendo em mente que nem sempre elas são distinguíveis com um corte nítido (no impulso pela busca de uma saída sempre há também uma parte de amor pelos labirintos em si, e do jogo de perder-se nos labirintos também faz parte certa obstinação em encontrar a saída).

Fica de fora quem acredita que pode vencer os labirintos fugindo a sua dificuldade; portanto, é um pedido pouco pertinente aquele que, no labirinto, fazemos à literatura: que ela própria forneça a chave para podermos sair dele. O que a literatura pode fazer é definir a melhor atitude para encontrar o caminho da saída, embora essa saída nada mais será que a passagem de um labirinto para outro. E o *desafio ao labirinto* que desejamos salvar é uma literatura do *desafio ao labirinto* que desejamos evidenciar e distinguir da literatura da *rendição ao labirinto*.

Somente desse modo se pode ultrapassar aquela “atitude desesperada” que Vittorini (*Menabò* 4, p. 19) repreende na velha vanguarda e na herança que ela deixou para a nova: a não esperança no poder determinante da cultura.

Hoje, começamos a requerer da literatura alguma coisa a mais que um conhecimento da época ou uma mimese dos aspectos externos dos objetos ou daqueles internos da alma humana. Queremos da literatura uma imagem cósmica (esse termo é o ponto de convergência de meu discurso com aquele de Eco), isto é, no nível dos planos de conhecimento que o desenvolvimento histórico pôs em jogo.

E, aos que gostariam que, em troca, desistíssemos (e a quem estiver pronto a nos acusar de desistirmos) de nossa contínua exigência de significados históricos, de julgamentos morais, responderei dizendo que, mesmo naquilo que agora se pretende (e que talvez tenha seus motivos para pretender-se) meta-histórico, o que conta para nós é sua incidência na história dos homens; que, mesmo naquilo que agora se recusa (e talvez tenha lá suas razões para se recusar) a um julgamento moral, o que conta para nós é aquilo que nos ensina.

UMA SERENIDADE AMARGA

Il Menabò 7 — Una Rivista Internazionale, Turim: Einaudi, 1964. Esse caderno do *Menabò* continha os materiais de uma revista internacional planejada em 1963, com um grupo de escritores italianos, franceses e alemães, mas que acabou não se realizando. Este texto, publicado com o título “I giusti”, devia fazer parte de uma coluna de textos breves de reflexão sobre aspectos da vida atual.

Bem-aventurados aqueles cuja postura ante a realidade é ditada por imutáveis razões interiores! A eles, dirijo a inveja daqueles que, como nós, acostumados a reagir aos estímulos mutáveis do mundo, vivemos expostos a contragolpes constantes e, por nunca terminarmos de decifrar o curso da realidade multiforme, em nossas posturas estabelecidas a cada vez, carregamos a consciência do risco de errar. E como é difícil viver, para os que são como nós, a Itália! Em outros lugares da Europa, os tempos ostentam com petulância seu aspecto negativo, diante do qual fechar-se em oposição total é postura clara e confiável; e dar margem a uma apologia da realidade assume significados específicos: de inversão pragmática de valores ou de otimismo dialético paradoxal. Mas a Itália, precisamente por sua aparência satisfeita e normal, acima de qualquer outro país, precisamente por parecer hoje o país mais isento de grandes dramas, aquele onde um acréscimo quase biológico do bem-estar industrial e o desenvolvimento de estruturas até sociais e políticas mais modernas e civilizadas parecem percorrer caminhos não muito divergentes, é também o mais difícil para o comentário da razão crítica, aquele em que as previsões, se róseas, são imediatamente taxadas de banais — ou de atrasadas, se sombrias.

O homem que deseja enxergar além do hoje desconfia da euforia daqueles que, inúmeros, satisfeitos por chafurdar no rio da produção e do consumo e, como se não bastasse, com a consciência em paz porque, mesmo do ponto de vista democrático e antifascista, as coisas parecem encaminhar-se para o melhor (“claro, ainda há muito a fazer, mas aos poucos...”), correm no ritmo facilmente febril dos negócios e dos veraneios e arriscam a própria alma (“algum compromisso é inevitável...”), excessivamente seguros de que não vão perdê-la. Mas esse homem desconfia igualmente daqueles que, acostumados a prender a respiração para não inspirar os micróbios do ar e a entortar a boca numa postura de desgosto para não se deleitar inadvertidamente com as coisas impuras, marcam tudo o que veem a mais na coluna das perdas e nunca na dos ganhos e consideram todo passo adiante um passo para trás (talvez na medida em que, querendo dar um salto, outrora se conseguia ter maior arrancada), sem aprender que é quase sempre na desordem e na mistura que a história em curso concretiza o seu logos.

Uma postura nem consegue ter tempo de se consolidar e já está desgastada: ser a favor da motorização universal, dos arranha-céus na praia, dos programas culturais transmitidos pela

televisão, ou ser contra isso, a favor ou contra porque conservadores ou porque progressistas, uns e outros com a mesma razão; ser a favor, mas tendo se apropriado de todas as razões de quem é contra, ser contra, mas no interesse de quem é a favor, e enquanto isso as coisas continuam seu curso de focinho no chão feito um búfalo.

É assim que vivemos, na Itália, agora. Vamos por aí, encontramos as pessoas, e a cada encontro as opiniões dão um salto, a maioria das vezes por necessidade de contradição; mais raramente por consenso (e, mesmo nesses casos, oscilando: otimismo, pessimismo), quando conseguimos falar com um justo: alguém que, trabalhando no centro de seu setor, tem a sensação de fazer alguma coisa progredir e, embora não esconda de si próprio os obstáculos e as dificuldades de avançar num único ponto, numa situação geral contraditória, tem do futuro uma imagem clara e imanente às coisas; ou então alguém que trabalha num ambiente marginal e vê tudo o que é negativo, o avesso da moeda, a corrupção aumentando, o vezo fácil, a renúncia dos ideais, e em seu pessimismo encontra a força para insistir, para perseverar na própria linha de conduta, e alcança nisso quase uma serenidade amarga. Os raros homens justos: limitados e justos, justos na medida em que são limitados: como dizemos nós, que não ousamos ter a pretensão de ser justos mas nos esforçamos apenas para não ser limitados, nós já tão arraigados a nosso estado incerto que não queremos trocá-lo por nenhum outro.

A ANTÍTESE OPERÁRIA

Il Menabò 7 — *Una Rivista Internazionale*, Turim: Einaudi, 1964. Este ensaio, escrito para a planejada revista internacional — que solicitava ao discurso literário encarregar-se de todos os problemas da vida atual —, foi uma tentativa de inserir no desenvolvimento de meu discurso (aquele dos meus ensaios precedentes publicados no *Menabò*) uma exploração das diversas avaliações do papel histórico da classe operária e, na essência, de toda problemática da esquerda daqueles anos. O propósito era evidentemente ambicioso e o arranjo que eu procurava realizar, complicado. Em âmbito literário, à diferença dos dois ensaios anteriores (“O mar da objetividade” e “O desafio ao labirinto”), que haviam suscitado muitas discussões, os ecos foram raros (“Desta vez o tema é excessivamente superior a suas forças”, escreveu Aldo Rossi, *Paragone*, nº 174, junho de 1964). Em âmbito político, minhas reservas com as posições daquela que se tornaria em breve a “nova esquerda” levaram os amigos então empenhados na formulação das novas teorizações obreiristas (eram os anos dos *Quaderni Rossi* de Raniero Panzieri) a me olhar com superioridade e sarcasmo. (Apenas Rossana Rossanda dedicou à “Antítese operária” um comentário crítico muito atento, *Il Contemporaneo*, nº 73, junho de 1964.) De toda maneira, acreditei ser correto incluir este texto na presente coletânea, por se tratar de uma etapa de meu percurso, estritamente ligada às anteriores, e representando talvez minha última tentativa de compor os elementos mais diversos num desenho unitário e harmônico. Torno a publicar, portanto, os trechos essenciais do ensaio — uma premissa literária, um exame das perspectivas teóricas abertas e as conclusões —, omitindo o capítulo 2, que já então eu sentia de algum modo estranho ao tom do resto: ele continha um apanhado de observações sobre a realidade italiana, de tom mais jornalístico, vinculado à época e, em alguns pontos, mais

superficial.

De um século ou mais para cá, o termo *operário*, de denominação de uma condição social ou profissional que era, tornou-se elemento explícito ou implícito de todo discurso cultural geral. Nesse longo período, a realidade social do operário sofreu transformações, distinções e oscilações; transformações, distinções e oscilações ainda maiores conheceu o termo *operário* na história da cultura. Hoje, um momento de vistosas mudanças exteriores e de necessária verificação de conceitos adquiridos, gostaria de fazer algumas anotações para uma reconsideração do que significa, para a cultura, a presença do operário na sociedade. Estas notas dirão mais respeito à história da cultura contemporânea do que à história social: mas nelas, ao lado das observações sobre correntes ideológicas e linhas de pensamento, procurarei utilizar o mais possível comparações, observações e dados sobre a realidade social, seus desenvolvimentos e suas tendências.

O operário entrou para a história das ideias como personificação da antítese; isto é, como objeto extremo da desumanização do sistema industrial e, ao mesmo tempo — potencialmente ou já em curso —, como sujeito extremo da libertação e da reumanização do sistema. Não há necessidade de nos determos nessa fórmula clássica; antes, seria necessário distinguir as posturas que essa presença fortaleceu na cultura de nosso século. Podemos indicar, sinteticamente, *duas maneiras de considerar a antítese operária por parte da cultura contemporânea*:

I) como força motora de uma revolução total, também ou sobretudo interna ao indivíduo, ou seja, que não se limita às instituições da propriedade e do Estado mas que substitui a escala tradicional (religiosa e proprietária) dos valores, transformando moral, família, costume e a própria maneira de ordenar os pensamentos e as imagens. Esse foi o sonho das vanguardas literárias e artísticas, sonho que até o momento sempre foi frustrado no dia seguinte aos momentos revolucionários de ponta, e sempre em busca de uma ordenação teórica e institucional de sua ligação com o movimento operário (ou pelo menos com uma ala extrema, como na aliança Trótski-Breton);

II) como aquela que engloba e realiza todos os valores positivos (cognitivos, morais, estéticos etc.) expressos e deixados para trás pelas classes dominantes anteriores, e particularmente pela burguesia, isto é, herdeira e depositária de tudo o que pode ser salvo do definhamento histórico. Essa visão de uma cultura a um só tempo *revolucionária* e *conservadora* foi aquela que inspirou também a política cultural oficial comunista, ainda que não se esgotando nela e em suas experiências mais infelizes, como não se esgota nas propostas de ordenação teórica tentadas até o momento (Lukács).

Essas duas maneiras caracterizaram sobretudo a situação desde os anos anteriores à Primeira Guerra Mundial até os anos seguintes à Segunda, ainda que estendendo amplamente sua influência além disso, assim como o rastro de suas origens deve estar em heranças culturais que encontramos variadamente contrapostas em épocas passadas.

No entanto, é preciso dizer que, se examinarmos as posturas que tendem a ser dominantes na cultura de hoje, essa bipartição nos parece menos central e caracterizadora. Querendo representar numa contraposição sintética a situação de hoje, poderíamos indicar, de um lado, a cultura que tem seu eixo nas metodologias científicas e técnicas e que objetiva construir modelos da estrutura da realidade (sem um interesse imediato numa “transformação do mundo” e ainda sem uma particular preocupação de salvar valores obliterados); de outro lado, a cultura que tem seu polo naquela região que psicologia, história das religiões e antropologia investigam às cegas, ou seja, o impulso da humanidade em encontrar sua plenitude mediante dilacerações violentas da relação com as coisas, por meio de configurações da vida individual e coletiva diferentes daquelas que uma ideia racional de “progresso” pareceria implicar (aqui, dirige-se a carga eversiva explícita ou implícita no programa de pesquisa para a recuperação de valores não só pré-burgueses, como também, e até, pré-históricos).

Em literatura, essas duas posturas podem ser encontradas nas poéticas cognoscitivo-objetivas, ou de problemática da linguagem e da estrutura da obra (a primeira); e nas poéticas da expressão existencial imediata, da explosão de rebeldia da natureza humana como condição estável (a segunda). E é precisamente nessas exemplificações literárias extremas — digamos, de um lado, o *nouveau roman* e, no extremo oposto, a *beat generation* — que as duas tendências culturais manifestam sua contradição fundamental: ambas necessitam, para existirem, de um ambiente histórico-social dominado pelo princípio contrário.

A *beat generation*, rebelião dos jovens contra a civilização da produção e do consumo, tem por subentendido uma tranquila segurança no mundo contra o qual se revolta, no sentir-se protegida das necessidades, dentro de um mecanismo que podemos não aceitar, sem que por isso ele cesse ou deixe de funcionar. Apenas um grau elevado de racionalização da economia, uma sociedade com margens para a despesa improdutiva e a inutilização das energias pode dar à *beat generation* a base prática para expressar a prioridade do humano sobre a produção. É sintomático que a postura de rebelião *beat* compareça não só nos Estados Unidos, mas onde quer que uma sociedade acredite em alguma medida ter chegado a hora de propor-se como modelo da americanização (inclusive, parece, as grandes cidades soviéticas, mas excluída a Itália, onde a americanização é só de superfície, e não de essência econômica).

Para o *nouveau roman* o discurso é paralelo no sentido oposto, embora mais complexo. Basta mencionar que a impassibilidade linguística do *nouveau roman*, sua suspensão de qualquer juízo do mundo, só tem sentido num mundo já abertamente problemático, que jorra significados, que chegou quase a ser a alegoria de si próprio. Não por acaso, o *nouveau roman* desenvolve-se não numa situação de estase histórica, mas contemporaneamente e, direi, quase lado a lado com uma situação histórica de lutas patentes, desenfreadas, ferozes, na qual parece estarem claramente demarcados e separados os campos operacionais diversos das diferentes linguagens e das diferentes metodologias.

Num quadro de tendências definido entre esses termos, a função histórica da antítese operária perde seu relevo cultural, e a essa eclipse de um elemento que encarna uma direção e uma finalidade históricas corresponde uma eclipse geral do sentido da história. Carência de sentido da história equivale, hoje, a carência de sentido dos valores. A postura neopositivista-estruturalista tende programaticamente a abrir mão dos valores, a suspender o real num limbo solto de trilhos históricos, fora do alcance de qualquer juízo; ao passo que a postura existencial, em sua fome de recuperações absolutas ou primariamente humanas, tende a excluir

da escala dos valores o que está encharcado da borra de azeite ou de carvão da prática, o que traz a marca sempre diferente do fazer.

Estas minhas notas, que partem de uma sensação de insatisfação diante de tais carências da cultura atual, propõem-se, justamente, a verificar se e como a presença da antítese operária se configura hoje, e quais implicações derivam daí no discurso cultural geral.

1. Paralelamente à história das maneiras como a definição inicial de antítese operária foi aceita e compreendida, desdobra-se a história das maneiras como ela foi recusada ou criticada. Para traçar a situação atual, começemos por buscar elencar as principais objeções e variantes propostas recentemente para a definição inicial de antítese operária, e as questões deixadas em aberto.

(Trata-se de um simples elenco indicativo, em que vou me abster de expressar julgamentos pessoais, apenas radicalizando ligeiramente, talvez, os termos de cada proposição, quando isso me for útil para dar mais evidência ao esquema que estou desenhando.)

a) A subordinação do homem à máquina tornou-se cada vez mais grave, a classe operária está cada vez mais reduzida a simples engrenagem do sistema, e sua possibilidade de constituir uma antítese torna-se, portanto, cada vez mais remota. Acrescente-se a isso que, mesmo subvertida a essência de classe do sistema, a vida do operário *como operário* não pode mudar muito. A imagem de uma “condição operária” como condenação impossível de ser resgatada (da qual Simone Weil deu famosa exemplificação) é uma das últimas encarnações da polêmica anti-industrial tradicional. Podemos colocar a seu lado, como correlativo otimista, a utopia tecnológica da automação total, segundo a qual a classe operária é uma espécie destinada à extinção, ou ao menos a se tornar uma entidade negligenciável em termos de peso numérico e de incidência histórica.

b) A coerção do sistema não se dá apenas sobre o operário como tal, nas horas do trabalho, mas continua fora da fábrica, sobre o operário como consumidor, obrigado a satisfazer necessidades artificiais que o afastam cada vez mais da realização de si próprio. Desejar ou pensar ou imaginar outra coisa além do que o sistema impõe se torna empreitada desesperada. A “cultura de massa” é uma geleia uniforme e gelatinosa que o sistema emite para englobar as classes antagonistas sem mais distinguir entre dominadores e dominados. Uma consciência de classe autônoma não consegue se despregar do emaranhado dessa pasta grudenta. Quase corolário da tese *a*, essa fórmula é amplamente exemplificada pela crítica sociológica e econômica da sociedade americana e, no plano da cultura, por T. W. Adorno e outros críticos da “indústria cultural”.

c) Na *affluent society*, o futuro da classe operária parece caracterizar-se — como nos Estados Unidos — por uma força sindical muito eficaz em termos de poder reivindicativo econômico, mas alheia à proposição de mudanças estruturais, por mínimas que sejam. Dado que a pauperização crescente não aconteceu, dado que o movimento sindical impôs à

burguesia uma orientação econômica e de distribuição fundamentada na ampliação do consumo de massa, a classe operária encontra-se participando plenamente do sistema, sua antítese torna-se uma antítese interna, sua pressão reivindicativa, um elemento necessário da dinâmica produtiva. Concordam com essa previsão opiniões reformistas (quer operárias, quer patronais) e opiniões extremistas: umas considerando-a uma perspectiva positiva, outras considerando-a uma perda, mas ambas concordam em afirmar, com base nela, o envelhecimento das formas tradicionais de organização política e sindical dos trabalhadores. As primeiras se fortalecem com a coincidência de interesses do sistema industrial mais avançado e da classe operária na liquidação das situações econômicas e políticas mais atrasadas. As segundas, ao contrário, põem em primeiro plano uma regeneração até moral da sociedade, incindível da imagem de um rompimento revolucionário, e deriva daí uma avaliação sistematicamente negativa dos fenômenos de “progresso” econômico e de tudo o que se move em sentido diferente de um recrudescimento da luta frontal: evolução do capitalismo tradicional a “neocapitalismo”, substituições do capitalismo privado pelo capitalismo de Estado em alguns setores, intervenções estatais na direção de um planejamento ou racionalização econômica.

d) Como corolário de *c*, já dada como elemento interno ao sistema a classe operária dos países mais industrializados, a verdadeira vítima e a única antítese possível permanece o mundo pré-industrial dos camponeses pobres e dos povos atrasados. Essa é uma linha ideológica para a qual a revolução dos povos que deixaram de ser coloniais tornou a dar atualidade e encontrou eco sobretudo na França na época da guerra argelina, até por influência de novas e geniais teorizações (Fanon). Mas é uma tendência que tem uma longa história atrás de si, desde a polêmica anti-industrial dos populistas russos àquela de alguns teóricos italianos da “questão meridional” contra a indústria e o movimento operário do Norte. As novas tendências desse tipo se fortalecem com o fato de que as únicas revoluções socialistas foram até o momento realizadas por países em boa parte pré-industriais e de agricultura pobre; e interpretam o dissídio China-URSS como contraposição entre o proletariado dos países coloniais, semicoloniais e das ex-colônias e o proletariado do mundo capitalista industrializado e da própria União Soviética. Em território ocidental, a ciência econômica (Myrdal) das últimas décadas esclareceu como o desequilíbrio mundial, em lugar de diminuir, tende a se acentuar, o nível de vida dos países subdesenvolvidos a se rebaixar na mesma medida em que o dos países industrializados se eleva. Esse desequilíbrio, portanto, presente em todas as divergências políticas e econômicas, tanto no Ocidente como no Oriente, está se tornando o *problema mundial* por excelência.

e) A contradizer as perspectivas — todas a longo prazo — enunciadas nos parágrafos anteriores, está a sempre ameaçadora potencialidade catastrófica de uma terceira guerra mundial. A antítese operária à guerra que o sistema industrial capitalista, segundo uma imagem famosa, sempre carregou em si “como a nuvem carrega a tempestade” já havia entrado numa nova fase desde que, entre as tensões internacionais, inseriu-se o novo elemento do contraste entre nações capitalistas e (uma ou mais) nações socialistas; em essência, porém, a natureza da antítese permaneceu idêntica. O advento da era atômica, com o conseqüente risco de

destruição geral (fim da vida humana na Terra, segundo as hipóteses mais pessimistas; fim da civilização e sobrevivência parcial do gênero humano, segundo as mais otimistas), marca, ao contrário, uma mudança essencial. Se a desumanização do sistema culmina com a perspectiva atômica, as razões de antítese do operário empalidecem e se confundem com aquelas gerais do ser humano. O apelo do filósofo a uma consciência da “era final” em que o homem entrou e da tarefa primária de fazer com que essa “não tenha fim” (Anders) coloca os próprios conceitos de “trabalho” e de “produto” numa nova perspectiva de significados. Contra um inimigo tão total como a destruição da espécie, seria simplista a solicitação direta de uma solução política (mesmo que sob forma de revolução social): apenas uma revolução moral geral, uma palingênese humana (sem a qual não poderia ocorrer uma transformação real da sociedade), pode estar à altura de semelhante solicitação. De resto, diante da bomba, quais são os caminhos que a política propõe? Se aceitarmos como um fato a enormidade do perigo, a estratégia das lutas de classe deve necessariamente ficar subordinada às tratativas de cúpula entre os “grandes”; se, ao contrário, ousarmos desafiar a catástrofe (como o fazem, ao que se diz, algumas afirmações oficiais temerárias), pressupõe-se um gênero humano desde agora pronto a recomeçar sua história com um utensílio de pedra lascada, num mundo deserto ou entre vestígios de bens que nunca antes sentira como sua propriedade.

Podemos concluir aqui essa primeira exploração de hipóteses ideológicas hoje em curso: o quadro resultante vai muito além da transformação da antítese operária em objeto de discussão. O que se questiona é a ideia de uma história que, por meio de todas as suas contradições, consiga traçar um claro desenho de progresso (não só aquele linear, de tipo iluminista ou positivista, mas aquele mais acidentado e espinhoso que o historicismo dialético sempre pretendeu saber localizar) no qual a antítese operária se insira como catalisadora das potencialidades positivas. Aqui, é a soma das negatividades históricas a triunfar: o progresso da racionalidade construtiva do sistema (industrial capitalista ou simplesmente industrial, a distinção se torna secundária) configura-se num “*brave new world*” em que toda ação humana é englobada, predeterminada, heterodirigida pelos interesses da produção e do consumo ou da cultura de massa, ou pelos “persuasores ocultos”: uma perspectiva infernal, superada em obscurantismo apenas pela perspectiva de que o próprio triunfo do sistema se dê sob a forma de sua potencialidade irracional e destrutiva — ou seja, o suicídio atômico.

É claro que, nesse quadro, não se espera uma solução geral de um elemento já considerado como englobado pelo sistema. Quem considera certa a perspectiva do inferno racional-industrial, tendo horror dela ou aceitando-a como fato irreversível, considera possíveis apenas salvações individuais, para um número de espíritos eleitos, pensadores ou poetas (e não deixa de retroexaminar a história como história essencialmente de espíritos desse gênero). Uma concepção aristocrática encontra-se também naqueles que querem que se encare de frente a perspectiva atômica com uma grandeza de ânimo de herói trágico (essa sugestão de uma dimensão de grandeza moral no desafio atômico está presente, se não estou enganado, tanto em filósofos como Jaspers quanto nos homens políticos que evocaram esse desafio, de Churchill em diante).

Quem, ao contrário, mesmo dando como certo esse quadro de negatividade absoluta, quer na sobrevivência, quer na catástrofe, ainda postula a regeneração revolucionária, não solicita mais que o papel da reversão e da libertação seja assumido pelo operário que está dentro do

sistema, mas o solicita a quem está fora, excluído da história e dos valores — ou ao menos é considerado como tal: raças rejeitadas, povos colonizados, favelas das metrópoles (tudo isso com o senso de precariedade imposto pela rapidez com que o sistema pode englobá-lo por meio de uma melhora econômica ilusória, mas também mediante a cultura ou apenas a linguagem, que, para o rejeitado, apresentam-se como cultura e linguagem do sistema). Ou então a uma humanidade de sobreviventes, expulsa da história e dos valores pela destruição atômica de todos os signos e instrumentos. Também nesse caso, dada como necessária a espontaneidade inarticulada das massas, o elemento da consciência e do planejamento (ou seja, aquele pouco ou aquele muitíssimo de herança cultural necessária para reencontrar um sentido positivo para o impulso de negação) deveria caber a um número restrito de iluminados, que passarão pelo fogo sem se queimar.

2. [Observações sobre a realidade italiana] [...]

3. Retornando a nosso ponto de partida — a verificação da realidade atual do significado histórico universal da antítese de classe do operário —, podemos dizer que os dados de que dispomos já nos autorizam a desenhar:

A) uma figura para a qual tendemos, que, sob diversos aspectos, é nova: isto é, o operário como o único assertor coerente da exigência da racionalização absoluta do sistema industrial, com a finalidade de um domínio completo do desenvolvimento econômico e histórico por parte da sociedade-humanidade. Ou seja, para o operário, vitória total da ciência e vitória total da industrialização coincidem com vitória da classe. Uma linha, portanto, não eversiva com relação ao processo de racionalização que já o sistema é obrigado a pôr em andamento, mas voltada para forçar esse processo rumo à utilização com finalidades humanas de todas as forças humanas e naturais. As perspectivas do operário identificar-se-iam, no fim, com aquelas do técnico iluminado e do cientista, dando a elas a base social possível para sua concretização. E esta — embora traçada aqui de forma esquemática, como tendência — é a linha que mais tem probabilidade de se constituir numa perspectiva para o movimento operário da Europa Ocidental. Dos mesmos dados, porém, destaca-se ainda:

B) a posição de quem, em contraste com essa tendência, preocupa-se em salvar da antítese operária, em primeiro lugar, a acepção de negação pura e simples do sistema, e, do conceito de revolução, a acepção de guerra de classe frontal e absoluta. Essa postura, embora não consiga constituir uma perspectiva e uma linha de ação (ou seja, encontrar uma conformidade que não seja episódica na classe operária ocidental), exercita de todo modo uma forte sugestão intelectual por sua peremptoriedade ideológica e moral (somando-se e ligando-se à série de sugestões teóricas que elencamos no capítulo 1).

Segundo a postura B, cada evento atual é desvalorizado em seus possíveis aspectos positivos e exaltado em sua potencialidade eversiva. A racionalização do sistema figura como o principal inimigo, isto é, como o planejamento de salvação do capitalismo. “Tudo está

incluído no sistema” é a fórmula com que se condena toda tentativa da classe operária de atribuir a si própria um poder maior nas decisões do processo produtivo. O sistema capitalista enreda todas as atividades humanas sem conceder outra margem de liberdade a não ser aquela da recusa à obediência; pode até não se identificar mais com a vontade pessoal do capitalista (personagem que talvez esteja para desaparecer) e nem sequer com a da empresa, como entidade diferenciada; é o sistema que abarca igualmente trustes particulares, indústrias de Estado e todas as instituições da sociedade; é a vontade geral que determina e torna funcional toda escolha no quadro das necessidades da produção. Nível de bem-estar, casa, transportes, escola, segurança, são agora problemas que o próprio capital é obrigado a resolver para tornar o trabalho mais produtivo e a capacidade de consumo mais alta. Embora o movimento operário conserve suas tradições ideológicas e acredite salvar a própria independência de classe, ampliar o próprio poder, basta que mal e mal aceite a finalidade produtiva do sistema, e eis que é apanhado na armadilha, fortalece o sistema em lugar de enfraquecê-lo. Sabemos que as modernas teorias da produtividade empresarial (Melman) já contemplam dois elementos de decisão necessários: os dirigentes de empresa e a força de trabalho. Uma conduta empresarial baseada na participação da força de trabalho nas decisões é característica da época do oligopólio e do planejamento, assim como o taylorismo era característico da época da concorrência. Tudo o que parece conquista do operário já está predisposto e orçado há tempos pelo capital: toda perspectiva operária de interferir nos planos do sistema obriga a fazer o jogo da produção e do consumo, isto é, a reiterar as próprias cadeias.

Já indicamos, no final do capítulo 1, uma possível contraposição ao sistema de uma antítese externa, quase diríamos extra-histórica, catastrófica. Podemos agora afirmar que a postura B se identifica tendencialmente com essa imagem, embora procurando fazer com que caiba ali a figura tradicional e elementar da antítese operária. Entre as observações sobre a realidade italiana que examinamos no capítulo 2, a postura B encontra sua confirmação especialmente na nova tensão que se produz entre a cidade industrial e as massas de imigrantes (mesmo as *jacqueries*, as revoltas da irritação camponesa do Sul podem reviver no cenário transformado da metrópole: como vimos em Turim, nos “episódios da Piazza Statuto” de julho de 1962) e, em geral, em todas as situações (nada raras, quando uma consciência empírica e espontânea amadurece antes de uma consciência refletida e organizada) em que os sindicatos e os partidos são deixados para trás por inesperadas iniciativas de luta operária. Nessas situações, como nas renovadas provas de combatividade e solidariedade de classe a que assistimos a cada greve declarada por motivos até particulares, é reconhecida a manifestação de uma pura autoafirmação de classe, um potencial de negação do sistema para lá de toda proposta de solução, a recusa de submeter-se à chantagem da produção, a prova de que o aperfeiçoadíssimo mecanismo pode ser desmantelado.

Essa postura difere daquela tradicional do extremismo revolucionário, ligado a um cenário de crise, fome e catástrofe geral em que o operário “nada tem a perder a não ser os próprios grilhões”. Ao contrário, ela está ligada ao clima da *affluent society*, quando a abundância de bens é grande a ponto de constituir quase uma condição da natureza, e apresenta-se (ao menos para a imaginação) a possibilidade de uma revolução como vacância do sistema, pura autoafirmação existencial, uma revolução destrutiva que não tem nenhuma pressa de passar à fase de planejamento construtivo. (Não é inapropriado notar uma possível correlação com

aquilo que eu disse acima, ao examinar as posturas literárias, ao falar da *beat generation*.)

Uma comparação entre as posições A e B só pode partir de um confronto de ambas com o sistema: em que medida compreendem sua realidade, em que medida podem incidir nela. A primeira objeção previsível contra A é certamente perguntar se ela não se aproxima demais da tradicional linha reformista, isto é, se não acaba reduzindo ao mínimo a força da antítese, e para identificar-se com o sistema. A primeira objeção contra B será, antes, se, ao contrário das aparências, não teria ela excessiva confiança na capacidade de renovação do sistema, não contribuiria para criar a mitologia do “neocapitalismo”, generalizando e dando já como vitoriosas tendências racionalizadoras e planejadoras nem um pouco afirmadas em seu interior, e atribuindo-lhes um puro significado negativo, na medida em que são identificáveis com a própria essência do sistema. Levando-se em conta essas objeções, procuremos traçar as linhas de uma avaliação geral.

A realidade da situação atual poderia sinteticamente ser assim representada:

existe um impulso racionalizador dentro do sistema industrial capitalista, que se esclarece toda vez que a ciência e a técnica, em lugar de serem usadas como instrumentos cegos, conseguem fazer seus projetos coincidirem com os interesses da sociedade humana, isto é, com uma perspectiva de cultura universal; esse impulso não tem muitas possibilidades de triunfar exclusivamente por suas próprias forças, porque sempre acabará se chocando contra os interesses particularistas entranhados no capitalismo;

existe um impulso racionalizador próprio da classe operária, que provém de seu sentir-se artífice e potencialmente árbitro de um sistema que poderia ser instrumento determinante na transformação do mundo mas que, ao mesmo tempo, é subjugado por esse sistema, instrumentalizado, impedido de se voltar para fins universais; um impulso que, quando se fortalecer com uma perspectiva clara e com uma capacidade de articular a própria ação organizada numa estratégia geral, pode somar-se ao impulso racionalizador interno ao sistema, sem o perigo (“reformista”, em sentido tradicional) de anular-se nele, mas, antes, com a possibilidade de talvez reverter a relação entre os dois termos;

existe um impulso catastrófico próprio do sistema, como tendência a um reino cego das coisas, quer no sentido de um inferno produtivista-tecnológico, quer no sentido do inferno da destruição atômica; esse impulso pode ser vencido (de início, temporariamente; depois, definitivamente) pela aliança do impulso racionalizador do próprio sistema com o impulso racionalizador da classe operária;

existe um impulso catastrófico (não na classe operária, mas) nas contradições que o sistema cria e não sabe resolver e, aliás, leva a se agravar até a explosão natural; impulso de forças humanas exploradas e excluídas, das quais a classe operária é a ponta avançada; e que pode ser chamado catastrófico no sentido de que, se as premissas de uma nova sociedade universal são fundadas com um máximo de desperdício — nos frutos do trabalho humano, no patrimônio das experiências e da cultura —, não há valor apocalíptico ou palingenético ou apenas moralista que valha como compensação; impulso que não pode esperar a vitória a não ser entrando no jogo do impulso catastrófico do sistema.

O impulso racionalizador é a vocação natural da classe operária; o impulso catastrófico é a vocação natural do sistema abandonado à cega “força das coisas”. O impulso racionalizador

do sistema tem constante necessidade do impulso racionalizador da antítese operária; o impulso catastrófico da antítese é uma projeção da má consciência do sistema.

Dentro do sistema, o impulso racionalizador é antitético ao catastrófico; se o primeiro se serve do segundo, é apenas como indicação de alternativa a ser receada ou evitada. Na classe operária, o impulso racionalizador pode conglobar o impulso catastrófico, transformando-o numa pressão de antítese construtiva.

Entre os impulsos racionalizadores do sistema e da classe operária pode-se instaurar uma dialética que necessariamente produzirá história; entre os impulsos catastróficos, podemos estabelecer uma soma cujo resultado poderia ser tanto o zero da estase como o zero da destruição.

Desenhado esse paralelogramo das forças históricas, podemos tornar a examinar o quadro das tendências culturais com uma consciência crítica renovada. Meus apontamentos não pretendem ir além de uma disposição inicial de materiais: a relação entre o impulso histórico-social da antítese operária, como procuramos redefini-lo agora, e os impulsos culturais é uma figura ainda aberta.

NÃO VOU MAIS BOTAR A BOCA NO TROMBONE

Paese Sera (suplemento *Paese-Libri*), 9 de abril de 1965. De uma carta a Armando Vitelli, que tinha coordenado uma mesa-redonda com o tema “Réquiem para o romance?”, com a participação de Moravia, Pasolini, Arbasino, Sanguineti e Leonetti (publicada no número de 26 de março).

[...] Dos inúmeros debates sobre o romance ocorridos nos últimos vinte anos, consegui escapar a poucos, e foram inúmeras as vezes em que eu também botei a boca no trombone, unindo-me ao concerto de afirmações genéricas, de preceitos que valem apenas no reino das intenções, de previsões sem fundamento. Esperava, assim, que tivesse chegado a hora de poder ficar um pouco calado.

[...] Acho o debate de nível elevado, os temas, sérios, as argumentações individuais, coerentes, com clareza de ideias, preparo, competência. Então, estou arrependido de não ter participado? Que nada: isso me deixa contente, mais do que nunca! Não teria sabido abrir a minha boca.

É que, ao ouvir que se trata de coisas sérias, aumenta o meu incômodo por vê-las relacionadas a um objeto de existência tão incerta, marginal e transeunte como o romance, ao passo que elas concernem, de um lado, ao nosso modo de ver o mundo, e, do outro, ao conjunto de nossa atividade específica, que é aquela da literatura (romances ou não romances).

Menciono uma passagem de Sanguineti: “Se há uma crise do romance, ela está no fato de que a tentativa de racionalizar a realidade, adequando-a a determinada escala de valores, não é mais o dado explícito e fundamental”. Vejam só: a posição que Sanguineti condena, eu a reconheço como minha: também eu era alguém que pensava fazer literatura (romances ou não romances) com a intenção de racionalizar a realidade, de fundar (ou escolher) alguns valores. Isso era o que eu dizia o tempo todo e com bazófia nas intervenções teóricas: era isso que eu queria dizer — em notas muito mais prudentes, repletas de reservas e de interrogações — em meus contos (nos quais não é possível dizer coisas superficiais, como nos artigos ou nos ensaios, mas onde tudo, justamente porque mais esfumado, é mais preciso).

E agora? Tenho de engatar marcha a ré e declarar-me derrotado? Admitir que essa literatura não existe em escala mundial, que essa postura cultural é posta em xeque em todos os campos, que o panorama geral é exatamente o contrário daquilo que eu esperava?

Um momento: o que é que eu esperava, afinal? Está claro que meu “racionalismo” tinha de ser outra coisa, e não aquilo que é tão fácil arrastar na poeira, e, então, que sejam bem-vindos (ou seja: que continuem bem o seu caminho já longo) os irracionaisismos, e que liberem o campo de todas as pseudorracionalidades que nos infestam!

E, afinal, quem disse que a situação pode ser definida naqueles termos? Há 25 anos, na época em que eu começava a olhar à minha volta, toda a pretensão racionalista parecia estar

em xeque, e precisamente pela própria cultura científica (em todo o seu arco, da física à antropologia). Hoje, porém, no mesmo arco de cultura, parece-me que estamos assistindo à revanche de uma racionalidade de novo tipo, isto é, que o clima mudou bastante em relação ao da primeira metade do século. Posso até estar errado: movo-me fora de minhas águas territoriais. Mas vejamos a situação da nova literatura, vejamos precisamente a do *romance*, as vozes mais abertas a desenvolvimentos adicionais, os alemães mais ricos de força e novidade poética (Arno Schmidt, Grass, Bachmann, Peter Weiss, Johnson) e os franceses mais rigorosos e mais sérios: respondem à definição de Sanguinetti? A mim, parece mesmo que não: “racionalidade” e “escala de valores” devem ser entendidas, isto é certo, de novas maneiras, mas essa é a busca que é própria da literatura.

Então, tenho de entoar a quinquagésima profissão de fé no meu credo? Certas coisas, só de dizê-las, já se tornam fanfarrices. Não gostaria de acabar me parecendo com monsieur Homais. O momento ruidoso que estamos atravessando abre uma época ideal para falar e publicar o menos possível e procurar compreender melhor como as coisas são.

ITALIANO, UMA LÍNGUA ENTRE AS OUTRAS LÍNGUAS

Rinascita (no suplemento mensal *Il Contemporaneo*), 30 de janeiro de 1965. Este artigo, bem como o seguinte, fazia parte de um debate sobre a língua italiana, ou melhor, sobre o novo italiano “tecnológico”, como o tinha definido Pier Paolo Pasolini numa conferência proferida em diversas cidades e depois publicada em *Rinascita* (26 de dezembro de 1964). Pasolini, que no passado negara a existência do italiano como língua falada de uso geral, anunciava que agora havia mudado suas convicções: a língua italiana tinha começado a existir e era “a língua da produção e do consumo” surgida nas grandes empresas, que “homologa todo tipo de linguagem da *koiné* italiana”, no sentido da *comunicação* em detrimento da expressividade. A tese de Pasolini teve muita repercussão na imprensa diária e periódica. *Rinascita* dedicou um número de seu suplemento *Il Contemporaneo* (na época dirigido por Michele Rago) à discussão sobre a língua, com a participação de, entre outros, Vittorio Sereni, Elio Vittorini, Franco Fortini. A essa minha participação, assim como à seguinte (“A antilíngua”, p. 1481), Pasolini replicou animada e repetidamente, sempre em *Rinascita* (6 de março de 1965), no artigo “Diário linguístico”. Todos esses escritos linguísticos de Pasolini, de 1964-65, estão agora reunidos em seu volume *Empirismo eretico*, Milão: Garzanti, 1972. Todas as intervenções dos que participaram da discussão nos diversos jornais foram reunidas no volume *La nuova questione della lingua*, org. O. Parlangeli, Brescia: Paideia, 1971.

Hoje, a situação da língua italiana não pode ser estudada isoladamente, nem mesmo em contraposição genérica às grandes línguas europeias tomadas em bloco, mas deve ser vista no quadro linguístico mundial atual. Quadro que é inteiramente problemático: não há língua que possa se dizer perfeitamente funcional em relação às exigências da civilização moderna: nem o francês, nem o alemão, nem o russo, nem o espanhol, e nem sequer (embora por razões opostas) o inglês. Para não falar das áreas linguísticas que têm problemas bem mais graves: na África, na Ásia e na própria Europa.

Sei muito bem que essas afirmações deveriam ser fundamentadas em análises que poderia esboçar só de maneira aproximativa e que solicitariam de todo modo a confirmação dos especialistas. Por enquanto, limito-me a antecipar, a título de hipótese, algumas observações empíricas, partindo do ponto de vista de minha base de observação: a editoria de livros italianos e estrangeiros.

Se afirmei que não há língua que hoje não tenha graves problemas, não foi para extrair daí a conclusão de que não temos muito do que nos queixar do italiano; embora alguma vantagem temos de admitir que temos. Por exemplo, a grande ductilidade do italiano (essa língua que é como de borracha, com a qual temos a sensação de poder fazer tudo o que quisermos) permite-nos traduzir das outras línguas um pouco melhor do que seria possível fazê-lo em qualquer outra língua. Naturalmente, é uma vantagem que tem por contrapartida uma desvantagem quase igualmente grave: o italiano é uma língua isolada, intraduzível. Uma boa tradução italiana de um livro estrangeiro (vamos nos referir ao campo em que tudo é mais difícil: a literatura) pode conservar algum saborzinho do original; um livro de escritor italiano traduzido o melhor possível para qualquer outra língua conserva, do seu sabor original, parte muito menor, ou absolutamente nada. (Deriva daí a fortuna no exterior de vários escritores italianos que, “quando traduzidos, lucram”.)

Mas atenção! Mesmo a vantagem de traduzir para o italiano é relativa e parcial: por exemplo, quanto mais adentramos a língua falada, popular, sobretudo no caso das línguas que têm uma dimensão de gíria, mais o italiano falha, porque no âmbito popular ele logo se excede no localismo e no dialeto, ao passo que no âmbito da conversação familiar, brincalhona, “burguesa”, sempre é maçante e — como o costume muda o tempo todo — imediatamente “datado”. (O “italiano médio”, como bem afirma Pasolini, é uma língua “impossível, infrequentável”.)

Os da literatura ainda seriam danos menores ou, de todo modo, previsíveis. Quem lê literatura traduzida já sabe que está fazendo alguma coisa aproximativa. A escritura literária consiste cada vez mais num aprofundamento no espírito mais específico da língua (em suas pontas extremas de uma máxima expressividade ou neurose linguística e de um máximo de anonimidade, de neutralidade “objetal”), o que a torna cada vez mais intraduzível.

Passemos, portanto, à língua da comunicação e vejamos como vão as coisas no campo da comunicação cultural. Nele, o problema é dispor do equivalente italiano de um determinado “código” linguístico, específico de um determinado campo de estudos ou de uma determinada escola ou tendência. Problema que apareceu muitas vezes e que muitas vezes foi resolvido; importante é que o “código” a ser introduzido em nossa língua seja um sistema rigoroso, e que seja usado com rigor. Disso depende o êxito mais ou menos feliz dos resultados.

Mas vejamos os problemas do tradutor estrangeiro de um escrito italiano: de teoria, de crítica, ou apenas de informação. Aqui, a ductilidade do italiano já não é um socorro, mas um obstáculo, e logo se mede a distância que separa as línguas e as culturas. Para fazer um anglo-saxônico (mas também um francês!) entender o que queremos dizer com a palavra *história*, que repetimos em todos os contextos, é necessário um esforço enorme: e, frequentemente, apenas para concluir que é intraduzível. Claro, fora da Itália, algumas “chaves” fundamentais da cultura italiana (Croce, por exemplo) não foram conhecidas em sua época, e por conseguinte não são conhecidos os vários destinos que os termos de um dado “código” tiveram. (Também a dificuldade de fazer conhecer Gramsci é desse tipo.) Esses são os

prejuízos do isolamento cultural em que vivemos por tanto tempo, mas não adianta seguir chorando sobre o leite derramado. Vejamos a situação a partir de hoje, supondo um tradutor capaz de reconstituir com clareza qualquer “código”. O problema é que os italianos, em sua enorme maioria, escrevem sem “código”, ou seja, com diversos “códigos” ao mesmo tempo. Acumulam termos e termos das mais diversas proveniências; muitos desses termos deitam raízes, desenvolvem uma história italiana própria; e quem os emprega se refere a essa sua história interna, alude, é um jogo de requinte e ao mesmo tempo de ambiguidades. Fazer o quê? Entre nós, sempre nos entendemos. E, quando somos traduzidos, qual pode ser o resultado disso? Nenhum.

Por exemplo: digamos que eu quisesse mandar traduzir em francês ou inglês este meu escrito. Deveria reescrevê-lo inteirinho, talvez reconsiderá-lo, consultando uma pessoa daquela língua. E eu ainda sou alguém que usa as palavras com prudência (isso também é um problema, porque tenho muitas maneiras de esfumar uma afirmação, quando não estou tão certo do que quero, e todas essas precauções se perdem em tradução: aparece uma expressão ou genérica ou incisiva demais). Mas, se alguém pisa mais fundo ao utilizar termos provenientes de “códigos” diferentes (como Pasolini, que os transforma num minucioso “*collage*” nacional e internacional), precisaria, quando traduzido, de uma nota para cada palavra.

É um inconveniente irrelevante? Eu acredito, ao contrário, que seja muito grave. Hoje, cada questão cultural é imediatamente internacional e precisa ser imediatamente verificada em escala mundial, ou pelo menos numa série mundial de pontos de referência. Sobretudo em política, naturalmente. Por exemplo, em *Rinascita*, com frequência são publicados artigos que dizem coisas novas não só no âmbito italiano, mas também interessantes para a esquerda internacional. Todavia, são linguisticamente intraduzíveis.

Aonde quero chegar com esta minha conversa? Estou querendo dizer que, antes de escrever na própria língua, é preciso pensar em outra língua, ou numa espécie de esperanto que seja bom para todos? Uma pretensão dessa espécie, para a nossa como para qualquer outra língua, equivaleria a castrar o pensamento, achatá-lo, privá-lo da capacidade de destacar nuances, desenvolver intuições sutis. As línguas nacionais, embora todas elas estejam hoje — tenham consciência disso ou não — em crise, sobreviverão ainda por alguns séculos, precisamente por sua característica como instrumento de liberdade e de criatividade por enquanto insubstituível; e também, precisamente, porque cada língua tem limites, mas também possibilidades que são exclusivamente suas.

O que eu quero dizer é que quem escreve para fins de comunicação deveria (estou falando também para mim) o tempo todo perceber o grau de traduzibilidade, isto é, de comunicabilidade das expressões que utiliza. E não estou fazendo um dos habituais apelos para que se “escreva com clareza”, que sabemos ser com frequência uma pretensão filisteia: escreve-se com clareza quando é possível fazê-lo, mas há coisas complexas (ou ainda não esclarecidas) que procuramos dizer da única maneira que temos à disposição. Porém, sempre é preciso ter consciência dos limites da linguagem que utilizamos: calcular a parte que é traduzível em nosso discurso, e a parte que não é, e por que não é. Se conseguimos nos ler enquanto escrevemos (há muitos, mesmo entre escritores, que não são capazes de ler a si próprios nem enquanto escrevem, nem depois; veem na folha uma nuvenzinha com seus pensamentos dentro, e não as palavras escritas), se conseguimos nos desdobrar e nos

multiplicar em leitores diferentes e acostumados a utilizar outros “códigos”, poderemos também fazer discursos dificilmente traduzíveis, mas *sabendo que estamos fazendo isso*. Então, talvez a complexidade linguística como limitação poderá ser transformada em complexidade linguística como riqueza, como capital tesaurizável da língua.

Hoje, a linguagem política italiana complicou-se demais, tornou-se técnica, intelectualizada, e acredito que tenda a se unir num arco que compreende católicos e marxistas, dos departamentos de estudo à *la* Aldo Moro aos sindicatos de classe. É a linguagem “tecnológica” cujo nascimento Pasolini descreveu? A mim, parece, pelo contrário, que uma terminologia que deseja ser especializada mas não consegue ser unívoca e uma sintaxe ramificada e sinuosa fazem dessa linguagem um instrumento útil mais para não dizer do que para dizer. É uma linguagem que, aos verbos que indicam uma ação precisa, direta e concreta, prefere sistematicamente os que só fazem pôr em relação substantivos que indicam abstrações, cujo significado só pode ser definido pela construção da frase. É uma linguagem em que podemos colocar lado a lado frases longuíssimas sem um substantivo concreto ou um verbo de ação (coisa que outrora, acredito, acontecia apenas na língua alemã).

Isso, nos níveis mais altos. No nível mais banal, há a linguagem “objetiva” do telejornal, quando resume os discursos dos líderes políticos: todos reduzidos a mínimas variações da mesma combinação de termos anódinos, incolores e insossos. Enfim, o vocábulo semanticamente mais pobre sempre é preferido ao vocábulo semanticamente mais denso.

E a política exerce influência decisiva na maneira de falar de quem quer que fale para “dirigir”: tenho a impressão (mas, neste ponto, saio de minha experiência direta e posso ser alvo de desmentidos ou complementações) de que, mesmo nas mesas dos conselhos administrativos, dos comitês técnicos, das reuniões de representantes comerciais, não se fala de maneira diferente.

Em minha opinião, um desenvolvimento “tecnológico” do italiano pode ser notado sobretudo no âmbito da terminologia mecânica, por exemplo. (O nome de cada peça, até a mais mínima, de um carro é igual na Itália inteira e usado diariamente por todo operário mecânico, ao passo que a terminologia agrícola era totalmente diferente de uma região para outra; mas, para muitas profissões artesanais — por exemplo, para os tipógrafos —, um léxico unitário e preciso não pode ser tomado como um fato novo; nem seria um fato novo para a marinha etc.)

No campo da linguagem teórica, os vícios de cem anos de burocratização do italiano são mais virulentos do que nunca e, até este momento, levaram a melhor sobre qualquer impulso “tecnológico”. Se há um enriquecimento contínuo de termos tirados dos estudos especializados (processo em curso há um bom tempo no italiano), o que é adquirido pela língua não é um rigor lexical, mas apenas suas imagens sonoras, não é a satisfação de estreitar a realidade de modo a não deixá-la escapar, mas um novo sistema de alusões, não é o fundamental caráter democrático da relação técnica com as coisas, mas um novo sotaque da Autoridade.

Minhas conclusões, portanto, estão em desacordo com as conclusões de Pasolini. Mas antes tenho de dizer que, em seu escrito, encontrei muitas coisas estimulantes e verdadeiras, na abordagem geral, em algumas das rápidas análises estilísticas (nas quais ele não fala de mim, infelizmente) e em diversas observações marginais. Quanto à afirmação de Pasolini de que “nasceu o italiano como língua nacional”, saúdo-a como nova e bem-vinda página de sua

poética, mas não compartilho dela como um fato. Talvez porque, antes, nem sequer compartilhava da afirmação de que o italiano não existia (o “italiano” existe como fenômeno linguístico único no seu gênero, diferente do fenômeno “francês”, do “inglês” etc., por sua vez diferentes entre si), nem nunca pensei que os dialetos (esses dialetos decaídos, desgastados, enfáticos, corrompidos) fossem, ao contrário, a saúde e a verdade. Mas também aquilo de que mais compartilho no discurso de Pasolini — a intolerância ao “italiano médio” — me faz recusar a ilusão de que tenha acontecido alguma coisa radicalmente nova.

Meu ideal linguístico é um italiano que seja o mais *concreto* e o mais *preciso* possível. O inimigo a ser vencido é a tendência que os italianos têm de usar expressões *abstratas* e *genéricas*. Para se desenvolver como língua *concreta* e *precisa*, o italiano teria possibilidades que muitas outras línguas não têm. Mas a necrose que tende a fazer dele um tecido verbal em que nada se vê ou se toca o está excluindo do número das línguas que podem esperar sobreviver aos grandes cataclismos linguísticos dos próximos séculos.

A ANTILÍNGUA

Il Giorno, 3 de fevereiro de 1965. Este artigo também estava inserido no debate sobre a nova língua italiana aberto por Pasolini (ver a apresentação do texto anterior, p. 1401, a cuja bibliografia remeto). O diário *Il Giorno* tinha aberto para esse debate sua página “Giornolibri”, publicando, além de uma entrevista com Pasolini (2 de dezembro de 1964), intervenções de Arbasino (30 de dezembro), Citati (20 de janeiro de 1965), Ottieri (27 de janeiro) e duas réplicas de Pasolini (6 de janeiro e 3 de fevereiro).

O escrivão está diante da máquina de escrever. O interrogado, sentado em frente a ele, responde às perguntas gaguejando ligeiramente, mas preocupado em dizer, com a maior exatidão possível, tudo o que tem de dizer e nem uma palavra a mais:

De manhã cedo, estava indo ao porão para ligar o aquecedor quando encontrei todos aqueles frascos de vinho atrás da caixa de carvão. Peguei um para tomar no jantar. Não estava sabendo que a casa de bebidas lá em cima havia sido arrombada.

Impassível, o escrivão bate rápido nas teclas sua fiel transcrição:

O abaixo assinado, tendo se dirigido ao porão nas primeiras horas da manhã para dar início ao funcionamento da instalação térmica, declara ter casualmente deparado com boa quantidade de produtos vinícolas, localizados na parte posterior do recipiente destinado ao armazenamento do combustível, e ter efetuado a retirada de um dos referidos artigos com a intenção de consumi-lo durante a refeição vespertina, não estando a par do acontecido arrombamento do estabelecimento comercial sobranceiro.

A cada dia, sobretudo nos últimos cem anos, por um processo que já se tornou automático, centenas de milhares de nossos concidadãos vertem mentalmente, com a velocidade de máquinas eletrônicas, a língua italiana numa antilíngua inexistente. Advogados e funcionários, gabinetes ministeriais e conselhos administrativos, redações de jornais e telejornais escrevem, falam, pensam em antilíngua. Característica principal da antilíngua é o que eu definiria como “terror semântico”, ou seja, a fuga diante de cada vocábulo que tenha por si só um significado, como se *frasco*, *aquecedor*, *carvão* fossem palavras obscenas, como se *ir*, *encontrar*, *saber* indicassem ações torpes. Na antilíngua, os significados são constantemente recusados, relegados ao fundo de uma perspectiva de vocábulos que, por si só, nada significam ou significam algo vago, fugidio. “Temos uma linha muito tênue, composta de nomes ligados por preposições, por um verbo de ligação ou por poucos verbos esvaziados de sua força”, como

bem afirma Pietro Citati, que a esse fenômeno deu nestas colunas uma descrição eficaz.

Quem fala a antilíngua sempre tem medo de mostrar familiaridade com as coisas de que fala ou interesse por elas, acredita ter de subentender: “Eu falo dessas coisas por acaso, mas minha função está bem acima das coisas que digo e que faço, minha função está acima de tudo, até de mim mesmo”. A motivação psicológica da antilíngua é a falta de um verdadeiro relacionamento com a vida, isto é, no fundo, um ódio por si mesmo. A língua, ao contrário, vive apenas de uma relação com a vida que se torna comunicação, de uma plenitude existencial que se torna expressão. Por isso, ali onde a antilíngua triunfa — o italiano de quem não sabe dizer “eu fiz” mas tem de dizer “efetuei” —, a língua é assassinada.

Se a linguagem “tecnológica” sobre a qual Pasolini escreveu (isto é, plenamente comunicativa, instrumental, homologadora dos diferentes usos) se enxerta na língua, só poderá enriquecê-la, eliminar dela irracionalidades e pesos, dar-lhe novas possibilidades (de início apenas comunicativas, mas criarão, como sempre aconteceu, uma área própria de expressividade); se essa mesma linguagem se enxerta na antilíngua, sofrerá imediatamente um contágio mortal, e também os termos “tecnológicos” vão se tingir da cor do nada.

O italiano finalmente nasceu — disse em essência Pasolini —, mas eu não o amo, porque é “tecnológico”.

O italiano está morrendo há um bom tempo — digo eu — e só sobreviverá se conseguir se tornar uma língua instrumentalmente moderna; mas não é certo que, ao ponto em que chegou, ainda consiga se sair bem.

O problema não se coloca de maneira diferente para a linguagem da cultura e para a do trabalho prático. Na cultura, se língua “tecnológica” é aquela que adere a um sistema rigoroso — de uma disciplina científica ou de uma escola de pesquisa —, ou seja, se é conquista de novas categorias lexicais, ordens mais precisas do que as existentes, estruturação mais funcional do pensamento por meio da frase, que seja bem-vinda, e nos liberte de nossa fraseologia genérica. Mas, se for uma nova provisão de substantivos abstratos a serem jogados na goela da antilíngua, o fenômeno não é positivo nem novo, e a instrumentalidade tecnológica entra aí apenas por fingimento.

Parece-me que a abordagem correta do problema tem de se dar no nível da utilização da língua falada, da vida prática diária. Quando levo o carro a uma oficina para um conserto e tento explicar ao mecânico que “aquele treco que leva para o outro treco parece estar pregando uma peça no treco”, o mecânico, que até aquele momento falara em dialeto, olha para dentro do capô e explica, com um léxico extremamente preciso e frases de uma funcional economia sintática, tudo aquilo que está acontecendo com meu motor. Na Itália, cada peça do carro tem um nome e um único nome (fato novo com relação à multiplicidade regional das linguagens agrícolas; menos novo com relação aos diversos léxicos artesãos), toda operação tem seu verbo, toda avaliação, seu adjetivo. Se essa é a língua tecnológica, então eu acredito nela, tenho confiança na língua tecnológica.

Mas poderia objetar-se que a linguagem — digamos assim — técnico-mecânica não passa de tecnologia; léxico, não língua. Respondo: quanto mais a língua se molda nas atividades práticas, tanto mais se torna homogênea sob todos os aspectos, adquire não só, mas também, “estilo”. Até quando o italiano permaneceu uma língua literária, não profissional, existia nos dialetos (os toscanos incluídos, claro) uma riqueza lexical, uma capacidade de nomear e descrever os campos e as casas, os utensílios e as operações da agricultura e dos ofícios, que

a língua não possuía. A razão da prolongada vitalidade dos dialetos foi essa. Ora, essa fase foi superada há muito tempo: o mundo que temos diante de nós — casas e ruas e maquinários e empresas e estudos, e também muita agricultura moderna — foi crescendo com nomes não dialetais, nomes do italiano, ou construídos nos moldes do italiano, ou então de uma interlíngua científico-técnico-industrial, nomes que são utilizados e pensados em estruturas lógicas italianas ou interlinguísticas. Será cada vez mais essa língua operacional a decidir as sortes gerais da língua.

Mesmo em seu aspecto expressivo. Nem tanto pelo eventual destino transitório de novos termos que, do uso científico ou técnico, passam ao metafórico, afetivo, psicológico etc. (isso sempre aconteceu: palavras como *alérgico*, *papel de tornassol*, *relativista* já haviam entrado no “italiano médio” de nossos pais, mas devo dizer que pouco me agradam), mas porque nisso também as formas da utilização prática sempre são determinantes, fazem com que velhas formas de colorido expressivo que se tornaram incompatíveis com o que sobrou da maneira de falar caíam, obrigando a sua substituição por outras.

O dado fundamental é este: os desdobramentos do italiano nascem hoje de suas relações não com os dialetos, mas com as línguas estrangeiras. Os discursos sobre a relação língua-dialeto, sobre o papel que no italiano de hoje desempenham Florença ou Roma ou Milão, já não têm tanta importância. O italiano define-se em relação às outras línguas com que tem o tempo todo necessidade de se confrontar, que deve traduzir e nas quais deve ser traduzido.

Todas as grandes línguas europeias têm seus problemas, internamente e sobretudo no confronto recíproco, todas têm graves limitações diante das necessidades da civilização contemporânea, nenhuma consegue dizer tudo aquilo que teria a dizer. Por exemplo, o impulso inovador do francês, de que Citati falava nestas colunas, é fortemente refreado pela estrutura da frase fundamentalmente classicista, literária, conservadora: a Quinta República vive o contraste entre sua realidade econômica solidamente tecnocrática e sua linguagem de expressividade literária vaga e anacrônica.

Nossa época caracteriza-se por esta contradição: de um lado, necessitamos que tudo o que é dito seja imediatamente traduzível em outras línguas; de outro, temos consciência de que cada língua é um sistema de pensamento em si, intraduzível por definição.

Minhas previsões são estas: cada língua se concentrará em torno de dois polos — um polo de traduzibilidade imediata nas outras línguas com as quais será indispensável se comunicar, e que tende a se aproximar de uma espécie de interlíngua mundial de alto nível; e um polo em que se destilará a essência mais peculiar e secreta da língua, intraduzível por excelência, e de que serão investidos institutos diferentes, como o *argot* popular e a criatividade poética da literatura.

O italiano, em sua alma longamente sufocada, tem tudo o que é necessário para manter unidos um e outro polo: a possibilidade de ser uma língua ágil, rica, livremente construtiva, fortemente centrada nos verbos, dotada de uma variada gama de ritmos frasais. A antilíngua, ao contrário, exclui tanto a comunicação traduzível como a profundidade expressiva. A situação está nestes termos: para o italiano, transformar-se numa língua moderna equivale em boa parte a tornar-se realmente ele mesmo, a realizar a própria essência; se, ao contrário, o impulso em direção à antilíngua não parar, mas continuar a se disseminar, o italiano desaparecerá do mapa linguístico da Europa como um instrumento imprestável.

VITTORINI: PLANEJAMENTO E LITERATURA

Il Menabò 10, Turim: Einaudi, 1967. Número monográfico sobre Vittorini um ano após seu desaparecimento (12 de fevereiro de 1966). Meu texto seguia uma escolha de trechos das últimas intervenções de Vittorini, continuação ideal de seu *Diario in pubblico*, à qual eu tinha dado o título de “La ragione conoscitiva”. Em seguida, meu ensaio tornou a ser publicado num livrinho por Vanni Scheiwiller (*All' insegna del Pesce d' Oro*, Milão, 1968).

Projeto, perspectiva, indicação são palavras-chave do discurso de Vittorini. Todo trabalho seu — criativo, crítico, editorial — tem intenção e função de programa, de manifesto. Mas já *programa* é uma palavra que desvia, pois faz pensar em quem subordina uma ideia abstrata de literatura à previsão e à solicitação de obras futuras, ou seja, no crítico teórico (não necessariamente um inovador, porque pode também estar voltado para restaurar uma ideia do passado, para os modelos); ao passo que Vittorini, assim como se situa no extremo oposto do crítico com o olhar voltado para trás, está igualmente distante do inovador teórico: seu dado de partida é a experiência literária do presente, a descoberta daquilo que vai se escrevendo, as tendências que vão emergindo, a necessidade de escrever de uma determinada maneira determinadas coisas; e apenas nesse território ele planta os sinais de trânsito, com as setas e as proibições de estacionamento. Também a palavra *manifesto* desvia: porque faz pensar numa definição de algum modo completa, quando, ao contrário, trata-se de um projeto sempre em curso de especificação, e, antes que projeto, coletânea de materiais para um projeto. Assim, aqueles que chamaríamos de os verdadeiros “manifestos” vittorinianos, como podia ser o primeiro editorial de *Il Politecnico*, ou o primeiro editorial de *Menabò*, poderíamos classificá-los como indicações para uma coletânea e um arranjo de materiais em função de um projeto mais amplo, e dessa forma classificar como materiais levantados com vistas ao projeto todas as obras criativas que passam por suas mãos, as obras dos outros, dos jovens, dos estrangeiros, e assim as suas obras. Porque, se *Conversazione* foi realmente uma obra-manifesto como nenhuma outra, o trabalho seguinte de Vittorini foi corrigir sua estabilização como manifesto, para que ela retornasse — por um lado — a ser obra concluída (como é agora, que superou a prova do envelhecimento, não marca mais uma “data”, mas segue adiante como um dos grandes livros *únicos* de nossa literatura) e — por outro lado — abertura de uma época ainda aberta, promessa que continua a prometer, profecia que continua a nos falar como profecia.

O fio de continuidade que costura a bibliografia aparentemente descontínua do Vittorini narrador passa por seu ininterrupto discurso de planejamento e proposta. Vamos percorrer seu arco, através de *Diario in pubblico* (que o atualiza totalmente, na perspectiva de 1957),

com a parte essencial da polêmica de “Política e cultura” (parte essencial, que mantém toda a sua solidez não apenas em âmbito histórico, não apenas de “manifesto”, mas de método) e, depois, com os escritos de “Ragione conoscitiva”, reunidos no póstumo *Menabò 10*, como continuação ideal do *Diario* e como introdução ao denso caderno de apontamentos *Le due tensioni*: teremos diante de nós um único livro, entre cujas páginas as obras narrativas acabadas e inacabadas (as que conhecemos e aquelas que ele nos escondeu) podem ser inseridas como ilustrações coloridas ou como desenhos no texto. No entanto, é um livro que não se fecha em si mesmo, não se propõe como objeto autônomo, mas, antes, remete continuamente a seu exterior, a valores a serem reconhecidos ou construídos fora de suas páginas. Digamos, então, que o discurso geral de Vittorini é projeto, ou melhor, projeto de projeto. E de uma literatura que, por sua vez, é projeto. Aqui, tocamos o ponto que é fundamental em qualquer momento da atuação de Vittorini: a literatura que, sendo especificamente literatura, é parte e modelo e função de um conjunto ainda não realizado mas, ainda assim, visto como alcançável. Isso tudo pode sem dúvida ser chamado cultura, quer no sentido específico do termo, quer naquele de soma das práticas humanas. Mas ainda: para lá desse projeto de cultura, o objetivo final é uma maneira de estar no mundo, uma relação com os outros e com as coisas. O planejamento em que Vittorini trabalha, e do qual a literatura deveria tornar-se signo e vetor, é planejamento *humano*. Ele avança, junto ao momento negativo da recusa da situação presente, a afirmação do que é o valor (ultimamente, a visão científica do mundo contra aquela do humanismo tradicional) e a assume como termo obrigatório de comparação, projeta-a e a estende.

Digamos que, ultimamente, Vittorini projeta uma cultura como “ciência” (um conhecimento como “ciência”, uma sociedade como “ciência”, um gênero humano como “ciência”), e desse ponto em diante resta adivinhar os possíveis desenvolvimentos: a ciência-totalidade que critica aquela que era ciência-parte (já podemos encontrar indícios nesse sentido na entrevista sobre as “duas culturas”). Claro, quando lemos a palavra *ciência* nas últimas intervenções de Vittorini, sempre sentimos a necessidade de uma especificação adicional, da confirmação de que não estaríamos nos detendo numa noção genérica, enfim, que se diga “ciência” dentro de uma cultura que já tem a ciência dentro dela, e não a partir de fora. Porque “ciência” em nosso século significou e significa uma porção de coisas muito diferentes, a indução ou a dedução, o deter-se no experimentável ou a construção de modelos matemáticos, o mecanicismo ou o indeterminismo, e, toda vez que a menção à ciência se perfilou no horizonte da cultura humanística dos últimos setenta anos, significou coisas diferentes. O problema de fundo, porém, continua sendo aquele da possibilidade ou impossibilidade de conhecer o mundo, e pelo menos quanto a isso o debate científico exige continuamente também do espectador externo que ele tome partido.

Ora, para definir de que “ciência” Vittorini fala, não acredito que seja tão importante comparar as menções disseminadas nos últimos escritos (tendendo, parece-me, a uma epistemologia indeterminista e probabilista), nem reconstituir o denso catálogo de suas leituras dos últimos anos, reencontrar as notas, os textos sempre cheios de sublinhados e anotações; a aventura do estudo livre, da anexação de novos campos e instrumentos a compreender, que Vittorini continua vorazmente durante toda a vida, assim como deveria ser em toda a vida humana, seria impensável se não conservasse algo da paixão juvenil, feita — de um lado — pelo orgulho de opor ao livro que se lê a resistência do próprio preconceito, e

— do outro — daquele tanto de disponibilidade pela qual o último livro lido trava batalha com o penúltimo e, se tiver força, ganha. Para definir a ideia de ciência de Vittorini, o que conta é extraí-la do conjunto de seu trabalho, do sistema geral de suas solicitações e de suas opções.

Diremos então que o processo do conhecimento, para Vittorini, tem duas condições; a primeira: de contestar as noções habituais, sejam elas perceptivas ou linguísticas ou conceituais (ou, digamos, sempre linguísticas, no âmbito da percepção, da palavra ou dos conceitos), estabelecendo a maneira de uma nova percepção, nomeação e significação; a segunda: de nunca se deixar levar até o fim pelo mecanismo da abstração mental, a ponto de eleger a própria habitação num mundo puramente conceitual, isto é, de sempre retornar, com a disparada de uma agulha magnética apontando o dado ainda não conceitualizado pela experiência. Essas duas condições, que valem para caracterizar a pesquisa de Vittorini, desde suas primeiras fases, e se aplicam, mais do que nunca, a sua polêmica “científica” mais recente, fazendo-a coincidir com uma tendência que emerge de diferentes escolas de filosofia da ciência e que trava sua batalha em duas frentes: contra o empirismo (contra o princípio de autoridade codificado na informação perceptiva, e aqui podemos ver a constante polêmica antinaturalista de Vittorini, que no final se torna até polêmica contra a natureza, contra a autoridade da falsa imagem ideológica que a natureza se tornou para nós) e contra as inclinações idealistas da epistemologia (contra o princípio de autoridade nominal que torna a se instaurar onde não esperamos nenhuma confirmação da realidade nem sequer algum desmentido; e aqui podemos notar a constante polêmica de Vittorini contra o doutrinário ideológico e a literatura como ilustração de dados intelectuais). Espero não estar forçando as linhas do projeto vittoriniano para aproximá-las do ponto em que hoje me acontece estar, isto é, para identificar seu método com aquele do *modelo* construído por via dedutiva e que tem valor de hipótese operacional, até ser desmentido experimentalmente.

É preciso, ao mesmo tempo, frisar que Vittorini nunca impele sua especulação para fora do âmbito das coordenadas do observador; é sempre a relação homem-mundo que lhe interessa, o seu é sempre um humanismo centrado na história dos homens e nos homens como história, na oposição história/natureza. (E aqui talvez seja o ponto em que meus interesses tendem a divergir dos dele, a se deslocar rumo a um conhecimento em que toda hipoteca antropocêntrica seja abolida, em que a história do homem saia de seus limites, seja vista somente como elo, deixando-se deglutir nos dois extremos pela história da organização da matéria, de um lado na continuidade animal — na qual Vittorini continua a ver o início do homem como um salto — e do outro na extensão da elaboração da informação para as máquinas.)

Em suma, Vittorini é alguém que acredita que o mundo existe, que o discurso sobre o mundo conta porque, para lá do discurso, há o mundo (e, se nos últimos tempos seu estudo mais assíduo é a linguística, isso lhe é necessário porque, só sabendo até o fim o que é o discurso, o discurso poderá começar a *dizer* não apenas de si mesmo); acredita que o mundo existe em sua riqueza sensível e desfrutabilidade ou intolerabilidade imediatas (isto é, não acredita que o mundo seja um conjunto de conceitos cujo valor pode ser julgado apenas numa última instância, um inferno ou purgatório filosófico); acredita na cognoscibilidade do mundo além dos códigos semânticos impostos pela tradição aos sentidos e aos processos lógicos (isto é, essa imediatidade de relação com o mundo não é mistificada só se for crítica, só se contestar

outra maneira de se relacionar, só se encontrar novos nomes, se instaurar uma consciência nova); e acredita na mudança do mundo mediante a prática (linguagem, conhecimento, projeto, técnica, batalha, risco, experimento, apropriação), na adaptação do mundo ao homem (isto é, não no aspecto catastrófico da adaptação do homem ao mundo adaptado), na humanização do mundo (isto é, do homem), sempre tendo em mente, como critério de direção, o aprofundamento e a ampliação da experiência, aliás, a contínua possibilidade de aprofundamentos e ampliações adicionais.

Desenhadas assim as coordenadas de uma postura intelectual, precisamos logo tornar a dizer do lugar que a atuação literária tem nesse quadro. Porque é verdade que para Vittorini a literatura é projeto de outra coisa e também toma outras coisas como modelo: numa determinada fase foi a luta política, modelo que ele logo sentiu que devia integrar numa imagem mais polpuda de cultura ou civilização de conjunto, e essa cultura concebida, ora sob um aspecto pouco mais que biológico (são amiúde metáforas como o comer, a comida, aquelas com que Vittorini designa o valor literário e cultural), ora sob um aspecto fortemente intelectual, de recusa da sujeição à natureza, até a abstração científica e matemática; em suma, é ao fazer (em qualquer nível antropológico, do mais elementar ao mais tecnologicamente avançado) que a literatura remete, é a cada processo de conhecimento (desde o morder a mítica maçã até o modelo de espaço riemanniano). Mas também é verdade que esse *outro* tende a revoltar-se e a tomar como termo de confronto a literatura, como experiência plena e exemplar.

Recordamos como Vittorini frequentemente define suas batalhas mediante fórmulas de oposições nítidas: contra uma cultura que nos console, por uma cultura que nos defenda; por uma literatura arterial, e contra uma literatura venosa; e, ultimamente, por uma literatura de tensão racional, contra uma literatura de tensão afetiva. Alheio à dialética como nenhum outro, ele carrega toda a negatividade no polo negativo, todos os valores nas indicações do polo positivo (indicações-projeto, indicações daquilo que nos resta fazer). Ora, o *outro* da literatura para o qual ele tende sempre funciona como contestação radical da literatura de polo negativo, mas fundamenta o próprio valor no estar à altura da literatura de polo positivo. Em suma, a experiência de valor que não falha é o Dom Quixote ou o Robinson Crusóe. Neste ponto, ultrapasso aquilo que Vittorini já escreveu ou disse, porque faço questão de frisar que, numa situação histórica em que o julgamento das mais diferentes tendências parece ser unânime, no sentido de que o único valor reconhecível na literatura é a negação, em Vittorini nunca falha a noção de um valor literário afirmativo (valor que, após a crise da noção de “poesia”, aguarda nova definição). E, se *contestação* é um termo-chave de qualquer julgamento seu, o fato de contestar nunca tende a ser reconhecido como mera negação, mas como contra-afirmação.

Só agora que disse isso, que postulei que para Vittorini não deixa de ser decisivo o cerne “poético” da obra literária (digo o cerne de verdade, que estava no conceito de “poesia”, para lá da ideologia harmonioso-consolatória, e digo também o prazer de distinguir como poético o cerne de potencialidade cognoscitiva e linguística e psicológica e histórica etc. das correspondentes intenções puramente intelectuais e já mistificadas no próprio ato da expressão), só agora falar do Vittorini inimigo da “bela literatura” tem o sentido correto. Porque negadores da “bela literatura”, hoje há tantos, e com tantas justificações e resultados,

que parece haver necessidade de menos competência para sê-lo. Mas uma coisa é mover-se sob o impulso de um desamor ou de uma ausência de amor, e outra sob o impulso de uma experiência amorosa concreta que só se dá no movimento, que hesita e se compraz e se embevece e logo se torna imagem de morte.

Para aqueles em quem a vocação de reformador literário é preponderante, as poéticas, as teorias, os significados sempre acabam contando mais que as obras, que as vozes estilísticas individuais, que os significados. Vittorini, entre eles, é uma exceção. Sua vocação de reformador literário nasce de seu amor pelas obras: aquilo que ele sabe antes de tudo é o potencial de vitalidade prática e intelectual que emana da obra poética, de sua complexidade semântica, o campo de energia que, numa época, numa civilização, forma-se em torno da obra. Ele trabalha para fundar uma cultura densa de obras, e sabe que, ao aguardar as obras, o que realmente esperamos é o inesperado.

Se uma parte tão grande de seu ouvido (de tradutor, de editor) foi dirigida às vozes menores, aos que ele denominava “materiais de construção”, ao ruído a partir do qual a música de uma época toma forma, ao matos em que a floresta afunda as próprias raízes, por outro lado era a obra sentida e escolhida como decisiva a encerrar a verdadeira riqueza. Desde os anos de sua juventude florentina, nunca lhe faltou a gratidão por ter tido diante de si a obra de Montale, a rocha cravada no meio da desolação. Uma obra pode ser decisiva se tiver em si a força e for recebida como tal (e não é certo que essa recepção tenha de ser espontânea; aliás, quanto mais ela se impuser, vencendo as resistências do receptor, tanto mais ela conta), e, uma vez que esse encontro se deu, não muda mais o signo. O Montale recebido como mestre da absoluta ausência de ilusões continua a ser paradigma de valor para Vittorini, e mesmo no último Montale misoneísta dos cursivos mais amuados, Vittorini, apesar de não ser indulgente com quem pensa o oposto dele, reconhece não um ideólogo contrário, mas, sobretudo, uma faceta da rocha de então, e justamente não o repreende por não ser diferente, pois seria como pedir para pôr água em seu vinho, em sua pretíssima tinta.

Claro, Vittorini é parcial ao reconhecer o valor de uma obra. E precisamente por ser incapaz não só de um compromisso crítico e de um julgamento de aspectos contrastantes, mas também de um hábito mental dialético, pelo qual alguma coisa é tão preta que acaba sendo branca. Diante de uma obra em que não consegue investir toda a sua carga positiva, o sentido de seu movimento intelectual, Vittorini opõe uma recusa. De Beckett, começou dizendo há seis anos: “Chega de escritores que continuam guardando luto pela morte de Deus!”, e não se moveu nem sequer um milímetro em sua oposição. Todavia, não é que ele negue o critério (que, a mim, parece o único justo) de que o valor está na força dos signos — imagens e linguagem —, e onde há uma verdadeira montanha cedo ou tarde também encontraremos o lado certo para escalá-la, diferente daquele mais visível e exposto. Só que ele tem de dispor suas peças num campo de batalha que é o território onde se encontra, e Beckett nesse território se excede em fazer o jogo da parte inimiga, da parte da catástrofe da história, para que ele tenha ânimo de inverter a direção do tiro. A posição que a obra toma no momento de sua recepção se torna, portanto, mais decisiva do que sua potencialidade interna: Montale continua sendo moderno, porque ele é quem pode observar com olho seco a catástrofe, a espera vital que dura apesar de tudo e, portanto, esconjura. Beckett confirma e evoca a

catástrofe porque chora sobre ela (ou ri, o que dá no mesmo), portanto lamenta, e portanto é um velho disfarçado de moderno. (Mas eu acho que Beckett pode ser lido num sentido até oposto, pode ser apreciado em sentido anticatastrófico: rindo, zombando do choro, não o estaria exorcizando? Não torna inutilizável, ao habitá-la, toda imagem de catástrofe?)

É preciso dizer que, quando Vittorini ergue como uma bandeira o nome de um autor, não raro é o mesmo autor a ser tomado como figura alegórica, como metáfora de alguma coisa que só parcialmente se identifica com aquele nome. Quando ele diz, nos últimos anos: Robbe-Grillet é um “Robbe-Grillet” entre aspas, um escritor que Robbe-Grillet em parte é e em parte seria bom que fosse, um escritor que, se existisse, poderia estar bem no lugar de Robbe-Grillet. O que ele quer indicar é o escritor-Cézanne, o escritor concentrado no conhecimento de um objeto, na forma de uma coisa, o equivalente literário de um Cézanne que também é “Cézanne” entre aspas, artista-experimentador da matéria física. Antes, por alguns anos, no lugar de Robbe-Grillet, Vittorini dizia: Butor, sempre um “Butor” entre aspas, o escritor que põe em sua relação com o mundo toda a complexidade de uma percepção intelectual, filosófico-científico-psicológico-histórica, e a correção de “Butor” para “Robbe-Grillet” tem o significado de antepor a uma instrumentação cultural tanto mais rica e dúctil quanto aquela do autor de *Modification* uma autoridade de estilo tão mais peremptória quanto aquela do autor de *Jalousie*, isto é, a univocidade da escolha de um ponto de vista, de um código linguístico. (E, assim, quando em Vittorini se acentuar uma gnoseologia probabilística e multívoca, será Uwe Johnson o nome paradigmático colocado entre as aspas invisíveis.) Ao mesmo tempo, porém, temos de considerar que toda escolha de ascetismo estilístico, toda absolutização de rigor redutivo, tem como contragolpe subsequente uma reavaliação da riqueza criativa, da explosão linguística, da experimentação estilística intuitiva, isto é, o ideal do escritor-Cézanne nunca cancela o ideal do escritor-Picasso.

Aqui, tocamos o ponto mais sensível do nexo obra literária-projeto de literatura-projeto de ciência-projeto de associação humana. A época de Picasso é aquela em que os estilos são todos contemporâneos e, portanto, podemos começar a ser “absolutamente modernos”. Picasso, que se apropria da descontinuidade de estilos e a insere num discurso lírico e público que se torna contínuo na assunção de todo estilo como estilo, convenção ideológica agora enfim dominada conscientemente, e portanto desmistificada, é decerto um dos “heróis culturais” de nosso século: liberta os signos da servidão ideológica e inaugura uma metalinguagem de ideogramas que nunca se repetem e têm significado para lá de qualquer código.

Para Vittorini, Picasso é um paradigma decisivo: como crítico, ele o considera um constante ponto de referência de valor literário; e, como escritor, encontra-se — quase por natureza, por visão interior — como semelhante a ele. Além do mais, Vittorini é aquele que escreveu um livro-Guernica, *Conversazione in Sicilia*, o livro-Guernica, o único a definir-se por meio desse simples tracinho de conjunção. E a irmandade picassiana toca seu ápice com *Il Sempione*, com essa extrema estilização da figuração narrativa e da representação existencial, da qual agora qualquer hipertensão expressionista é alheia. (É a época em que Picasso pinta a *Joie de vivre*.)

Mas Picasso não tem escolha no método de sua atuação, mago branco prisioneiro de seus

felizes poderes, não pode afirmar nem negar nem projetar o mundo de outro modo a não ser acrescentando uma figura a outra figura, transformando em figura tudo aquilo em que toca, opondo à afasia do mundo uma babel de figuras falantes. Sua direção sobre os contemporâneos e os pósteros só se dá mostrando que inventar a cabra, desenhar a música de uma flauta, conhecer a criança pelos meios de conhecimento de uma criança, são milagres absolutamente simples e laicos. Aqui, no entanto, entra em jogo a diferença entre a figura e a palavra: existe a felicidade de pintar, mas uma felicidade de escrever não existe. Para Vittorini, abrem-se dois — ao menos — caminhos de atuação: aquele sobre a obra (que dê sentido ao exterior) e aquele sobre o exterior, sobre o contexto cultural da obra (que dê sentido à obra de forma que esta possa lhe dar sentido). E o trabalho sobre o exterior da obra condiciona a própria obra, tanto assim que após *Il Politecnico* a insatisfação da ação sobre o exterior se transmite no trabalho criativo, como se este, sem uma batalha geral em que se integrar, lhe parecesse demasiado particular, também ele *hanté* pela sombra da “bela literatura”.

A busca da atuação correta sobre o *exterior* prosseguirá concomitantemente à construção da obra, mas com prazos diferentes, de modo que, quando se termina a obra, ou ainda antes disso, a pesquisa sobre o *exterior* deslocou-se para outro lugar, já está combatendo o quadro cultural que servia de pressuposto para a obra, e a obra que nasceu como posto avançado contra a “bela literatura” agora já é sentida, ela própria, como refém da “bela literatura”. E então vemos o planejamento geral, que já alimentava a obra, virar-lhe as costas e negá-la; a comunicação poética, que é motor e modelo do projeto civil, continuamente cancelada para que não sirva de freio ao próprio desenvolvimento do projeto.

A exigência de discurso geral ao qual Vittorini quer dar espaço mesmo na própria obra narrativa lhe nega aquela que, para a “felicidade do artista”, é a força concentrada da tela começada e acabada em menos de um dia. Observando-se bem, a analogia com Picasso, mais do que com o pintor sempre jovem que continua a “encontrar” relações entre as formas do mundo e as formas da linguagem artística, tende a se estabilizar com o pintor tardio das vastas composições alegórico-civis (que Vittorini claramente detestava), em que os estilemas já experimentados encontram lugar numa síntese quase rapsódica. Aqui, no entanto, o espírito crítico do escritor está vigilante e registra toda “data” do estilema e do mundo ideal que está por trás dele. Para o Vittorini maduro, a obra acabada será o único resultado de seu trabalho autocrítico sobre o longo planejamento de um afresco que termina sendo recortado e reduzido à dimensão de painel ou conto (já *Il Sempione* é apresentado como fragmento), com resultados até extraordinários, como para a *Garibaldina* (e remetemos ao discurso sobre os trechos do romance publicados em diversas ocasiões ou ainda inéditos).

Mas não é isso que lhe interessa. Mais importante, para Vittorini, é retornar ao afresco, cobrir algumas de suas regiões com emboço para depois repintá-las, quase com a mão de antes, mas com a consciência de agora. É o método com que retoma *Le donne di Messina*, e aí talvez tenha tocado a solução do problema do *tempo* que a literatura ocupa (em seu escrever-se, e também em seu querer ser lida, ser continuamente lida) com relação àquele das artes visuais, tão diferente: uma solução que poderia ser o cancelamento progressivo das datas das próprias obras, aceitando que cada uma delas carregue uma data de início, prova de sua necessidade histórico-genética, e atualizando o tempo todo a data do final, fazendo com que o escrever corra atrás do ser lido, procure ultrapassá-lo. Mas a empreitada ainda é única; para

tudo o mais, Vittorini escreve e esconde as páginas como um Picasso-toupeira que enterra seus quadros de modo que, no dia em que saírem à luz, não serão mais classificados em relação a uma data, mas constituirão uma série em si, achados arqueológicos de uma civilização sem comparação com outras. E isso seria o ápice da reviravolta de um destino para um escritor interessado sobretudo nos movimentos diacrônicos do mundo a sua volta.

Tudo o que o ato da escrita criativa (e de publicar e assumir publicamente o papel de autor de uma obra) carrega consigo de individualístico e de abaixo de egoísta e de egocêntrico é castigado em Vittorini pelo imperativo proeminente de trabalhar numa tarefa imediatamente coletiva: a fundação de uma cultura. E, no entanto, a tarefa que ele sente como coletiva obriga Vittorini a estar sozinho, ao passo que o trabalho que, culposamente, sente como individual é aquele que estabeleceria de imediato a comunicação. Enquanto, contra o abstrato ascetismo dos filósofos, reivindica a não renúncia nem sequer temporária de todo bem do mundo que possa ser gozado fora da posição privilegiada, Vittorini constitui, por outro lado, um caso de severidade consigo próprio talvez único na história da literatura.

Por analogia com as escolhas econômicas, podemos tentar dizer que, como em nossa época a categoria da produção se desdobra em produção de meios de produção e produção de bens de consumo, em sua atuação literária Vittorini escolhe a produção de meios de produção e sacrifica (aliás, condena como “bela literatura”) a produção de bens de consumo. Mas logo a metáfora começa a exigir especificações e retificações. Primeiramente, temos de estabelecer que a oposição não deve ser compreendida no sentido de identificar os bens de consumo com as obras criativas e os meios de produção com a atividade de planejamento cultural e direção crítica; ao contrário, há obras criativas que atuam como meio de produção mais que qualquer pesquisa e aquisição teórica, e, por outro lado, uma atividade de planejamento e direção a favor da “bela literatura” deve ser classificada como produção para o consumo. Por esse caminho, contudo, a analogia logo salta pelos ares: também a “bela literatura” (obras e teoria) é um meio de produção, produção precisamente de outra “bela literatura”, voltada para a confirmação de si própria e do mundo; e, da mesma forma, a literatura como apropriação de conhecimento do projeto vittoriniano é, sim, meio de produção na teoria e nas obras, voltada para a contínua contestação e renovação de si e do mundo, e também com um quê de “bem de consumo”, devido à mais rápida perecibilidade de seus resultados constantemente questionados.

E, afinal, é a figura de Vittorini que exige uma articulação mais complexa entre os dois termos, porque em ninguém como nele se encontram tão intimamente misturados os traços do homem “da produção” (com uma tensão quase de “primeiro plano quinquenal”) e do homem “do consumo”, que não quer adiar para amanhã a dilatação das possibilidades humanas que o progresso tecnológico está apto a dar desde hoje. Gasto poético e acumulação cultural, expressão e planejamento, “*hic et nunc*” e remissão ao futuro são momentos que não podem ser separados: essa talvez seja a única experiência que a prática literária pode comunicar à economia.

Essa escolha é um problema que diz respeito não só à biografia de Vittorini. Projeto e obra, dados como igualmente necessários, ainda assim se põem em prática como alternativas para uma “prioridade de investimentos” de cada um de nós que, dado o limite de nossas energias

individuais, logo se torna decisiva. A vida de batalha de Vittorini tem por condição uma participação de dotes tão simples quanto raros: otimismo, ausência de cinismo, coragem moral, desinteresse, capacidade de trabalhar com as forças de que se dispõe, generosidade em se desgastar pelos outros, tetrágona recusa a tudo o que não se aprova até o fim. Eles nos valeram aquilo que queremos continuar a chamar projeto de um projeto, porque seu caminho mal começou. Seus desenvolvimentos poderão nascer não de individualidades isoladas, mas de uma discussão e de um trabalho coletivos. Talvez a presença de Vittorini encontre sua verdadeira atualidade numa nova geração, uma parte de geração que se constitua em vanguarda interdisciplinar, que faça prosseguir no mesmo ritmo o trabalho dos projetos coletivos e a experimentação dos laboratórios particulares, o da literatura no mesmo passo que os outros.

É uma espécie de neoiluminismo, aquele que Vittorini anuncia? Certamente, o inédito *Le due tensioni* abre-se com o chamado a uma “tensão racional” e a referência ao século XVIII. Mas o século XVIII de Vittorini vai remontando até conglobar, antes de Defoe, Cervantes e o barroco; seu verdadeiro século XVIII é o século XVII, é a explosão copernicana. Resta o fato de que Vittorini não parece disposto a se deixar intimidar pelo confortável rótulo de “burguês”, que, quanto ao iluminismo e à ideia de progresso, põe em concordância tanto neohegelianos da espécie adorniana, como neonietzschianos de variada espécie, como reacionários, simplesmente.

Ao disseminado jogo intelectual de dar um sinal negativo ao progresso, Vittorini é tão refratário quanto o operário, o camponês que fugiu dos impróvidos campos, o afro-asiático revolucionário. É com a força dessa irreduzível simplicidade de “homem novo” que Vittorini se recusa a dar crédito, por um só segundo que seja, às mais finas observações da polêmica antitecnológica, certo de que a quem lhe concede um mindinho, logo a autoridade milenar da sabedoria nostálgico-patriarcal aparece para arrancar o braço. Mesmo no âmbito da vida diária, as coisas que assumiram um signo positivo, liberatório, não podem ter outro signo para ele: o carro é sempre uma coisa boa (e me pergunto, lendo um recente artigo de Mumford sobre a predominância do automóvel como sufocamento do desenvolvimento dos outros meios de transporte e de uma racionalização geral das comunicações, se o tema teria aberto uma brecha em sua indiscriminada automovelfilia), a cidade sempre tem um sinal positivo, o campo sempre um sinal negativo (a tal ponto que, no silêncio da roça, ele não consegue dormir). A ideia de que a vida do campo pode começar a se tornar valor justamente para o habitante da cidade, ele não aceita: sabe que a dialética pode sempre esconder uma armadilha. É como se não quisesse nunca desviar o pensamento das possibilidades de libertação humana que a transformação tecnológica do mundo contém em si, e das perdas que o atraso em pô-las em andamento implica, pelo limite intrínseco ao capitalismo, claro, mas também da cultura que continua pensando em termos dissociados revolução social e revolução tecnológica.

— No entanto — digo-lhe para deixá-lo aborrecido —, já é claro que nosso século se fechará com a revanche do pastoreio contra a indústria. Parece não haver outro remédio para a fome do mundo a não ser uma reconversão maciça da agricultura e da criação. As vacas vão invadir as fábricas, vão rechaçar as máquinas eletrônicas...

Mas as imagens, para ele, não existem para brincarmos com elas: há uma responsabilidade

histórica também na imaginação, aquilo que ele chama de “responsabilidade com as coisas”. Responde logo que a agricultura hoje não consegue saciar a fome do mundo precisamente porque ainda não está inteiramente “industrializada”, transformada pela tecnologia; quem se agarra às imagens agrestes tradicionais quer conservar o mundo como ele é, na disparidade e na injustiça e na fome.

Claro, se alguém acredita que produção industrial e progresso técnico estão intrinsecamente ligados ao capitalismo e à exploração, esse alguém nunca poderá concordar com Vittorini. Ele, por seu lado, pensa que, enquanto o socialismo vir a indústria num contexto camponês, herdará do capitalismo (e de tudo o que o antecedeu) a velha condenação do trabalho como maldição. A liberação operária não tem outro sentido a não ser o da pressa de chegar a uma situação que — do ponto de vista tecnológico — não é nenhuma utopia: a um mundo de máquinas que sirvam os homens (todos os homens), e não que os transformem em servos. Vittorini sente a necessidade (a responsabilidade) de pensar o futuro em imagens, e sabe que carga de mentira contêm as imagens de um idílio pré-industrial, ou aquela de uma — digamos — sadia compenetração de modernidade e tradição. Mas não será a mesma coisa para as imagens de um mundo ultraindustrial, inteiramente automatizado, em que o fazer deve ser só cognitivo e criativo? Aqui entra em jogo o otimismo intrínseco às atividades que prosseguem de acordo com um vetor unívoco: aí do cientista, do tecnólogo, do revolucionário que tiver dúvida dessa espécie; esses nunca habitam o ponto de chegada, mas sempre o movimento rumo aos possíveis pontos de chegada. Essas dúvidas, quem as têm amiúde é o poeta, que realiza um trabalho em que o “progresso” não é uma linha paralela ao vetor do tempo, e o “para a frente” e o “para trás” são conceitos opináveis, bifrontes. O que Vittorini quer é, justamente, uma polaridade também no movimento literário, sua “cientificidade” ou “racionalidade” é antes de mais nada uma revolução da consciência, que faça com que a energia do poeta não se perca na entropia do mundo.

Contudo, observando o atual quadro da cultura de ponta, poderíamos dizer que nunca estivemos tão longe de uma retomada do otimismo de tipo iluminista. Estamos numa fase em que, sobretudo para os jovens — na teorização política assim como na literária —, a atuação revolucionária tende a isolar e frisar o momento da negação e desestruturação e apocalipse dos valores e dos significados, separando-o do momento do planejamento, da instrumentação e da reestruturação, para a qual tendemos, antes, a olhar com uma suspeita crítica, quando não com escárnio. Sobretudo em literatura, na qual a linha que percorre mais de cem anos de cultura europeia, e que alcançou no momento heroico da vanguarda a plena consciência e o ponto-limite, marca justamente a fronteira do território em que Vittorini se movimenta. Esse é o ponto em que a discussão entre Vittorini e as tendências hoje mais ativas ainda está em aberto. Das “diversas vanguardas do começo do século”, ele recusa “a postura desesperada (e portanto incapaz de planejamento)”, mas procura constantemente salvar a força de contestação, a recusa de todo consolo; gostaria de colocar ali boa saúde e apetite, de afastar o cheiro árido de deserto e de fim do mundo.

Para fazer isso, procurou por muito tempo manter desperta — às raias das literaturas de alto teor filosófico — a guerrilha das literaturas jovens, que têm de recomeçar a discutir o mundo desde o princípio; seus famosos americanos da década de 30 haviam sido exatamente isso, sobretudo em suas franjas imigradas ou pobres e brancas; e, até os anos 60, ele continua

esperando novas ondas de filipinos ou de iugoslavos, de jovens espanhóis ou polacos, de moscovitas degelados ou de californianos *beat*; e a repropor os primeiros soviéticos da armada a cavalo, ou o primeiro Hemingway sobrevivente de Caporetto.

Essa literatura da apropriação direta do mundo — figura elementar, mas nunca renegada por sua ideia de literatura como conhecimento — tem em Hemingway o nome paradigmático, talvez o único nome que se pode pôr “entre aspas”, Hemingway, grande mito de saúde (quando ele morreu, Vittorini de início se recusou a acreditar no suicídio; depois, nunca mais falou a respeito, como se tivesse sido vítima de traição). Hemingway e Faulkner, claro, mas Faulkner como emblema de força concentrada na expressão, e Hemingway como emblema de uma atitude em relação ao mundo, de gasto de si próprio, por sua vez gastável como modelo aparentemente não árduo. Energia e estilização definem a época “hemingwayana” da literatura mundial entre as duas guerras mundiais que Vittorini acompanha (Juan Rulfo, o formidável mexicano, marca para mim o ápice), e são sobretudo os menores e os periféricos que ele adora escolher e definir naquele quinhão de novidade que eles carregam, quase como uma contraprova de que o leque das possibilidades pode ser estendido infinitamente.

O que, na realidade, parece não se dar. A cada movimento de confiança, dá-se uma desilusão: a lenha verde não produz muito fogo; e o curso da literatura ocidental continua a cavar o próprio caminho nos grandes leitos fluviais seculares, e não nos impetuosos regatos sazonais, afluentes e defluentes. Mas a ideia da literatura como uma extensa *democracia direta* não abandona Vittorini. Entre o método do diretor da coleção *Gettoni*, atento a pescar fora do coro pós-bélico dos soldados ou dos testemunhos provinciais as vozes de timbre genuíno, e o método do diretor da revista *Menabò*, que passa entre os aventais brancos do laboratório experimental para verificar a que ponto os novos reagentes fizeram precipitar os materiais nos tubos de ensaio, a diferença de horizonte técnico não deve fazer com que se esqueça o dado comum: aquilo que Vittorini persegue — para lá da ocasional intenção polêmica em relação à “bela literatura” italiana oficial — é uma definição mais pertinente do que entendemos por literatura.

É preciso especificar — nunca somos precisos o suficiente — que essa “democracia literária” de Vittorini nunca é negação da literatura. Os autores da *Gettoni* são escolhidos por suas qualidades de *escritores*, isto é, pela autonomia de seu uso de signos (não raro em polêmica com aquela que Vittorini chama de maneira neorrealista); aos meros testemunhos de vida passada, aos documentos sociológicos, aos registros de gravador, a coleção tende a se fechar; é a expressão que contém um quê a mais de informação em relação à língua pública que se gostaria de transformar em bem público; e não a faculdade de informar, que é um bem público por definição e que se trata apenas de institucionalizar de forma correta. Assim, os autores da *Menabò*, do número 5 em diante (isto é, a partir de quando a pesquisa aposta no “novo modo de formar”), são procurados não como aderentes a tendências ou como aplicadores de programas, mas como *poetas* e *escritores*, isto é, como aptos a comunicar, para lá do programa operacional ou da poética de que se faz profissão, um quê a mais de conhecimento não orçado.

E, se pensarmos em como a ideia aristocrática de poesia é arraigada, poesia como dom e privilégio, em como uma imagem monárquica regula inconscientemente a sucessão dos grandes escritores na visão historicista, o sans-culottismo poético de Vittorini se nos mostra em todo o seu valor. Àquilo que foi a entrada do trabalho na filosofia — clamorosa e

irreversível entrada da fome, do cansaço, da poeira de carvão, de marteladas — não corresponde nada de parecido na teoria da literatura para o marxismo declarado, com seu obscuro raspar dos tinteiros, brigar com as palavras, apagar, corrigir. Afirmou-se, antes, o quadro neo-hegeliano dos depositários do espírito do mundo e refletores da totalidade, que dominam, repartindo entre si, os reinos das situações históricas, e a alguém que se debruça das balaustradas de Weimar e desponta por entre as fileiras de buxos de uma alameda, responde, além de uma extensão infundável de neve e de anos, outro alguém que aparece chafurdando na lama com suas botas de caçador entre as bétulas de Iasnaia Poliana; no meio, só resta o mudo formigar da economicidade sem espelhos.

Quem introduziu o elemento do *trabalho* na teoria literária foi, se quisermos, a crítica estilística, com sua carga democrática implícita, atenta — por meio da literatura — à salvação da palavra como instrumento usado pelos homens, preferindo a mais humilde e impregnada de clima local e sazonal. Mas a democracia literária de Vittorini é diferente (ainda que com toda a sua consideração pela estilística, desde a época em que Contini traçava a linha Gadda), porque não é a salvação da palavra que o encanta, mas seu atrito com todos os outros signos.

A ideia da poesia como atividade que pode ser de todos aproxima ainda Vittorini dos surrealistas. E não é o único caso em que cai como uma luva a comparação com essa grande matriz, única revolução literária do século da qual ainda encontramos frutificações vitais, dimensões não transitórias. Uma ideia de Fortini, que destaca em Vittorini “a recusa do pecado e do negativo” e o aproxima “da magia branca do surrealismo”, poderia abrir um longo discurso sobre as concordâncias e as oposições. Distante por formação e atitudes daqueles homens que estiveram com Breton ou que sofreram sua influência, Vittorini tem em comum com eles o projeto de uma literatura de todos, que aja na vida de todos, e a radical *exigência* de um futuro de libertação. À pergunta que nos colocamos há pouco, se podíamos definir o projeto de Vittorini como neoiluminista, eis que poderíamos responder situando-o na encruzilhada entre dois projetos ou “utopias”: aquele iluminista da vitória da razão, e o surrealista de “mudar a vida”.

Assim poderíamos explicar por que a contemporaneidade europeia de Vittorini se situa sobretudo no contexto pós-surrealista francês, e ele, ao longo dos anos 50, encontra naquele território um fôlego que a Itália pós-Croce está longe de lhe dar. Dizemos território pós-surrealista (no sentido da exigência *moral* do surrealismo, não do *gosto* surrealista, que é algo inteiramente diverso) para distingui-lo — de início — do existencialista: a contemporaneidade com Sartre, que pode parecer dominante nos primeiros anos do pós-guerra, quando *Il Politecnico* e *Les Temps Modernes* têm um curso paralelo, não tem continuidade a não ser numa divergência cada vez mais forte. A prioridade do “filosófico” que Sartre encarna (prioridade sobre o “literário”, sobre o “científico”, sobre o próprio “político”, enfim, sobre todos os modos de leitura direta do mundo) é sempre o dado em oposição ao qual Vittorini se qualifica. E poderíamos acrescentar que a “autenticidade” existencialista não é aquela vittoriniana, porque esta tenciona encontrar novos nomes para se exteriorizar, ao passo que aquela tenciona classificar as motivações inconscientes com os nomes das codificações já clássicas (psicanálise, marxismo), que Vittorini não nega, mas quer que lhe cheguem repercutindo do exterior, das coisas.

É preciso dizer que também a assonância “pós-surrealista” de Vittorini vale apenas enquanto, de um lado e do outro, nos mantemos no plano de um livre questionamento do mundo exterior. Na fiel amizade com Dionys Mascolo (e com Robert Antelme, e com André Frénaud), o diálogo parece ter se dado a regra de ater-se às ocasiões diárias da vida, deixando na sombra as teorizações gerais. É o verão do pós-surrealismo francês o que Vittorini ama: mas, logo atrás da comitiva dos amigos, aparece a sombra invernal dos ideólogos — Bataille, Blanchot —, e eis que Vittorini enrijece, na recusa (em relação a Bataille), na incompatibilidade em âmbito terminológico (em relação a Blanchot). Se, lá, a linha dos valores indiscutíveis se chama Sade-Nietzsche-Mallarmé, Vittorini continua sentindo-a como a fronteira de um território que não é o seu. Os nomes da negatividade (de “sacrifício” a “silêncio”) não admitem para ele conotações positivas.

Todavia, embora Breton sonhe a alquimia e Vittorini sonhe, digamos, o Massachusetts Institute of Technology, não é certeza que não se possa derivar do surrealismo uma visão de mundo parecida com aquela para a qual Vittorini tende. E isso é provado por Raymond Queneau, de seu universo linguístico-matemático-enciclopédico na virada entre História e Fim da História. Mas sentido do cômico e filosofia natural ligaram organicamente à volta de Queneau uma carapaça de “sabedoria” que Vittorini não terá tempo de construir para si (nem gostaria); por isso faltou — apesar da admiração — o diálogo (digo diálogo ideal, até mudo, o único que conta).

A possibilidade de um diálogo internacional parece se abrir quando, naquela mesma cepa de cultura francesa, enxerta-se a atitude ordenadora do estruturalismo e, mutuando o método da linguística e da etnologia, surge o projeto de uma ciência geral dos signos capaz de cobrir todas as produções humanas. Ouvido atento a receber dos textos literários a informação mais sutil e umbrátil; hábito mental rigoroso ao submeter a complexidade do real a um método simplificador e racionalizador: esses poderiam ser — como em Roland Barthes — os traços de um novo tipo de intelectual. E do interlocutor ideal de quem, como Vittorini, continuaria celebrando as vitórias das literaturas sobre a Literatura, das ciências sobre a Ciência, da história (aqui singular e plural coincidem) sobre a História, e sobre tudo o mais.

De fato, o diálogo com a cultura francesa, embora fundamental para o Vittorini das últimas décadas, só faz é sublinhar as diferenças genéticas de duas culturas: um movimento que surgiu para contestar uma cultura intimamente unida ao poder burguês, no país dos princípios de 1789, atua num quadro de escolhas e comportamentos bem diferentes daquele de quem teve de cavar um caminho de liberdade no coração do quartel fascista, preparar e acompanhar a guerra *parteigiana* de massa, e assumir as responsabilidades do depois, tentando inicialmente fundar uma linguagem comum com a organização política, depois tê-la como interlocutora, depois delimitar seu campo de influência, depois projetar um discurso interdisciplinar, tudo isso num quadro social em boa parte pré-industrial e pré-iluminista.

Os jovens alemães, que tiveram de fazer as contas com uma negatividade não dialética, talvez sejam os mais indicados a viver concomitantemente filosofia, técnica e experiência, e a abrir, encabeçados pelo lúcido e ágil Enzensberger, o diálogo de duas culturas prisioneiras de suas linguagens. Com eles, uma “revista internacional”, como a que planejam há certo tempo alguns dos franceses, poderia soldar as tensões intelectuais da literatura numa assunção de tarefas culturais que sejam capazes de se nutrir da realidade prática. Para Vittorini, acompanhado pelo entusiasmo pan-ordenador de Leonetti, a esperança é encontrar nela o lugar

daquela pesquisa coletiva que o jogo das correntes logo solidificadas parece excluir em cada país. Mas o projeto antecipa excessivamente o amadurecimento do clima geral: continua projeto, e só. A partir daí, o caminho de Vittorini está decidido: ele vai se dedicar inteiramente ao seu livro-projeto, à nova fase de seu planejamento de cultura, que vá mais além do que as fases anteriores, sem renegá-las.

A continuidade da *política* de Vittorini na fase que chamamos “vitalista” (mas ele nunca aceitou a definição), de 1948 a 1960 aproximadamente, e na fase “científica”, que sucede à anterior, era já reconhecível na fase “comunista”, de 1937 a 1947: tem como essência não só “o direito alheio e próprio à alegria” (como disse Fortini, com a inteligência e o calor que só o velho amigo-adversário pode ter), mas também a imanência do valor em algumas das coisas que existem, que podem ser tocadas, em alguns dos dias que vivemos, das pessoas que encontramos. Vittorini continua sendo aquele que tinha dito para todos nós, já desde os tempos de *Conversazione*, quanto de “mais homem” havia na condição negativa do esfomeado, do doente, do “chinês”, e ele começava do simples valor daquilo que falta, do gozo que não pode ser pacífico, se houver quem dele é privado. E *Il Sempione strizza l’occhio al Frejus* continua sendo o livro mais vittoriniano, não só por sua estrutura, mas também por sua filosofia: perfeito “diálogo antiplatônico” sobre o que vale nas coisas e nas palavras e nos dias. O mecanismo, porém, é o mesmo, embora as solicitações impliquem uma aposta mais exigente, e o cenário seja aquele de uma sociedade industrial avançada. Como no tempo do “pão e alguma outra coisa” de *Conversazione*, ou da “enchova! enchova!” do *Sempione*, exigir hoje conhecimento e liberdade e felicidade da técnica e da ciência — da “indústria”, como mundo integralmente intencionado pelos homens — é apelo revolucionário, incompatível com a conservação da ordem presente. (A não ser que acreditemos de fato que o “neocapitalismo” seja algo essencialmente distinto do capitalismo, e nesse ponto aqueles que dizem “neocapitalismo” a cada três minutos, execradores e apologistas, dão-se as mãos: vítimas, uns e outros, da mesma armadilha nominalista.)

Numa de suas últimas intervenções, Vittorini lamenta ter “abandonado cedo” o embate com os políticos, não ter continuado a apostar no possível “efeito político” do próprio trabalho. De fato, ele poderá ser entendido como planejamento político no dia em que se compreender que o proletariado é “herdeiro da filosofia clássica alemã”, não porque particularmente apto a se deixar transformar num conceito, mas porque capaz de impor que no lugar dos conceitos estejam as pessoas e as coisas, em sua física espessura *material*, a estabelecer suas relações. Indicativa, nesse sentido, pode ser a postura de Vittorini em relação aos grupos da jovem extrema esquerda heterodoxa italiana (se for lícito extrapolar uma linha dos dados esparsos de que dispomos): atenção e espera por aquilo que neles toma forma em termos de estudo da classe operária em sua realidade, em suas novas situações, imaginação revolucionária ligada a um conhecimento sociológico direto, enfim, uma sociologia não “objetiva” e exterior, mas impelida por uma tensão interna a seu sujeito-objeto; e, ao contrário, erguem-se os ombros, aliás, mostrou-se incômodo por tudo o que é rigor aplicado a uma lógica doutrinária, em que “classe operária” nada mais é que o termo de um desenho metafísico.

Todavia, ainda resta alguma coisa a conferir: como conciliar esse contínuo chamado ao *matter of fact* com a vocação alegórica nunca apagada de Vittorini, escritor profético, criador de figuras e linguagem cuja semanticidade está inteira no caráter alusivo e na distância. A

profecia, discurso de imagens no futuro, é, de *Conversazione* em diante, a verdadeira razão poética de Vittorini. Mas é possível ser profeta de duas maneiras: uma vez emitida em termos oraculares a própria profecia, pode-se deixá-la correr de boca em boca por conta própria, desinteressar-se pelo se e pelo como encontrará confirmação: o ofício do profeta é dar voz a visões e depois esquecê-las. Vittorini, ao contrário, encarna uma figura totalmente moderna de profeta, que vive a responsabilidade das imagens. A história da correção de *Donne di Messina* é essa. Acerta altura, ter escolhido como imagem de convívio humano uma comunidade isolada, que recomeça do zero, reveste de um significado e de uma responsabilidade o quadro das escolhas atuais e futuras: equivale a continuar se evadindo do verdadeiro centro da questão, do “aqui e agora” da sociedade industrial avançada, de suas potencialidades de liberação geral que permanecem oprimidas e distorcidas. Eis que o profeta corre atrás da profecia, chega a tempo de reapreender a imagem enquanto ela ainda está voando e a corrige, muda seu signo. É para a metrópole que agora Vittorini faz convergir a tensão do leitor: indica-a apenas, limita-se a sugerir que as novas e ainda inexpressas imagens de libertação deverão surgir dali; é dali que elas provêm e é ali que estão impacientes para voltar seus arcanjos-*partigiani*, mensageiros talvez de nada mais que uma busca e uma espera.

Esse signo de movimento é o verdadeiro “testamento” de Vittorini: imagens, nomes, significados serão aqueles que nós lhes dermos. Já novas imagens vão se aglomerando na experiência do mundo que Vittorini não pôde ver; surgem novas perguntas; velhas palavras tomam novos sentidos. Um discurso que sempre esteve aberto, não adianta procurar fixá-lo no ponto em que se interrompeu. Mas continua clara a indicação de método, a linha sobre a qual Vittorini se movimentou constantemente: a primazia da experiência e da imaginação sobre a absolutização ontológica ou gnoseológica ou moralística ou estetista; poesia, ciência, tecnologia, sociologia, política como *experiência e imaginação*. Aí está o sentido de um trabalho que tende a se mover da profecia ao projeto, sem que sua força visionária e alegórica se perca; que procura o nome do futuro, não para cristalizar o futuro, mas porque nome *verdadeiro* é apenas aquele que, quando o encontramos, temos necessidade de procurar outro, ainda *mais verdadeiro*, e assim por diante.

FILOSOFIA E LITERATURA

The Times Literary Supplement, 28 de setembro de 1967 (em tradução inglesa). Para um número especial intitulado *Crosscurrents*, dedicado aos vínculos da literatura com outras disciplinas, o *Times Literary Supplement* solicitou um breve texto a diversos autores europeus: H. M. Enzensberger tratava ali das relações com a política, Raymond Queneau daquelas com a ciência, Umberto Eco com a sociologia, Lucien Goldmann com a ideologia. Participavam também: Václav Havel (“Teatro e política”), Heinrich Böll (“Romancista católico”), Roland Barthes (“Ciência contra literatura”). (Num número anterior do *Times Literary Supplement* — 27 de julho —, os mesmos temas tinham sido examinados por autores ingleses, no que dizia respeito à Grã-Bretanha.) Publiquei o original italiano do meu texto em *Fiera Letteraria* (nº 43, 26 de outubro de 1967), com o título “Tra idee e fantasmi”, precedido de algumas linhas de apresentação em que constava a seguinte advertência: “Havia sido solicitado a Calvino que escrevesse sobre *literatura e filosofia*, mas o escritor esquivou-se do tema, fazendo de seu artigo uma espécie de poética e de mapa de suas predileções fantásticas”.

A relação entre filosofia e literatura é uma luta. O olhar dos filósofos atravessa a opacidade do mundo, apaga sua espessura carnosa, reduz a variedade do que existe a uma teia de relações entre conceitos gerais, estabelece as regras pelas quais um número finito de peões movimentando-se sobre um tabuleiro esgota um número talvez infinito de combinações. Chegam os escritores, e as abstratas peças de xadrez — reis, rainhas, cavalos e torres — são substituídas por um nome, uma forma determinada, um conjunto de atributos reais ou equinos; no lugar do tabuleiro, estendem campos de batalha poeirentos ou mares borrascosos; eis que as regras do jogo saltam pelos ares, eis que uma ordem diferente daquela dos filósofos se deixa descobrir aos poucos. Isto é: quem descobre essas novas regras do jogo são, novamente, os filósofos, que voltaram para a desforra, para demonstrar que a operação que os escritores cumprem pode ser reduzida à deles, filósofos, e que as torres e os bispos determinados não passavam de conceitos gerais disfarçados.

Assim continua a disputa, cada uma das duas partes certa de ter dado um passo adiante na conquista da verdade ou, ao menos, de uma verdade, e ao mesmo tempo consciente de que a matéria-prima de ambas as construções é a mesma: palavras. Mas as palavras, como os

cristais, têm faces e eixos de rotação com propriedades diferentes, e a luz refrange-se diferentemente, conforme a maneira como esses cristais-palavras estão orientados, conforme as lâminas polarizantes são cortadas e sobrepostas. A oposição literatura/filosofia não exige uma solução; ao contrário, só se considerada permanente e sempre nova ela nos dá a garantia de que a esclerose das palavras não se fechará sobre nós como uma calota de gelo.

É uma guerra em que os dois antagonistas nunca devem se perder de vista, mas tampouco entreter relações demasiado próximas. O escritor que quer fazer concorrência ao filósofo, lançando seus personagens em profundas dissertações, acaba, no melhor dos casos, tornando habitáveis, persuasivas, diárias, as vertigens de pensamento, sem nos fazer respirar o ar das grandes alturas. De todo modo, esse tipo de escritor pertence às primeiras décadas de nosso século, à época do teatro raciocinativo de Pirandello e das conversas intelectuais dos romances de Huxley; hoje nos parece extremamente distante. Também o romance intelectual, o romance-discussão, desapareceu; quem hoje tivesse de escrever uma nova *Montanha mágica* ou um novo *Homem sem qualidades* não escreveria um romance, mas um ensaio de história das ideias ou de sociologia da cultura.

Da mesma maneira, a filosofia excessivamente vestida de carne humana, excessivamente sensível ao imediato e ao experienciado, constitui para a literatura um desafio menos empolgante que a abstração da metafísica ou da lógica pura. Fenomenologia e existencialismo fazem fronteira com a literatura mediante limites nem sempre claramente demarcados. O filósofo-escritor pode lançar sobre o mundo um novo olhar filosófico que seja, ao mesmo tempo, um novo olhar literário? Por um momento, quando o protagonista da *Náusea* observa seu rosto no espelho, isso pode ser possível; mas para boa parte de sua obra o filósofo-escritor parece, antes, um filósofo que tem a seu serviço um escritor versátil até as raias do ecletismo. A literatura do existencialismo não está mais em andamento porque não conseguiu se impor um rigor literário próprio. Apenas quando o escritor escreve *antes* do filósofo que o interpreta, o rigor literário servirá de modelo ao rigor filosófico: ainda que escritor e filósofo convivam na mesma pessoa. Isso vale não só para Dostoiévski e Kafka, mas também para Camus e Genet.

Os nomes de Dostoiévski e de Kafka remetem-nos aos dois exemplos máximos em que a autoridade do escritor — isto é, o poder de transmitir uma mensagem inconfundível por meio de uma especial entonação da linguagem e de uma especial deformação da figura humana e das situações — coincide com a autoridade do pensador no nível mais alto. O que também significa que o “homem de Dostoiévski” e “o homem de Kafka” mudaram a imagem do homem, mesmo para quem não tem um pendor particular pela filosofia que — mais ou menos explicitamente — está por trás daquela representação. Nesse nível de autoridade, o escritor do nosso tempo que pode ser posto ao lado daqueles dois é Samuel Beckett. A imagem que hoje nós temos do homem não pode deixar de considerar o caráter absoluto da negatividade do “homem de Beckett”.

É preciso dizer que o hábito de dar rótulos filosóficos aos escritores (o que é Hemingway? um behaviorista; o que é Robbe-Grillet? um filósofo analítico) é um jogo de sociedade cuja inconsistência só poderia ser perdoada se fosse muito engraçado, o que ele não é. Quantas vezes se gastou o nome de Wittgenstein com escritores que tinham em comum com o filósofo apenas o fato de não ter nada a ver com Wittgenstein! Estabelecer quem é o escritor do positivismo lógico poderia ser um belo tema para um congresso internacional do Pen Club.

Quanto ao estruturalismo, é melhor esperar, após os brilhantes resultados alcançados em diversos campos, que se constitua tanto uma filosofia sua como uma literatura sua.

O território tradicional para o abraço entre filosofia e literatura é a ética. Ou melhor: a ética constituiu quase sempre um álibi para que filosofia e literatura não se olhassem direto nos olhos, certas e satisfeitas de poderem concordar facilmente na tarefa comum de ensinar a virtude aos homens. Essa foi a má sorte literária das filosofias práticas, sobretudo do marxismo: carregar consigo uma literatura ilustrativa e exortativa, que tende a tornar natural e conforme aos sentimentos espontâneos a visão filosófica do mundo. Perde-se, assim, o verdadeiro valor revolucionário de uma filosofia, que consiste em ser toda pontas e atritos, em perturbar o senso comum e os sentimentos, ao ser violenta com qualquer maneira “natural” de pensar.

A definição de escritor marxista talvez caiba apenas a Brecht, que, em contraste com a ética e a estética oficiais do comunismo, não olhava para a superfície do “realismo”, mas para a lógica do mecanismo interno das relações humanas, para a inversão dos valores, e ostentava uma pedagogia antivirtuosística. Hoje — na Alemanha, na Itália e também um pouco na França —, na literatura da “nova esquerda” que se remete ao marxismo, recusando nele a ilusão “realista” e pedagógica, existe uma corrente que continua tendo Brecht como mestre, porque ele era didascálico de forma paradoxal, provocatória; para outra corrente, ao contrário, o marxismo é, e deve ser apenas, consciência do inferno em que vivemos, e quem pretende apontar saídas tira força a essa consciência; literatura revolucionária é, para eles, apenas aquela da negação absoluta.

Ao mesmo tempo, parece já claro que, se é verdade que os filósofos, depois de terem interpretado o mundo, têm de mudá-lo, é igualmente verdade que, se pararem por um momento de interpretá-lo, não conseguirão mudar mais nada. O dogmatismo já perdeu terreno; a expectativa de descobrir alguma verdade oculta nas ideologias estranhas aproxima hoje ex-sectários e neoextremistas.

Do ponto de maior resistência, essa situação se estende ao entorno. É apenas sinal de um ecletismo voraz que a literatura esteja voltando a se interessar pela filosofia; e vemos escritores de fundamentação tradicional tirarem inspiração de leituras filosóficas atualizadas, sem que a superfície monocromática e uniforme de seu mundo venha a ser comprometida. A literatura filosófica do mundo pode servir tanto para confirmar como para pôr em crise o que já sabemos, independentemente da filosofia que nos inspira. Tudo depende de como o escritor penetra por baixo da crosta das coisas: Joyce projetava numa praia esquálida as perguntas teológicas e ontológicas que aprendera na escola, distantes das preocupações atuais, mas tudo o que tocava, sapatos arrebentados, ovas de peixe, seixos rolados, aparecia perturbado até sua última essência.

Essa análise estratigráfica da realidade é continuada hoje por escritores dotados da instrumentação cultural e epistemológica mais moderna e rigorosa (limitarei minha citação a Michel Butor e Uwe Johnson). E ela leva a questionar não apenas o mundo (que seria pouca coisa), mas também a própria essência da obra literária. São riscos que temos de estar prontos a correr, se quisermos seguir esse caminho.

O clima hoje dominante entre os jovens escritores é mais filosófico que nunca, mas de uma filosofia interna ao próprio ato da escrita. Na França, o grupo *Tel Quel*, liderado por Philippe Sollers, concentra-se numa ontologia da linguagem, da escrita, do “livro”, que teve seu profeta

em Mallarmé; na Itália, a função destruidora da escritura parece estar no centro da pesquisa; na Alemanha, a dificuldade de escrever a verdade é o tema principal; seja lá como for, as características comuns são dominantes na situação geral desses três países. A literatura tende a se apresentar como uma atividade especulativa, austera e impassível, distante dos gritos da tragédia assim como dos impulsos da felicidade: não evoca outras cores e outra imagem, a não ser o branco das páginas e o alinhamento das linhas pretas.

Então meu discurso anterior não se sustenta mais? Um choque frontal entre duas maneiras de ver o mundo parece ter se tornado impossível, desde que a literatura, tendo aparentemente circum-navegado as posições da filosofia, trancou-se numa fortaleza filosófica que pode se sustentar com perfeita autossuficiência.

Na realidade, se quiser que meu quadro possa valer não só para o hoje mas também para o amanhã, tenho de incluir nele um elemento que até agora negligenciei. O que eu estava descrevendo como um casamento com camas separadas deve ser visto como um *ménage à trois*: filosofia, literatura, ciência. A ciência está diante de problemas nada dessemelhantes daqueles da literatura; constrói modelos do mundo que são postos o tempo todo em crise, alterna método indutivo e dedutivo, e sempre tem de ficar atenta para não tomar por leis objetivas as próprias convenções linguísticas. Uma cultura à altura da situação existirá apenas quando a problemática da ciência, a da filosofia e a da literatura se puserem continuamente em crise revezadamente.

Enquanto aguardamos essa época, só nos resta nos deter nos exemplos disponíveis de uma literatura que respira filosofia e ciência mas mantém as distâncias e, com um leve sopro, dissolve tanto as abstrações teóricas como a aparente concretude da realidade. Falo daquela extraordinária e indefinível região da imaginação humana de onde surgiram as obras de Lewis Carroll, de Queneau, de Borges.

Antes, porém, tenho de observar um simples fato, para o qual não pretendo construir nenhuma explicação geral: enquanto a relação da literatura com a religião, de Ésquilo e Dostoiévski, se estabelece no signo da tragédia, a relação com a filosofia se torna explícita pela primeira vez na comédia de Aristófanes, e continuará a mover-se por trás do amparo da comicidade, da ironia, do humor. Não é por acaso que aqueles que, no século XVIII, foram chamados de *contes philosophiques* eram, na realidade, alegres vinganças contra a filosofia levadas a cabo por meio da imaginação literária.

Mas em Voltaire e Diderot a imaginação é governada por uma intenção didascálica precisa e polêmica; o autor já sabe de saída tudo o que ele quer dizer. Sabe ou acredita saber? O riso de Swift e de Sterne é repleto de sombras. Concomitantemente ao *conte philosophique*, ou pouco depois, o *conte fantastique* e a *gothic novel* desencadeiam as visões obsessivas do inconsciente. A verdadeira contestação da filosofia está na ironia lúcida, nos sofrimentos da razão (nós, italianos, pensamos imediatamente nos diálogos de Leopardi), na transparência da inteligência (os franceses pensam imediatamente em *Monsieur Teste*) ou então na evocação dos fantasmas que continuam a *hanter* nossas casas iluminadas?

Ambas as tradições continuam, de modo disperso, até os dias atuais. O escritor “*philosophe*” à maneira do século XVIII tem hoje suas reencarnações mais florescentes na Alemanha, como poeta (Enzensberger), autor teatral (*Marat/Sade* de Peter Weiss), romancista (Günter Grass). Por outro lado, a literatura “*fantastique*” foi relançada pelo surrealismo em sua batalha para derrubar as barreiras entre o racional e o irracional na literatura. Com a

fórmula “*hasard objectif*”, Breton desmistifica a irracionalidade do acaso: as associações de palavras e imagens respondem a uma lógica oculta não menos digna de crédito do que aquilo que é comumente chamado “o pensamento”.

Para dizer a verdade, um novo horizonte havia se aberto quando um reverendo estudioso de lógica e matemática começou a inventar as histórias de Alice. Apartir daquele momento, sabemos que a razão filosófica (que “quando dorme gera monstros”) pode ter, de olhos abertos, sonhos belíssimos e absolutamente dignos dos seus mais altos momentos especulativos.

De Lewis Carroll em diante, instaura-se uma nova relação entre filosofia e literatura. Nascem os grandes degustadores de filosofia como estímulo para a imaginação. Queneau, Borges, Arno Schmidt entretêm relações diferentes com diversas filosofias e delas nutrem diversíssimos mundos visionários e linguísticos. Comum neles é o hábito de esconder as cartas: as frequentações filosóficas só transparecem mediante a alusão aos grandes textos, geometria metafísica, erudição. De momento em momento, esperamos que a secreta filigrana do universo esteja para aparecer em transparência: expectativa sempre frustrada, como é justo.

Característica dessa família de escritores é a atitude de cultivar as mais comprometedoras paixões especulativas e eruditas, sem nunca levá-las a sério até o fim. Às raias de seu reino, situam-se: Beckett, que constitui um caso único, tanto que seu esgar atroz é suspeito de tragicidade e religiosidade, não sei se com razão; Gadda, dividido entre a aspiração a escrever a cada vez uma História Natural do gênero humano e o furor que o congestionava a cada vez, a ponto de fazê-lo interromper seus livros pela metade; Gombrowicz, dividido entre uma leveza funambulesca (o esplêndido duelo entre um Sintetista e um Analista) e a concentração devoradora do Eros.

Erotizar a cultura é um jogo entre signos e significados, entre mitos e ideias que pode descerrar jardins de delícias visionárias, mas deve ser praticado com supremo distanciamento. Parece-me bom citar aqui um livro que saiu há poucos meses na França: *Vendredi*, de Michel Tournier, uma reescritura do *Robinson Crusóé*, muito intenso em referências às “ciências humanas”, no qual Robinson faz amor (literalmente) com a ilha.

Robinson Crusóé foi romance filosófico sem o saber, e antes ainda *Dom Quixote* e *Hamlet*, não sei até que ponto sabendo disto, anunciaram uma nova relação entre a leveza fantasmática das ideias e o peso do mundo. Quando falamos de relações entre literatura e filosofia, não podemos esquecer que o discurso começa daí.

DEFINIÇÕES DE TERRITÓRIOS: O CÔMICO

Il Caffè, XIV, n° 1-2, fevereiro de 1967, com o título “Una cosa si può dirla in almeno due modi” [Uma coisa pode ser dita ao menos de duas maneiras], no debate “Grottesco satira e letteratura”. Algumas passagens deste texto são repetidas na resposta a uma enquete de Alberto Arbasino “Dov’è l’umorismo?” [Onde está o humorismo?], *Corriere della Sera*, 17 de março de 1967.

O elemento literário do “cômico” tem grande importância para mim, mas não é a sátira a postura que reconheço como mais congenial.

A sátira tem um componente de moralismo e um componente de zombaria. Esses dois componentes, eu gostaria que me fossem estranhos, até porque não os amo nos outros. Quem é moralista acredita ser melhor que os outros, e quem zomba acredita ser mais esperto, ou melhor, acredita que as coisas sejam mais simples do que parecem aos outros. Em todo caso, a sátira exclui uma postura de interrogação, de busca. Não exclui, no entanto, uma parte forte de ambivalência, isto é, a mistura de atração e repulsão que anima qualquer satírico verdadeiro com relação ao objeto de sua sátira. Ambivalência que, se contribui para dar à sátira uma espessura psicológica mais rica, nem por isso a transforma em instrumento de conhecimento poético mais dúctil: o satírico é obstaculizado pela repulsão por compreender melhor o mundo pelo qual é atraído, e obrigado pela atração a ocupar-se do mundo que lhe causa repulsa.

O que busco na transfiguração cômica ou irônica ou grotesca ou na chalaça é o caminho de saída da limitação e univocidade de toda representação e de todo julgamento. Podemos dizer uma coisa ao menos de duas maneiras: a maneira como quem a diz quer dizer aquela coisa e somente ela; e uma maneira como queremos dizer, sim, aquela coisa mas ao mesmo tempo recordar que o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório. A ironia ariostesca, o cômico shakespeariano, o picaresco cervantino, o humor sterniano, a truanice de Lewis Carroll, de Edgar Lear, de Jarry, de Queneau valem para mim na medida em que, por meio deles, alcançamos essa espécie de distanciamento do específico, de sentido da vastidão do todo.

E não podemos dizer que esse seja o resultado a que chegam apenas os grandes. É, antes, um *método*, um tipo de relação com o mundo que pode informar de si manifestações diversas e diárias de uma civilização. Pensemos no quanto o *sense of humour* contou na civilização inglesa, e não só, mas no quanto contou no enriquecimento da ironia literária com dimensões fundamentais, desconhecidas do mundo clássico: e não me refiro tanto ao fundo de melancólica simpatia pelo mundo, mas antes à primeira virtude de todo verdadeiro “humorista”: envolver na própria ironia também a si mesmo.

Dessas predileções derivam minhas reservas quanto à sátira, concentrada como ela é, com

paixão exclusiva e ambivalente, no polo negativo do próprio universo, atenta em manter fora da própria contestação o eu do autor. Porém, aprecio e amo o espírito satírico quando ele aparece sem uma intenção específica, à margem de uma representação mais ampla e mais desinteressada. E decerto admiro a sátira e me torno pequenino diante dela quando a carga da fúria derrisória é levada às últimas consequências e ultrapassa o limiar do particular para pôr em questão todo o gênero humano, como em Swift e em Gogol, confinando com uma concepção trágica do mundo.

PARA QUEM SE ESCREVE? (A PRATELEIRA HIPOTÉTICA)

Rinascita, nº 46, 24 de novembro de 1967. Resposta a uma enquete aberta por Gian Carlo Ferretti no número 39 do semanário, sobre o tema: “Per chi si scrive un romanzo? Per chi si scrive una poesia?” [Para quem se escreve um romance? Para quem se escreve uma poesia?].

Para quem se escreve um romance? Para quem se escreve uma poesia? Para pessoas que leram determinados outros romances, determinadas outras poesias. Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma forma a modifique, expulse dali outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fileira, reclame que se coloquem na primeira fileira certos outros livros.

Que faz o livreiro que “sabe vender”? Diz: “O senhor leu este livro? Muito bem, então tem de levar este outro também”. Nada dessemelhante é o gesto — imaginário e inconsciente — do escritor em relação ao leitor invisível. Com a diferença de que o escritor não pode se propor apenas a satisfação do leitor (mesmo um bom livreiro, por outro lado, deveria olhar sempre um pouco mais adiante); mas tem de pressupor um leitor que ainda não existe, ou uma mudança no leitor assim como ele é hoje. Coisa que nem sempre acontece: em todas as épocas e sociedades, estabelecido um determinado cânone estético, um determinado modo de interpretar o mundo, uma determinada escala de valores morais e sociais, a literatura pode perpetuar a si própria com confirmações seguidas e limitadas atualizações e aprofundamentos. Anós, no entanto, interessa outra possibilidade da literatura: questionar a escala dos valores e o código dos significados estabelecidos.

A operação de um escritor é tanto mais importante quanto mais a prateleira ideal em que ele gostaria de se situar é uma prateleira ainda improvável, com livros que não estamos acostumados a pôr um ao lado do outro e cuja proximidade pode produzir choques elétricos, curtos-circuitos. Eis que minha primeira resposta já exige uma correção: uma situação literária começa a ser interessante quando se escrevem romances para pessoas que não são apenas leitores de romances, quando se escreve literatura pensando numa prateleira de livros que não sejam somente de literatura.

Alguns exemplos com base em nossa experiência italiana: nos anos 45-50, queria se fazer com que os romances entrassem numa prateleira que era essencialmente política, ou histórico-política, dirigir-se a um leitor interessado sobretudo na cultura política e na história contemporânea, e de quem também parecia urgente satisfazer uma “demanda” (ou carência) literária. A operação, abordada dessa forma, só podia falhar: a cultura política não era alguma coisa já dada, a cujos valores a literatura tinha de apoiar ou baseada na qual tinha de adaptar os próprios (vistos, esses também — exceção feita a poucos casos —, como valores constituídos, “clássicos”), mas era alguma coisa ainda a ser feita, e, aliás, alguma coisa que requeria ser construída e posta em discussão o tempo todo, comparada a (reunindo em

discussão) todo o trabalho que o resto da cultura estava realizando.

No decorrer da década de 50-60, tentou-se soldar à prateleira de um mesmo leitor hipotético aquela que havia sido a problemática do decadentismo literário europeu entre as duas guerras e o senso “moral e civil” do historicismo italiano. A operação respondia bastante bem à situação do leitor médio italiano daqueles anos (tímido emburguesamento do intelectual, tímida problematização do burguês), mas era anacrônica num plano mais amplo já de saída, valendo apenas para o limitado âmbito que diversas hegemonias e quarentenas tinham designado para nossa cultura. Em suma, a biblioteca do intelectual médio italiano, ainda que com suas ampliações sucessivas, não servia mais para compreender quase nada do que estava acontecendo no mundo e mesmo na Itália. Era inevitável que fosse pelos ares.

E isso aconteceu na década de 60. A amplitude da informação de que pôde desfrutar quem estudou nos últimos quinze anos é enormemente mais rica de quanto podia ser em nossa Itália pré-bélica, bélica e pós-bélica: agora, o ponto de partida não está mais na ligação com uma tradição, mas nos problemas abertos; o quadro das referências não é mais o da compatibilidade com um sistema testado, mas o estado da questão em escala mundial. (Os discursos que tendiam a demonstrar que nós éramos melhores, mesmo nos casos em que têm razão, são tão inúteis que valem como provas do contrário.)

Em literatura, o escritor agora leva em conta uma prateleira em que têm o primeiro lugar as disciplinas capazes de desmontar o fato literário em seus elementos primeiros e em suas motivações, as disciplinas da análise e da dissecação (linguística, teoria da informação, filosofia analítica, sociologia, antropologia, um uso renovado da psicanálise, um uso renovado do marxismo). A essa biblioteca de múltiplas especializações tendemos nem tanto a *acrescentar* uma prateleira literária, mas antes a contestá-la: a literatura vive hoje sobretudo da própria negação. Eis então que, à pergunta feita no início, a resposta passa a ser: escrevemos romances para um leitor que finalmente terá compreendido que já não deve ler romances.

A debilidade dessa posição não reside — como muitos afirmam — nas influências extraliterárias que presidem a literatura, mas, ao contrário, no fato de que a biblioteca extraliterária pressuposta pelos novos escritores ainda é demasiado limitada e setorial. A antiliteratura é uma paixão excessiva e exclusivamente literária para estar à altura das necessidades culturais atuais. O leitor que temos de prever para nossos livros terá exigências epistemológicas, semânticas, metodológico-práticas que desejará confrontar continuamente também no plano literário, como exemplos de procedimentos simbólicos, como construção de modelos lógicos. (Falo também — e talvez sobretudo — do leitor *político*.)

A esta altura, já não posso evitar dois problemas que por certo são prementes para a enquete de *Rinascita*. Primeiro: essa pressuposição de um leitor cada vez mais culto não prescinde da urgência de resolver o problema dos desníveis culturais? Hoje, esse problema se coloca dramaticamente, quer nas sociedades capitalistas avançadas, quer naquelas semicoloniais e nas que deixaram de ser coloniais, quer nas socialistas: os desníveis culturais levam-nos a correr o risco de perpetuar os desníveis de classe em que se originaram. Esse é o cerne da questão que a pedagogia no mundo inteiro tem diante de si, e pouco mais adiante, a política. A contribuição que a literatura pode dar é apenas indireta: por exemplo, recusando decididamente toda solução paternalista; se pressupusermos um leitor menos culto que o escritor e assumirmos com relação a ele uma postura pedagógica, divulgadora,

tranquilizadora, só confirmaremos o desnível; toda tentativa de adoçar a situação com paliativos (uma literatura “popular”) é um passo para trás, e não um passo adiante. A literatura não é escola; ela deve pressupor um público mais culto, *mais culto que o escritor*; se esse público existe ou não, não importa. O escritor fala a um leitor que sabe mais do que ele, finge ser alguém que sabe mais do que ele sabe, para falar a alguém que sabe ainda mais. A literatura só pode apostar no incremento, no encarecimento, tornar a apostar, acompanhar a lógica da situação que necessariamente piora: cabe à sociedade em seu conjunto encontrar a solução. (Sociedade da qual, claro, o escritor também faz parte, com todas as responsabilidades que isso implica, mesmo as contrárias à lógica interna de seu trabalho.) Certamente a literatura, ao seguir esse caminho, deve estar consciente dos riscos que vai enfrentar, inclusive aquele de que a revolução, para criar uma plataforma de partida igualitária, ponha fora da lei a própria literatura (e a filosofia, a ciência pura etc.), solução ilusória e desastrosamente autolesiva mas que tem uma lógica interna e, por isso, se repropõe e será reproposta ainda muitas vezes neste século XX e nos próximos, pelo menos até encontrarmos uma solução melhor e igualmente simples.

Segunda questão (vou enunciá-la em termos elementares): dada a divisão do mundo, campo do capital e campo do proletariado, campo do imperialismo e campo da revolução, para quem escreve o escritor? Resposta: escreve para uns e outros. Todo livro — não só de literatura, e mesmo que “dirigido” para alguém — é lido por seus destinatários e é lido pelos inimigos. Não é certo que os inimigos não aprendam com ele mais que os destinatários. (A rigor, isso vale também para os livros de propedêutica revolucionária, de *O capital* aos manuais de guerrilha.) No que tange à literatura, ao modo como uma obra literária “revolucionária” se apropria, em curto prazo, da burguesia e a neutraliza, eis aí um tema que a ensaística italiana de esquerda discutiu mais de uma vez nos últimos anos, com conclusões pessimistas dificilmente refutáveis. O discurso pode ser levado adiante, se abordado de outra forma. Em primeiro lugar, é preciso que a literatura reconheça quão modesto é seu peso político: a luta decide-se com base em linhas estratégicas, táticas gerais e em relações de força; nesse quadro, um livro é um grãozinho de areia, sobretudo em se tratando de literatura. O efeito que uma obra importante (científica ou literária) pode ter na luta geral em andamento é levá-la para um nível de consciência mais alto, aumentar seus instrumentos de conhecimento, de previsão, de imaginação, de concentração etc. O novo nível pode ser mais favorável à revolução ou à reação; depende de como a revolução saberá mover-se nele, de como desejarão e saberão mover-se os outros — apenas em medida mínima das intenções de quem escreve a obra. O livro (a descoberta científica) de um reacionário pode ser decisivo para que a revolução dê um passo adiante; mas pode se verificar também o fenômeno oposto. Politicamente revolucionária não é tanto a obra quanto o uso que dela se pode fazer; mesmo a obra que se deseja politicamente revolucionária só se torna tal no curso de sua utilização, em seus efeitos com frequência retardados e indiretos. Portanto, no que se refere à luta, o elemento decisivo de julgamento sobre a obra é o nível em que ela se situa, o passo adiante que faz com que a consciência cumpra: enquanto pertencer a um ou outro campo, a motivação ou a intenção, esses são elementos que podem ter um interesse genético ou afetivo, concernente sobretudo ao autor, mas de escassa repercussão no curso da luta em si. Uma “tendência” explícita ou implícita quase sempre pode ser encontrada na obra; e o escritor que se considera em luta é naturalmente levado a dirigir-se aos próprios companheiros; mas ele

deve, em primeiro lugar, ter em mente o contexto geral em que a obra se situa, deve ter consciência de que o front passa também por sua obra, um front em contínuo movimento, que desloca o tempo todo as bandeiras que acreditávamos erguidas mais definitivamente. Territórios seguros não existem; a própria obra é, e deve ser, território de luta.

CIBERNÉTICA E FANTASMAS (NOTAS SOBRE A NARRATIVA COMO PROCESSO COMBINATÓRIO)

Conferência proferida em Turim, Milão, Gênova, Roma e Bari para a Associazione Culturale Italiana, de 24 a 30 de novembro de 1967; foi repetida, com variantes e com outro título (“Il racconto come operazione logica e come mito”), em outras cidades da Itália, Alemanha, Holanda, Bélgica, Inglaterra e França. Publicada com o título “Cibernetica e fantasmi” em *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, fasc. XXI, 1967-68, pp. 9-23; em seguida, com um texto reduzido e sob o título “Appunti sulla narrativa come processo combinatorio”, em *Nuova Corrente*, nº 46-47, 1968. A publicação nessa revista deu origem a uma discussão em *Caffè* e a uma nova intervenção minha (ver, adiante, “A máquina espasmódica”).

1.

Tudo começou com o primeiro narrador da tribo. Os homens já trocavam entre si sons articulados, referindo-se às necessidades práticas da vida deles; o diálogo e as regras que o diálogo não podia deixar de seguir já existiam. Esta era a vida da tribo: um código de regras muito complicadas, e nele devia moldar-se toda ação e toda situação. O número de palavras era limitado: ao lidar com o mundo multiforme e inumerável, os homens defendiam-se opondo um número finito de sons variadamente combinados. Desse modo, os comportamentos, os hábitos, os gestos eram aqueles e não outros, sempre repetidos, na colheita do coco ou de raízes silvestres, na caça ao búfalo ou ao leão; no acasalamento, estreitando novos laços de parentesco fora do clã, na iniciação à vida e à morte. Quanto mais limitadas as escolhas de frases e de comportamentos, tanto mais as regras da linguagem e dos hábitos eram obrigadas a complicar-se, para dominar uma variedade sempre crescente de situações: à extrema penúria de conceitos de que os homens dispunham para pensar o mundo, correspondia uma regulamentação minuciosa e oniabrangente.

O narrador começou a articular palavras não para que os outros lhe respondessem com outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras, para deduzir uma explicação do mundo mediante o fio de todo discurso-narrativa possível, do arabesco que nomes e verbos, sujeitos e predicados, desenhavam, ramificando-se uns dos outros. As figuras de que o

narrador dispunha eram poucas: o jaguar, o coiole, o tucano, a piranha, ou então o pai o filho o cunhado o tio, a mulher a mãe a irmã a nora. As ações que essas figuras podiam cumprir também eram limitadas: nascer, morrer, acasalar, dormir, pescar, caçar, trepar nas árvores, cavar tocas na terra, comer, defecar, fumar fibras vegetais, proibir, transgredir as proibições, dar de presente ou roubar objetos e frutas — objetos e frutas que, por sua vez, podiam ser classificados num catálogo limitado. O narrador explorava as possibilidades implícitas da própria linguagem, combinando e permutando as figuras, as ações e os objetos sobre os quais essas ações podiam se exercer. Derivavam daí histórias, construções lineares que sempre apresentavam algumas correlações, algumas contraposições: o céu e a terra, a água e o fogo; os animais que voam e aqueles que cavam tocas, cada termo com seu aparato de atributos, seu repertório de ações. O desenvolvimento das histórias permitia determinadas relações entre os diversos elementos e não outras, determinadas sequências, e não outras: a proibição tinha de vir antes da transgressão, a punição após a transgressão, o dom dos objetos mágicos antes da superação das provações. O mundo fixo que cercava o homem da tribo, constelado de sinais de efêmeras correspondências entre palavras e coisas, animava-se com a voz do narrador, dispondo-se no fluxo de um discurso-narrativa dentro do qual cada palavra adquiria novos valores e os transmitia às ideias e às imagens por ela designadas; cada animal cada objeto cada relação adquiria poderes benéficos e maléficos, os que serão chamados poderes mágicos e que, no entanto, poderiam chamar-se poderes narrativos, potencialidade que a palavra detém, capacidade de ligar-se a outras no plano do discurso.

A narrativa oral primitiva, assim como a fábula popular, da forma como ela se transmitiu quase até nossos dias, molda-se em estruturas fixas, poderíamos quase dizer em elementos pré-fabricados, os quais, não obstante, permitem um número enorme de combinações. Ao estudar as fábulas russas, Vladimir Propp chegou à conclusão de que todas elas eram como variantes de uma única fábula, passíveis de ser decompostas num número finito de funções narrativas. Quarenta anos mais tarde, Claude Lévi-Strauss, ao trabalhar nos mitos indígenas do Brasil, vê neles um sistema de operações lógicas entre termos permutáveis, de modo que poderiam ser estudados mediante os procedimentos matemáticos de análise combinatória.

A fantasia popular, portanto, não é infinita como um oceano, mas nem por isso precisamos imaginá-la como um reservatório de capacidade determinada: em civilizações de mesmo nível, assim como nas operações aritméticas, as operações narrativas não são muito diferentes de um povo para outro. Mas o que se constrói com base nesses procedimentos elementares pode apresentar combinações, permutações e transformações ilimitadas.

Isso é verdade apenas para as tradições narrativas orais ou poderíamos afirmar o mesmo com relação à literatura em sua extrema variedade de formas e complexidades? Os formalistas russos, já na década de 20, ao fazer dos contos e romances modernos objeto de suas análises, decompueram suas estruturas complexas em segmentos funcionais. Hoje, na França, a escola semiológica de Roland Barthes, depois de ter apontado as próprias armas para as estruturas da publicidade ou das revistas de moda feminina, aborda por fim a literatura, e dedica o número 8 da revista *Communications* à análise estrutural do conto. Naturalmente, o material de estudo que mais docilmente se presta a esse tipo de análise encontra-se hoje também nas diversas formas de narrativa popular: se os russos haviam estudado os contos de Sherlock Holmes, agora é James Bond a fornecer as exemplificações mais adequadas aos estruturalistas. Mas isso nada mais é que o primeiro degrau da gramática e da sintaxe

narrativa; o jogo combinatório das possibilidades narrativas logo ultrapassa o plano dos conteúdos para propor como objeto de discussão a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor: isso significa que passamos à problemática mais árdua da narrativa contemporânea. Não por acaso, as pesquisas estruturais francesas são acompanhadas — e às vezes são as mesmas pessoas a fazê-lo — pelo trabalho criativo dos escritores do grupo Tel Quel, para os quais — e neste ponto estou parafraseando as definições de um de seus intérpretes autorizados — escrever não consiste mais em narrar, mas em dizer que se narra, e aquilo que se diz se identifica com o próprio ato de dizer: a pessoa psicológica é substituída por uma pessoa linguística ou até gramatical, definida apenas por sua posição no discurso. Mesmo esses resultados formais de uma literatura ao quadrado ou ao cubo, como aquela que na França se seguiu ao *nouveau roman* de dez anos atrás, e para a qual outro expoente propôs o rótulo de *scripturalisme*, podem ser relacionados a combinações entre um certo número de operações lógico-linguísticas, ou melhor, sintático-retóricas, de modo a permitir esquematizações em fórmulas tanto mais gerais quanto menos complexas.

* * *

Não vou me alongar em detalhes técnicos dos quais só poderia ser um expositor não autorizado e pouco confiável; o objetivo de minha fala é apenas desenhar um painel da situação, relacionar algumas leituras recentes e situá-las no quadro de algumas reflexões gerais. Na maneira como a cultura de hoje vê o mundo, há uma tendência que surge concomitantemente de diversas partes: o mundo em seus vários aspectos é visto cada vez mais como *discreto* e não como *contínuo*. Utilizo o termo *discreto* em seu sentido matemático: quantidade “discreta”, ou seja, que se compõe de partes separadas. O pensamento, que até ontem nos parecia coisa fluida — evocava para nós imagens lineares, como a de um rio que corre ou a de um fio que se desenrola, ou então imagens gasosas, como uma espécie de nuvem, tanto assim que frequentemente era chamado “o espírito” —, hoje tendemos a vê-lo como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito (um número enorme, mas finito) de órgãos sensoriais e de controle. Os cérebros eletrônicos, se ainda estão longe de reproduzir todas as funções de um cérebro humano, ainda assim já estão aptos a nos fornecer um modelo teórico convincente para os processos mais complexos de nossa memória, de nossas associações mentais, de nossa imaginação, de nossa consciência. Shannon, Weiner, Von Neumann, Turing, mudaram radicalmente a imagem de nossos processos mentais. Em lugar daquela nuvem cambiante que até ontem levávamos na cabeça, e de cujo adensamento ou dispersão procurávamos nos dar conta, descrevendo impalpáveis estados psicológicos, obscuras paisagens da alma — em lugar disso tudo, hoje pressentimos a rapidíssima passagem de sinais pelos intrincados circuitos que ligam os relés, os diodos e os transistores que se apinham em nossa calota craniana. Sabemos que, assim como nenhum jogador de xadrez poderá viver o bastante para esgotar as combinações dos possíveis lances das 32 peças no tabuleiro, da mesma forma — dado que nossa mente é um tabuleiro em que são postas em jogo centenas de milhares de peças — nem sequer numa vida que durasse tanto quanto o universo chegaríamos a jogar todas as partidas possíveis. Mas sabemos também que todas as partidas estão implícitas no código geral das partidas mentais, por meio do qual cada um formula a todo momento seus pensamentos, dardejantes ou preguiçosos, nebulosos ou cristalinos.

Poderia dizer, ainda, que a possibilidade de ser numerado, a finitude, está levando a melhor sobre a indeterminação dos conceitos que não podem ser submetidos a mensuração ou delimitação, mas essa formulação corre o risco de dar uma ideia algo simplista do estado das coisas, ao passo que é verdadeiro o exato contrário disso: todo processo analítico, toda divisão em partes tende a produzir uma imagem do mundo que aos poucos vai se complicando, assim como Zenão de Eleia, que, ao se recusar a aceitar o espaço como contínuo, acaba abrindo, entre a tartaruga e Aquiles, uma subdivisão infinita de pontos intermediários. A complicação matemática, porém, pode ser digerida instantaneamente pelos cérebros eletrônicos: seu ábaco, de duas cifras apenas, permite cálculos instantâneos de uma complexidade inexpugnável para o cérebro humano. Para eles, saber contar com dois dedos é o que basta para lidar com velocíssimas matrizes de cifras astronômicas. Uma das mais árduas experiências intelectuais da Idade Média só agora encontra sua plena atualidade: aquela do monge catalão Raimundo Lullo e de sua “*ars combinatoria*”.

O processo hoje em curso é o de uma revanche da descontinuidade, da divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo o que é fluxo contínuo, gama de nuances que descolorem umas nas outras. O século XIX, de Hegel a Darwin, assistiu ao triunfo da continuidade histórica e da continuidade biológica, que superava todas as rupturas das antíteses dialéticas e das mutações genéticas. Hoje, essa perspectiva mudou radicalmente: na história, não acompanhamos mais o curso de um espírito imanente aos fatos do mundo, mas as curvas dos diagramas estatísticos, a pesquisa histórica vai se matematizando cada vez mais. E, quanto à biologia, Watson e Crick demonstraram como a transmissão das características da espécie consiste na duplicação de certo número de moléculas em forma de espiral, formadas por certo número de ácidos e bases: a interminável variedade das formas vitais pode ser reduzida à combinação de certas quantidades finitas. Também aqui é a teoria da informação a impor seus modelos. Os processos que pareciam mais refratários a uma formulação numérica, a uma descrição quantitativa, são traduzidos em modelos matemáticos.

Nascida e desenvolvida em território bem diferente, a linguística estrutural tende a configurar-se num jogo de oposições tão simples quanto o da teoria da informação: e mesmo os linguistas passaram a raciocinar em termos de códigos e mensagens, procurando estabelecer a entropia da linguagem em todos os níveis, inclusive o literário.

O homem está começando a entender como se desmonta e como se torna a montar a mais complicada e imprevisível de todas as suas máquinas: a linguagem. O mundo de hoje, em relação àquele que cercava o homem primitivo, é muito mais rico de palavras, de conceitos e de signos. Muito mais complexos são os usos dos diversos níveis da linguagem. Com modelos matemáticos transformacionais, a escola americana de Chomsky explora a estrutura profunda da linguagem, as raízes dos processos lógicos que constituem uma característica talvez não mais histórica, mas biológica da espécie humana. Uma simplificação extrema de fórmulas lógicas é usada pela escola francesa da semântica estrutural de A. J. Greimas, que analisa a narratividade de todo discurso, que pode ser reduzida a uma relação entre “actantes”.

Após um intervalo de uns trinta anos, reapareceu na União Soviética uma escola “neoformalista” que aplica as pesquisas cibernéticas e a semiologia estrutural na análise literária. Encabeçada pelo matemático Kolmogorov, essa escola dirige estudos de cientificidade acadêmica formal, baseados no cálculo das probabilidades e na quantidade de informação dos textos poéticos.

Outro encontro entre matemática e literatura é celebrado na França sob o signo do divertimento e do chiste: é o Ouvroir de Littérature Potentielle que Raymond Queneau e alguns matemáticos amigos fundaram. Esse grupo quase clandestino de dez pessoas é uma expressão da Academia de Patafísica, o cenáculo fundado por Jarry como uma espécie de academia do esgar intelectual; no entanto, as pesquisas do Oulipo sobre a estrutura matemática da sextina usada pelos trovadores provençais e por Dante não são menos austeras que as dos cibernéticos soviéticos. Queneau, não podemos esquecer, é o autor de um livro intitulado *Cent mille milliards de poèmes*, que, mais que como volume, apresenta-se como um modelo rudimentar de máquina para a construção de sonetos, um diferente do outro.

Estabelecidos esses procedimentos, e entregue a um computador a tarefa de realizar tais operações, teremos a máquina capaz de substituir o poeta e o escritor? Assim como já temos máquinas que leem, máquinas que executam análises linguísticas de textos literários, máquinas que traduzem, máquinas que resumem, teríamos, então, máquinas capazes de criar e compor poemas e romances?

O que interessa nem é tanto se esse problema tem solução prática — porque, afinal, não valeria a pena construir máquina tão complicada —, mas sua viabilidade teórica, que poderia abrir uma série de conjecturas insólitas. Nesse momento, não estou pensando numa máquina capaz apenas de uma produção literária em série, por assim dizer, já mecânica em si; estou pensando numa máquina que escreva e ponha em jogo, na página, todos aqueles elementos que costumamos considerar como os mais ciosos atributos da intimidade psicológica, da experiência, da imprevisibilidade das mudanças de humor, os sobressaltos, as aflições e as iluminações interiores. E o que seriam eles, senão um número correspondente de campos linguísticos, dos quais podemos tranquilamente chegar a estabelecer léxico, gramática, sintaxe e propriedades permutativas?

Qual seria o estilo de um autômato literário? Penso que sua verdadeira vocação seria o classicismo: o banco de testes de uma máquina poético-eletrônica será a produção de obras tradicionais, de poesias com formas métricas fechadas, de romances com todas as normas. Nesse sentido, a utilização que a vanguarda literária fez até agora das máquinas eletrônicas ainda é demasiado humana. Nesses experimentos, sobretudo na Itália, a máquina é um instrumento do acaso, da desestruturação formal, da contestação dos nexos lógicos habituais: ou seja, eu diria que continua sendo um instrumento tipicamente lírico, a serviço de uma necessidade tipicamente humana: a produção da desordem. A verdadeira máquina literária será aquela que sentirá, ela própria, a necessidade de produzir desordem, mas como reação a uma sua produção anterior de ordem — a máquina que produzirá vanguarda para destravar os próprios circuitos bloqueados por uma produção muito longa de classicismo. Com efeito, já que os desenvolvimentos da cibernética têm por alvo máquinas capazes de aprender, de mudar o próprio programa, de desenvolver a própria sensibilidade e as próprias necessidades, nada nos impede de prever uma máquina literária que, a certa altura, sintasse insatisfeita com o próprio tradicionalismo e comece a propor novas maneiras de entender a escritura e a desorganizar completamente os próprios códigos. Para contentar os críticos que buscam as homologias entre fatos literários e fatos históricos, sociológicos e econômicos, a máquina poderia vincular as próprias mudanças de estilo às variações de determinados índices estatísticos da produção, da renda, das despesas militares, da distribuição dos poderes

decisórios. Será essa a literatura que corresponderá perfeitamente a uma hipótese teórica, ou seja, finalmente, a literatura.

2.

Agora, alguns de vocês se perguntarão por que comunico com ar tão sossegado perspectivas que, na maioria dos homens de letras, provoca queixas lacrimosas pontuadas por gritos de execração. A razão é que, mais ou menos obscuramente, eu sempre soube que os fatos eram esses, e não como se costumava dizer que eram. As diversas teorias estéticas afirmavam que a poesia era uma questão de inspiração vinda de sabe-se lá que alturas ou brotada de sabe-se lá que profundidade ou intuição pura ou instante não identificado da vida do espírito; ou uma voz dos tempos com que o espírito do mundo decidia falar por intermédio do poeta, ou espelhamento das estruturas sociais que, sabe-se lá por que fenômeno ótico, refletia-se na página; ou uma transmissão ao vivo da psicologia do profundo que permitia produzir em profusão as imagens do inconsciente individual ou coletivo de todo modo alguma coisa intuitiva imediata autêntica global que, sabe-se lá como, aparecia, alguma coisa equivalente homóloga simbólica de alguma outra coisa. Mas sempre permanecia um vazio que não sabíamos como completar, uma zona obscura entre a causa e o efeito: como se chega à página escrita? Por que caminhos a alma e a história ou a sociedade ou o inconsciente se transformam numa sequência de linhas pretas numa página branca? A respeito desse ponto, as mais importantes teorias estéticas se calavam. E eu me sentia como alguém que, por um mal-entendido, acabou no meio de pessoas que tratam de negócios com os quais não tinha nada a ver: a literatura, da maneira como eu a conhecia, era uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem. Nessas operações, a pessoa eu, explícita ou implícita, fragmenta-se em diferentes figuras, num eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito, num eu empírico que está atrás do eu que escreve e num eu mítico que serve de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor que escreve se dissolve: a chamada “personalidade” do escritor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo da escritura. Também uma máquina que escreve, na qual tenhamos introduzido instrução adequada à ocasião, poderá elaborar na página uma “personalidade” de escritor marcante e inconfundível, ou poderá ser regulada para evoluir ou mudar de “personalidade” a cada obra que compuser. O escritor, assim como ele tem sido até hoje, já é máquina que escreve, ou seja, o é quando funciona bem: o que a terminologia romântica chamava de gênio ou talento ou inspiração ou intuição nada mais é que encontrar o caminho empiricamente, pelo faro, pegando atalhos lá onde a máquina seguiria um caminho sistemático e escrupuloso, ainda que muito veloz e simultaneamente múltiplo.

Desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura. Nesse sentido, mesmo que entregue à máquina, a literatura continuará sendo um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de toda sociedade e de toda época. A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê; o que

desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos a atribuir funções que não lhe competem, o autor como expositor da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como usuário de órgãos sensoriais e interpretativos mais receptivos que a média; o autor, esse personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, declamador de conferências nos círculos culturais. O rito que estamos celebrando neste momento seria absurdo se não pudéssemos dar-lhe o sentido de uma cerimônia fúnebre para acompanhar ao além-túmulo a figura do autor e celebrar a perene ressurreição da obra literária; se não pudéssemos inserir em nossa reunião alguma coisa do júbilo dos banquetes fúnebres, nos quais os antigos restabeleciam o contato com o que vive.

Desapareça, então, o autor — esse *enfant gaté* da inconsciência —, para deixar seu lugar a um homem mais consciente, que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona.

3.

Com isso, creio ter lhes explicado suficientemente por que é que, com serenidade e sem remorsos, constato que meu lugar poderá ser perfeitamente ocupado por um engenho mecânico. Decerto, porém, muitos entre vocês ficarão pouco convencidos com minha explicação, acharão que, com essa postura de abnegação ostensiva, de renúncia às prerrogativas do escritor por amor à verdade, eu não esteja contando direito, que algo mais se esconde por trás disso — já percebo que procuram motivações menos nobres para essa minha postura. Nada contra esse tipo de indagação: por trás de cada tomada de posição ideal, sempre podemos encontrar a mola de um interesse prático, ou, com mais frequência, de uma elementar motivação psicológica. Vejamos qual é minha reação psicológica à compreensão de que escrever é apenas um processo combinatório entre elementos dados. Pois bem, o que eu experimento instintivamente é uma sensação de alívio, de segurança. O mesmo alívio e a mesma segurança que sinto toda vez que uma extensão de contornos indeterminados e vagos revela, ao contrário, possuir forma geométrica precisa; ou toda vez que, numa avalanche informe de acontecimentos, consigo distinguir algumas séries de fatos, algumas escolhas entre um número finito de possibilidades. Diante da vertigem do inumerável, do inclassificável, do contínuo, sinto-me tranquilizado pelo finito, pelo sistematizado, pelo discreto. Por quê? Não há nessa minha postura um fundo de medo do desconhecido, um desejo de limitar meu mundo, de trancar-me em minha concha? Eis que minha tomada de posição, que queria ser atrevida e dessacralizadora, deixa espaço à suspeita de que, pelo contrário, seja ditada por uma espécie de agorafobia intelectual, quase um exorcismo a defender-me dos turbilhões que a literatura desafia o tempo todo.

Tentemos um raciocínio oposto àquele que desenvolvi até agora: essa é sempre a melhor maneira de não ficarmos presos na espiral dos próprios pensamentos. Dissemos que a literatura está totalmente implícita na linguagem, que é só permutação de um conjunto finito de elementos e funções? Mas a tensão da literatura não estaria porventura empenhada o tempo todo em sair dessa finitude, não procuraria talvez dizer o tempo todo alguma coisa que não sabe dizer, alguma coisa que não pode dizer, alguma coisa que não sabe, alguma coisa que não se pode saber? Não podemos saber alguma coisa quando as palavras e os conceitos necessários para dizê-la e pensá-la ainda não foram empregados naquela posição, ainda não

foram dispostos naquela ordem, naquele sentido. A batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem; é da borda extrema do dizível que ela se estende; é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura.

O narrador da tribo reúne frases, imagens: o filho menor perde-se na mata, vê uma luz distante, anda, anda, a fábula desdobra-se de frase em frase, para onde se dirige? Para o ponto em que alguma coisa ainda não dita, alguma coisa só obscuramente pressentida se revela e nos dá uma dentada e dilacera como a mordida de uma bruxa antropófaga. Na floresta das fábulas, a vibração do mito passa como um frêmito de vento.

O mito é a parte oculta de toda história, a parte subterrânea, a região ainda não explorada, porque ainda faltam as palavras para chegar até lá. Para narrar o mito, a voz do narrador na assembleia tribal de todo dia não basta; são necessários lugares e épocas especiais, reuniões reservadas; a palavra não basta, é necessária a convergência de um conjunto de signos polivalentes, isto é, um rito. O mito vive do silêncio além da palavra; um mito calado faz sentir sua presença na narração profana, nas palavras diárias; é um vazio de linguagem que aspira as palavras em seu vórtice e dá forma à fábula.

Mas o que é um vazio de linguagem, a não ser o rastro de um tabu, de uma proibição de falar de alguma coisa, de pronunciar determinados nomes, uma proibição atual ou antiga? A literatura segue itinerários que margeiam e ultrapassam as barreiras das interdições, que levam a dizer aquilo que não se podia dizer, a uma invenção que é sempre uma reinvenção de palavras e histórias recalcadas na memória coletiva e individual. Por isso o mito age na fábula como uma força repetitiva, obrigando-a a retornar sobre seus passos mesmo quando se aventurou por caminhos que parecem levar a lugares completamente diferentes.

O inconsciente é o mar do não dizível, do que foi expulso das fronteiras da linguagem, do recalque em decorrência de antigas proibições. O inconsciente fala — nos sonhos, nos lapsos, nas associações instantâneas — por meio de palavras emprestadas, símbolos roubados, contrabandos linguísticos, enquanto a literatura não resgatar esses territórios para anexá-los à linguagem da vigília.

A linha de força da literatura moderna está em sua consciência de dar a palavra a tudo aquilo que, no inconsciente social ou individual, permaneceu não dito: esse é o desafio que ela renova constantemente. Quanto mais nossas casas são iluminadas e prósperas, tanto mais seus muros se encharcam de fantasmas; os sonhos do progresso e da racionalidade são visitados por pesadelos. Shakespeare adverte-nos que o triunfo do Renascimento não aplacou os fantasmas do universo medieval que aparecem nos espaldões de Dunsinane e de Elsinore. No ápice do Iluminismo, surgem Sade e o romance *noir*; Edgar Allan Poe inaugura, juntas, a literatura do estetismo e a literatura de massa, dando um nome e uma passagem aos espectros que a América puritana carrega consigo. Lautréamont explode a sintaxe da imaginação, dilata o mundo visionário do romance *noir* até as dimensões de um juízo universal; os surrealistas descobrem nas associações automáticas de palavras e imagens uma razão objetiva contraposta àquela da nossa lógica intelectual. É o triunfo do irracional? Ou é a recusa em acreditar que o irracional existe, que alguma coisa no mundo possa ser considerada estranha à razão das coisas embora escape à razão determinada por nossa condição histórica, a um pretenso racionalismo limitado e defensivo?

Eis-nos transportados para uma paisagem ideológica bem diferente daquela que acreditávamos ter eleito como morada, entre os relés e diodos dos cérebros eletrônicos. Mas

estamos realmente tão distantes?

4.

As relações entre jogo combinatório e inconsciente na atividade artística estão no centro de uma formulação estética das mais convincentes entre as que circulam hoje, uma formulação que tira suas iluminações tanto da psicanálise como da experiência prática da arte e da literatura. Sabe-se que Freud, na literatura e nas artes, era homem de gostos tradicionais, e não nos deixou — em seus escritos sobre temas ligados à estética — indicações à altura de sua genialidade. Foi um estudioso da história da arte de inspiração freudiana, Ernst Kris, a pôr em primeiro plano, como chave para uma possível estética da psicanálise, o estudo de Freud sobre o dito espirituoso; e outro genial historiador da arte, Ernst Gombrich, desenvolveu essa ideia em seu ensaio *Freud e la psicologia dell' arte*.⁸

O prazer do *Witz*, do *calembour*, do trocadilho, obtém-se seguindo as possibilidades de permuta e transformação implícitas na linguagem. Parte-se do prazer específico que todo jogo combinatório proporciona; a certa altura, entre as inúmeras combinações possíveis de palavras com sons semelhantes, uma se carrega de um valor especial, especial a ponto de provocar o riso. Aconteceu que a aproximação de conceitos, aos quais se chegou casualmente, súbito desencadeia uma ideia pré-consciente, isto é, sepultada e apagada pela metade por nossa consciência, ou simplesmente afastada, deixada de lado, mas capaz de aflorar à consciência, se sugerida não por nossa intenção, mas por um processo objetivo.

O procedimento da poesia e da arte — diz Gombrich — é parecido com aquele do chiste; é o prazer infantil do jogo combinatório que leva o pintor a experimentar disposições de linhas e cores e o poeta a experimentar aproximações de palavras. A certa altura, eis que dispara o dispositivo pelo qual uma das combinações obtidas, seguindo seu mecanismo autônomo, independentemente de toda busca de significado ou de efeito em outro plano, carrega-se de um significado inesperado ou de um efeito imprevisto, ao qual a consciência não chegaria intencionalmente: um significado inconsciente, ou ao menos a premonição de um significado inconsciente.

Eis então que os dois percursos diferentes que meu raciocínio seguiu sucessivamente acabam por se soldar. A literatura é, sim, jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em seu próprio material, independentemente da personalidade do poeta, mas é um jogo que, a certa altura, vê-se investido de um significado inesperado, não objetivo, parte daquele mesmo nível linguístico pelo qual nos movíamos mas que deslizou de outro plano, o bastante para pôr em jogo alguma coisa que, em outro plano, importa muito ao autor ou à sociedade a que ele pertence. A máquina literária pode efetuar todas as trocas possíveis num determinado material; mas o resultado poético será o efeito particular de uma dessas trocas no homem dotado de uma consciência e de um inconsciente, isto é, no homem empírico e histórico; será o choque que se verifica só na medida em que, ao redor da máquina de escrita, existam os fantasmas ocultos do indivíduo e da sociedade.

Para retornar ao narrador da tribo, ele prossegue imperturbável a permutar jaguares e tucanos, até o momento em que, de uma de suas inocentes historietas, eclode uma terrível revelação: um mito, que exige ser recitado em segredo e em lugar sagrado.

5.

Percebo, a esta altura, que essa minha conclusão discorda das teses mais dignas de crédito sobre a relação entre mito e fábula. Se até agora se disse genericamente que a fábula, o conto profano, é alguma coisa que vem depois do mito, uma corrupção ou vulgarização ou laicização dele, ou se disse que fábula e mito coexistem e se contrapõem como funções diversas de uma mesma cultura, a lógica do meu discurso — como uma nova demonstração, mais convincente, não a mandar pelos ares — leva, portanto, à conclusão de que a fabulação precede a mitopoese: o valor mítico é alguma coisa que só encontramos ao continuar obstinadamente a brincar com as funções narrativas.

Logo, o mito tende a cristalizar-se, a compor-se em fórmulas fixas. Passa da fase mitopoética àquela ritualística, das mãos do narrador às das organizações tribais encarregadas da conservação e da celebração dos mitos. O sistema de signos da tribo ordena-se em relação ao mito, um certo número de signos se torna tabu, e o narrador profano não pode utilizá-los diretamente. Ele continua a girar à sua volta, inventando novos desdobramentos compositivos, até que nesse seu trabalho metódico e objetivo esbarra numa nova iluminação do inconsciente e do proibido, que obriga a tribo a mudar novamente seu sistema de signos.

Nesse quadro, a função da literatura varia conforme a situação: por longos períodos, ela parece trabalhar em favor da consagração, da confirmação dos valores, da aceitação da autoridade; a certa altura, porém, alguma coisa dispara no mecanismo, e a literatura torna-se a iniciadora de um processo em sentido oposto, no sentido da recusa a ver e a dizer as coisas como tinham sido vistas e ditas até um instante antes.

Esse é o tema principal do livro intitulado *Le due tensioni*, que reúne notas inéditas de Elio Vittorini.² Segundo Vittorini, a literatura até agora foi, em medida excessiva, “cúmplice da natureza”, isto é, do conceito errado de uma natureza imutável, de uma natureza-mãe, ao passo que seu valor verdadeiro está nos momentos em que se faz crítica do mundo e de nossa maneira de ver o mundo. Num capítulo cuja redação talvez já fosse a definitiva, Vittorini parece começar desde as origens um estudo do lugar da literatura na história humana: quando a escritura e os livros surgem, diz ele, a humanidade já está dividida num mundo civilizado — aquela parte da humanidade que primeiramente realizou a passagem para o Neolítico — e numa parte da humanidade denominada selvagem, isto é, aquela que ficou no Paleolítico e na qual os neolíticos já não reconhecem seus antepassados, acreditando que tudo seja assim desde sempre, do mesmo modo como acreditam que desde sempre existem patrões e servos. A literatura escrita já surge com o peso de uma tarefa de consagração, de confirmação da ordem vigente, peso de que se liberta muito lentamente através de milênios, tornando-se um *fato privado* que permite aos poetas e aos escritores expressar suas próprias opressões, levá-las à luz de suas consciências. A literatura chega a isso — acrescento eu — por meio de jogos combinatórios, que, a certa altura, carregam-se de conteúdos pré-conscientes e lhes dão finalmente voz. É por esse caminho de liberdade aberto pela literatura que os homens adquirem espírito crítico e o transmitem à cultura e ao pensamento coletivo.

6.

Sobre esse duplo aspecto da literatura, é oportuno citar aqui, para encerrar esta minha longa

conversa, um ensaio do poeta e crítico alemão Hans Magnus Enzensberger: *Strutture topologiche nella letteratura moderna*.¹⁰ Ele examina os inúmeros casos de narrações labirínticas, da Antiguidade até Borges e Robbe-Grillet, ou de narrações uma dentro da outra, como caixas chinesas, e se pergunta o que significaria a insistência da literatura moderna nesses temas, evocando a imagem de um mundo onde é fácil perder-se, desorientar-se, e onde o exercício de tornar a orientar-se adquire valor especial, quase o de um treinamento para a sobrevivência. Escreve Enzensberger:

Toda orientação pressupõe desorientação. Só quem experimentou a desorientação pode libertar-se dela. Mas esses jogos de orientação são, por sua vez, jogos de desorientação. Nisso reside seu fascínio e seu risco. O labirinto foi feito para que quem nele entra se perca e erre. Mas o labirinto também constitui um desafio para o visitante, para que ele possa reconstituir seu plano e dissolver seu poder. Se conseguir, terá destruído o labirinto; não existe labirinto para quem o atravessou.

E conclui:

No momento em que uma estrutura topológica se apresenta como estrutura metafísica, o jogo perde seu equilíbrio dialético, e a literatura converte-se em meio para demonstrar que o mundo é essencialmente impenetrável, que qualquer comunicação é impossível. O labirinto deixa assim de ser um desafio para a inteligência humana e se instaura como fac-símile do mundo e da sociedade.

O discurso de Enzensberger pode ser ampliado para tudo aquilo que hoje vemos na literatura e na cultura, após Von Neumann, como jogo matemático combinatório. O jogo pode funcionar como desafio para a compreensão do mundo ou como desistência dessa compreensão; a literatura pode trabalhar tanto no sentido crítico como no da confirmação das coisas assim como são e como as conhecemos. O limiar nem sempre está demarcado com clareza; direi que, a esta altura, é a atitude da leitura a tornar-se decisiva; cabe ao leitor levar a literatura a esclarecer sua força crítica, e isso pode se dar independentemente da intenção do autor.

Creio que seja esse o sentido que podemos dar ao último conto que escrevi e que figura no fim do meu novo livro, *T=0*. No conto, vemos Alexandre Dumas extraindo seu romance *O Conde de Monte Cristo* de um *hiper-romance* que contém todas as variantes possíveis da história de Edmond Dantès. Prisioneiros de um capítulo do “Conde de Monte Cristo”, Edmond Dantès e o abade Faria estudam seu plano de evasão e se perguntam qual entre as variantes possíveis seria a certa. O abade Faria escava túneis para fugir da fortaleza, mas erra o tempo todo o caminho e acaba dando por si em celas cada vez mais profundas. Com base nos erros de Faria, Dantès procura desenhar um mapa da fortaleza. Enquanto Faria, de tanto tentar, tende a realizar a fuga perfeita, Dantès tende a imaginar a prisão perfeita, aquela de onde não se pode fugir. Suas razões são explicadas no trecho que agora lerei para vocês:

Se conseguir construir com o pensamento uma fortaleza de onde é impossível fugir, essa fortaleza pensada será ou igual à verdadeira — e nesse caso é certo que daqui nunca fugiremos; mas ao menos teremos alcançado a tranquilidade de quem está aqui porque não poderia se encontrar em algum outro lugar — ou será uma fortaleza de onde a fuga é

ainda mais impossível que a fuga daqui — e então é sinal de que aqui existe uma possibilidade de fuga: bastará identificar o ponto em que a fortaleza pensada não coincide com a verdadeira para achá-la.

Esse é o final mais otimista que consegui dar para meu conto, para meu livro, e para esta minha conferência.

A RELAÇÃO COM A LUA

Corriere della Sera, 24 de dezembro de 1967, com o título “Occhi al cielo” [Olhos para o céu]. Na coluna “Filo Diretto” (que consiste em trocas de cartas entre escritores), Anna Maria Ortese escrevia para mim e eu respondia. Reproduzo os trechos principais da carta de Ortese: “Caro Calvino, não há ocasião em que, ouvindo falar em lançamentos espaciais, conquistas do espaço etc., eu não sinta tristeza e incômodo, e na tristeza há certo receio, no incômodo, certa irritação, talvez perturbação e ansiedade. Pergunto-me por quê.

“Eu também, como outros seres humanos, muitas vezes sou levada a considerar a imensidão do espaço que se abre além de qualquer horizonte, e a me perguntar o que é realmente, o que manifesta, onde teve início e se alguma vez terá fim. Observações, receios, incertezas do gênero acompanharam minha vida, e tenho de reconhecer que, por mais que nenhuma resposta jamais tenha se apresentado à minha exígua sabedoria, os próprios silêncios que desciam de lá eram consolatórios e capazes de me devolver um equilíbrio interior.

“[...] Ora, desse espaço, não importa por quem, talvez por todos os países que progrediram, é tirado o desejo de repouso, de ordem, de beleza, para o desejo perturbador de repouso de pessoas que se parecem comigo. Em breve se tornará provavelmente um espaço edificado. Um novo território de caça, de progresso mecânico, de corrida para a supremacia, para o terror. Não posso fazer nada a propósito disso, naturalmente, mas essa nova investida da liberdade de alguns não me agrada. É um luxo pago por multidões que, a cada dia, veem diminuir mais o próprio passo, a própria autonomia, a própria inteligência, a respiração, a esperança.”

Cara Anna Maria Ortese,

Olhar o céu estrelado para nos consolar das feiuras terrestres? Mas não lhe parece uma solução excessivamente cômoda? Se quiséssemos levar seu discurso às últimas consequências, acabaríamos dizendo: que a Terra continue de mal a pior, eu olho para o céu e reencontro meu equilíbrio e minha paz interior. Não lhe parece estar “instrumentalizando” ilicitamente esse céu?

Mas não desejo exortá-la ao entusiasmo com as magníficas sortes cosmonáuticas da humanidade: longe disso. As notícias de novos lançamentos espaciais são episódios de uma luta pela supremacia terrestre e, como tais, interessam apenas à história das maneiras erradas como ainda os governos e os estados-maiores pretendem decidir os destinos do mundo passando por cima da cabeça dos povos.

O que me interessa, ao contrário, é tudo o que é apropriação verdadeira do espaço e dos objetos celestes, ou seja, *conhecimento*: saída de nosso quadro limitado e certamente enganoso, definição de uma relação entre nós e o universo extra-humano. A Lua, desde a Antiguidade, significou para os homens esse desejo, e a devoção lunar dos poetas se explica dessa forma. Mas a Lua dos poetas tem alguma coisa a ver com as imagens leitosas e esburacadas que os foguetes transmitem? Talvez não, ainda; mas o fato de sermos obrigados a

reconsiderar a Lua de maneira nova nos levará a reconsiderar de maneira nova inúmeras coisas.

As façanhas espaciais são dirigidas por pessoas a quem, com certeza, esse aspecto não interessa, mas elas são obrigadas a se valer do trabalho de outras pessoas, que, ao contrário, interessam-se pelo espaço e pela Lua porque realmente querem saber alguma coisa a mais sobre o espaço e sobre a Lua. Esse algo mais que o homem adquire concerne não apenas aos conhecimentos especializados dos cientistas, mas também ao lugar que essas coisas têm na imaginação e na linguagem de todos: e aqui entramos nos territórios que a literatura explora e cultiva.

Quem ama a Lua realmente não se contenta em contemplá-la como uma imagem convencional, quer entrar numa relação mais estreita com ela, quer ver *mais* na Lua, quer que a Lua lhe *diga mais*. O maior escritor da literatura italiana de todos os séculos, Galileu,¹¹ assim que começa a falar da Lua, eleva sua prosa a um grau de precisão e evidência e, ao mesmo tempo, de rarefação lírica prodigiosas. E a língua de Galileu foi um dos modelos da língua de Leopardi, grande poeta lunar...

DUAS ENTREVISTAS SOBRE CIÊNCIA E LITERATURA

I. *L'Approdo Letterario*, nº 41, janeiro-março de 1968. Reelaboração de respostas e entrevistas televisivas.

II. Entrevista de Mladen Machiedo para a revista *Kolo* de Zagreb, nº 10, outubro de 1968, pp. 341-3. As perguntas versavam sobre: 1. o termo *neoiluminismo*; 2. ciência e moral: “A substituição da ideologia pela ciência (por exemplo, a teoria da relatividade) põe em dúvida todas as éticas existentes, como acontece em seu conto ‘A perseguição?’”; 3. a necessidade (que pareceria brotar dos contos de $T = 0$) para o escritor de vanguarda de tornar-se cientista: “O que, neste caso, justificará a literatura com relação à ciência?”.

I.

Em sua opinião, que relação existe hoje entre ciência e literatura?

Li recentemente um artigo de Roland Barthes intitulado “Literatura contra ciência”. Barthes tende a considerar a literatura como a consciência que a linguagem tem de ser linguagem, de ter um espessor próprio, uma realidade autônoma; a linguagem para a literatura nunca é *transparente*, nunca é puro instrumento para significar um “conteúdo” ou uma “realidade” ou um “pensamento” ou uma “verdade”, isto é, não pode significar algo mais do que ela própria. Ao passo que a ideia que a ciência faz da linguagem seria a de um instrumento neutro, que serve para dizer outra coisa, para significar uma realidade a ela estranha, e seria justamente essa diferente concepção da linguagem a distinguir a ciência da literatura. Por esse caminho, Barthes chega a afirmar que a literatura é mais científica do que a ciência, porque a literatura sabe que a linguagem nunca é inocente, sabe que escrevendo não podemos dizer nada exterior à escritura, nenhuma verdade que não seja uma verdade condizente com o ato do escrever. A ciência da linguagem, segundo Barthes, se quiser se conservar ciência, está destinada a transformar-se em literatura, em escritura integral, e reivindicará para si também o prazer da linguagem que agora é prerrogativa exclusiva da literatura.

Mas a ciência de hoje pode ser realmente definida por essa confiança num código referencial absoluto, ou não seria ela mesma agora um contínuo questionamento das próprias convenções linguísticas? Em sua polêmica em relação à ciência, Barthes parece ver uma ciência muito mais compacta e segura de si do que ela é na realidade. E — pelo menos no que diz respeito à matemática —, antes que da pretensão de fundar um discurso numa verdade exterior a ela, estamos diante de uma ciência não alheia ao jogo com o próprio processo de formalização.

O artigo de Barthes de que eu falava agora se encontra num número que o *Times Literary Supplement* dedicou há alguns meses à literatura do Continente europeu, e mais

especificamente às relações entre literatura e outros campos de pesquisa.¹² No mesmo número, outro escritor francês, mais velho e pertencente a um quadro cultural completamente diferente, Raymond Queneau, fala de ciência de maneira totalmente diversa. Queneau é um escritor que tem o hobby da matemática e seus amigos estão mais entre matemáticos do que entre homens de letras: em seu artigo ele frisa o lugar que o pensamento matemático — mediante a crescente matematização das ciências humanas — está tomando na cultura, mesmo a humanística, e portanto na literatura. Queneau, junto com um amigo seu matemático, fundou o Ouvroir de Littérature Potentielle — que se abrevia Oulipo —, um grupo de dez pessoas que fazem experimentos e pesquisas matemático-literárias. Aqui estamos num clima completamente diferente daquele austero e rarefeito das análises de Barthes e dos textos dos escritores de Tel Quel; aqui domina divertimento, a acrobacia da inteligência e da imaginação. Não por acaso, o Oulipo é uma emanção do Collège de Pataphysique, aquela espécie de academia da derrisão e do escárnio que foi fundada por Alfred Jarry. É a revista (semiclandestina) do Collège de Pataphysique (*Subsidia Pataphysica*) que abriga os trabalhos do Oulipo, como, por exemplo, um estudo dos problemas matemáticos colocados pela sequência das rimas na forma métrica da sextina nos poetas provençais (e em Dante), sucessão que pode ser representada graficamente por uma espiral. Parece-me que as duas posições que descrevi definem bastante bem a situação: dois polos entre os quais oscilamos, ou pelo menos eu oscilo, sentindo atração e percebendo os limites de um e de outro. De um lado Barthes e os seus, “adversários” da ciência, que pensam e falam com fria precisão científica; do outro lado Queneau e os seus, amigos da ciência, que pensam e falam por meio de extravagâncias e cambalhotas da linguagem e do pensamento.

O senhor disse recentemente que o maior escritor italiano é Galileu. Por quê?

Em seu *Zibaldone*, Leopardi admira a prosa de Galileu pela precisão e elegância conjuntas. E basta observar a escolha de trechos de Galileu feita por Leopardi em sua *Crestomazia della prosa italiana*, para compreender quanto a língua leopardiana — mesmo do Leopardi poeta — deve a Galileu. Mas, para retomar a conversa de há pouco, Galileu usa a linguagem não como um instrumento neutro, mas com uma consciência literária, com uma ininterrupta participação expressiva, imaginativa, até lírica. Ao ler Galileu, gosto de buscar as passagens em que ele fala da Lua: é a primeira vez que a Lua se torna para os homens um objeto real, que é descrita minuciosamente como coisa tangível, no entanto, assim que a Lua aparece, na linguagem de Galileu percebemos uma espécie de rarefação, de levitação: elevamo-nos em encantada suspensão. Não por acaso Galileu admirou e postilou aquele poeta cósmico e lunar que foi Ariosto. (Galileu comentou também Tasso, mas aí ele não foi um bom crítico: justamente porque sua paixão por Ariosto, que chegava a ser sediciosa, levou-o a criticar impiedosamente Tasso, quase sempre de forma injusta.) O ideal de olhar sobre o mundo que guia também o Galileu cientista é alimentado pela cultura literária. Tanto que podemos marcar uma linha Ariosto-Galileu-Leopardi como uma das mais importantes linhas de força de nossa literatura.

Quando eu disse que Galileu permanece como o maior escritor italiano, Carlo Cassola insurgiu-se dizendo: como, pensava que fosse Dante! Obrigado, bela descoberta. Antes de mais nada eu tencionava dizer escritor em prosa; e, portanto, aí a questão se coloca entre

Maquiavel e Galileu, e eu também estou numa situação embaraçosa porque amo muito também Maquiavel. O que posso dizer é que, na direção em que trabalho neste momento, encontro maior alimento em Galileu, como precisão de linguagem, como imaginação científico-poética, como construção de conjecturas. Mas Galileu — diz Cassola — era cientista, não escritor. Esse argumento me parece ser de fácil derrocada: da mesma maneira também Dante, num horizonte cultural diferente, fazia obra enciclopédica e cosmológica, também Dante buscava construir uma imagem do universo mediante a palavra literária. Esta é uma vocação profunda da literatura italiana, que passa de Dante a Galileu: a obra literária como mapa do mundo e do saber, a escrita movida por um impulso cognoscitivo que ora é teológico ora especulativo ora bruxesco ora enciclopédico ora de filosofia natural ora de observação transfiguradora e visionária. É uma vocação que existe em todas as literaturas europeias mas que na literatura italiana foi, diria, dominante, nas mais diversas formas, e faz dela uma literatura tão diferente das outras, tão difícil, mas também tão insubstituível. Esse veio nos últimos séculos se tornou mais esporádico, e desde então, claro, a literatura italiana viu diminuir sua importância: hoje talvez tenha chegado a hora de retomá-la. Tenho de dizer que nos últimos tempos — talvez por causa do tipo de coisas que comecei a escrever — a literatura italiana se tornou para mim mais indispensável do que era antes; em alguns momentos tenho a sensação de que o caminho que estou seguindo me leva de volta para o verdadeiro álveo esquecido da tradição italiana.

Por seus últimos livros parece que suas simpatias estão mais endereçadas à célula que ao homem, mais ao cálculo matemático que às razões dos sentimentos, ao impulso mental que à ideia. O que isso significa?

A célula mais que o homem... Será que é assim mesmo? Porque alguém poderia dirigir aos meus contos “cósmicos” uma repreensão exatamente oposta, ou seja, a de fazer falar as células como se fossem homens, de fingir figuras e linguagens humanas no vazio das origens, isto é, de brincar com o velho jogo do *antropomorfismo*. Lembramos que alguns anos atrás Robbe-Grillet tinha pronunciado uma reprimenda cerrada contra o antropomorfismo, contra o escritor que continua humanizando a paisagem, a dizer que “o céu sorri”, que “o mar enfurece”.

Ao contrário, eu aceitei esse *antropomorfismo* e o reivindiquei em cheio como procedimento literário fundamental, e — antes que literário — mítico, ligado a uma das primeiras explicações do mundo do homem primitivo, o *animismo*. Não que a fala de Robbe-Grillet não tivesse me convencido: mas deu-se que depois, ao escrever, aconteceu-me seguir o caminho oposto, com alguns contos que são uma espécie de delírio do antropomorfismo, da impossibilidade de pensar o mundo a não ser por meio das figuras humanas, ou mais especificamente caretas humanas, resmungos humanos. Claro, essa também é uma maneira de pôr à prova a imagem mais óbvia e preguiçosa e vangloriosa do homem: multiplicar seus olhos e seu nariz em toda a sua volta de modo que ele não saiba mais onde se reconhecer.

Para os escritores que como eu não se sentem atraídos pela psicologia, pela análise dos sentimentos, pela introspecção, abrem-se horizontes que seguramente não são menos amplos do que aqueles dominados por personagens de individualidade bem esculpida ou do que aqueles que se revelam a quem explora desde o lado de dentro a alma humana. O que me interessa é o mosaico em que o homem está encaixado, o jogo de relações, a figura a ser descoberta entre os arabescos do tapete. Afinal, eu já sei que não consigo escapar do humano,

com certeza, embora não me esforce para transpirar humanidade por todos os poros: as histórias que escrevo se constroem de dentro de um cérebro humano, mediante uma combinação de signos elaborados pelas culturas humanas que me antecederam. Assim, nos últimos contos que fecham o volume *T= 0*, eu procurei transformar em narração um mero raciocínio dedutivo, e talvez — aqui sim — tenha me afastado do antropomorfismo: ou melhor, de um certo antropomorfismo, porque essas presenças humanas definidas apenas por um sistema de relações, por uma função, são precisamente aquelas que habitam o mundo à nossa volta, em nossa vida de todos os dias, boa ou má que possa nos parecer tal situação.

II.

1. O termo *Iluminismo* neste momento é bastante impopular. Acusa-se o Iluminismo de estar na raiz da ideologia tecnocrata que detém o poder nos países industrializados e contra a qual a juventude se revolta no mundo todo. O texto fundamental de que se originou essa crítica é o livro de Horkheimer e Adorno *Dialética do Iluminismo*, publicado nos Estados Unidos há uns trinta anos e há uns quinze na Alemanha: os autores logo começam da *Odisseia* como primeiro manifesto da ideologia burguesa iluminista e tecnocrata. Eu não estou muito convencido dessas teses. Sempre tive simpatia por Ulisses. Mas não tenho ânimo de simplesmente aceitar a etiqueta de “neoiluminista” que vários críticos me atribuíram, alguns em sentido positivo, outros em sentido limitativo. Claro, o século XVIII continua sendo um dos períodos históricos que mais me fascinam, mas precisamente porque eu o descubro cada vez mais rico, facetado, repleto de fermentos contraditórios que continuam ainda hoje. Continuo a sentir vivo o espírito com que há onze anos escrevi *O barão nas árvores* como uma espécie de Dom Quixote da “Filosofia das Luzes”.

2. Não acredito que da ciência moderna — e particularmente a partir da teoria da relatividade — possamos tirar justificção para um relativismo moral. Ao contrário, nossa época é caracterizada por uma nítida separação entre discurso científico e discurso sobre valores: isso significa que a responsabilidade moral não pode se disfarçar por trás de justificções interessadas. Por outro lado, acredito que também no passado, mais do que a compacidade de éticas bem determinadas, o que contou realmente foi uma busca moral, sempre problemática, sempre arriscada. Um cristão demasiado certo a respeito do que é justo e do que não é, acho que nunca tenha sido um bom cristão. E a mais racional e universal construção ética que já se tentou, a de Kant, exige que em cada situação recomeçemos do zero. Para o marxista essa problematicidade da ética é levada às últimas consequências: o marxista é aquele que sabe que todo valor pode ser negado (ou reafirmado) no processo histórico por um valor antitético. Boa parte da obra de Bertold Brecht fundamenta-se nessas desapiedadas inversões.

De todo modo, os problemas morais colocam-se não no território da literatura mas no território do comportamento prático. A literatura constrói figuras autônomas que podem servir como termo de comparação com a experiência ou com outras construções da mente. É apenas mediante essa reflexão do leitor que a literatura pode se coligar a uma atividade moral, isto é, apenas mediante um confronto dos valores que o leitor procura com aqueles que a obra

literária parece sugerir ou implicar. Mas é preciso que seja uma reflexão *crítica*, e é por isso que a literatura “moralizadora”, “edificante”, “educativa”, nunca serviu como estímulo moral a não ser para o leitor que a desmistifica, que descobre sua falsidade, sua hipocrisia.

Se no conto “A perseguição” digo que num sistema de perseguidor-perseguido todo perseguido é também um perseguidor (ou tem de se transformar num perseguidor), sigo, em primeiro lugar, uma lógica *formal*, quase, diria, geométrica, implícita em meu conto. Mas digo também alguma coisa que talvez possa mover no leitor uma atividade moral. O leitor pode recusar ou aceitar essa metáfora, mas, se a recusar, dará por si conhecendo melhor aquilo que quer recusar, e, se a aceitar, será levado a aprofundar criticamente uma situação tão insustentável. O importante é que o leitor encontre na narrativa materiais da fantasia que entrem em ressonância com sua linguagem específica, despertem nele reações e divergências.

3. O discurso científico tende para uma linguagem puramente formal, matemática, fundamentada numa lógica abstrata, indiferente ao próprio conteúdo. O discurso literário tende a construir um sistema de valores, em que cada palavra, cada signo é um valor só pelo fato de ter sido escolhido e fixado na página. Não poderia haver nenhuma coincidência entre as duas linguagens, mas pode haver (precisamente por sua extrema diversidade) um desafio, uma aposta entre elas. Em algumas situações é a literatura que indiretamente pode servir como mola propulsora para o cientista: como exemplo de coragem na criatividade, no levar até as extremas consequências uma hipótese etc. E, assim, em outras situações pode se dar o contrário. Neste momento, o modelo da linguagem matemática, da lógica formal, pode salvar o escritor do desgaste em que palavras e imagens decaíram por seu uso falseado. Com isso o escritor não deve acreditar que tenha encontrado alguma coisa absoluta; neste ponto também pode lhe servir o exemplo da ciência: na paciente modéstia de considerar todo resultado como parte de uma série talvez infinita de aproximações.

POR UMA LITERATURA QUE PEÇA MAIS (VITTORINI E 68)

Il Ponte, 31 de agosto de 1968. Intervenção numa discussão sobre o livro póstumo de Elio Vittorini *Le due tensioni*. Dois anos após sua morte, procuro imaginar como teria reagido Vittorini diante das perturbações de maio de 1968.

A presença de Vittorini neste ano está vinculada sobretudo a uma página dele que, quando apareceu, ninguém notou. Partindo do episódio em que um representante dos estudantes era insultado por um notável acadêmico (e político) numa cerimônia, Vittorini desenvolveu uma crítica vigorosa à universidade — aliás, à escola — italiana e a seu paternalismo autoritário. O texto destinava-se a uma revista internacional de escritores, que acabou não se concretizando; deveria ser datado, portanto (se eu não estiver confundindo as datas), de 1963; mas saiu em 64, com o resto do material daquele projeto no *Menabò* 7. Era uma polêmica insolitamente violenta a respeito de um tema que parecia, então — a mim como, acredito, a tantos outros —, marginal; hoje, temos de reconhecer que, entre os homens da cultura militante, ele foi o único a ter a percepção da força de reivindicação radical que amadurecia na universidade.

Depois, inúmeras outras coisas fizeram desse ano de 67-68 uma época inesperadamente “vittoriniana”: no sentido de que foram tempos em que sua capacidade de se animar teria aumentado, seu discurso teria encontrado alimento contínuo e congenial. Podemos dizer que sua vida não foi rica de anos assim, pelo menos não nos últimos vinte anos; muito mais numerosos foram os anos inóspitos, as temporadas na contracorrente. E eis que, em tudo o que se move no mundo, torna-se decisivo o momento antirrepressivo, antiautoritário, isto é, o tema que acompanhou, do começo ao fim, aquela densa vegetação de metáforas que foi a história intelectual de Vittorini.

Estamos pensando, naturalmente, sobretudo no maio parisiense, na fresta que se abre de “imaginação no poder”, isto é, de uma linguagem nova com relação aos vocabulários políticos usados até esse momento. Ele teria se reconhecido nisso, teria corrido para lá como fizera nos dias quentes de dez anos antes. E a fresta de uma retomada revolucionária operária no coração do mundo industrializado teria confirmado o eixo da perspectiva que Vittorini não quisera abandonar. (E, ligada a ela, a necessidade já clamorosa de uma nova força operária organizada, não mais burocrática e esclerosante.)

Essa decerto teria sido uma nova “partida” para ele, morador da história como presente, que tirava suas forças, seu oxigênio, da combustão dos acontecimentos. Mas já antes de maio podemos fazer o inventário das ocasiões em que ele teria se reconhecido, em que teria investido com sua carga metafórica: basta pensar nas vitórias da verdadeira “tecnologia” inventiva dos vietcongues contra a falsa tecnologia dos distribuidores de napalm.

As notas reunidas no volume *Le due tensioni* solicitam esse prolongamento ideal até o hoje, oferecendo-nos material de uma pesquisa ainda em estágio de uma primeira proposta dos

termos da discussão, uma primeira coletânea de fichas. Não podemos lê-las como discurso acabado, nem sequer como um mapa de um quadro cultural definido. Todos os seus “personagens” — os autores citados ou os amigos com quem fica aborrecido — estão ali na função momentânea de sua entrada em cena, isto é, seu papel poderia mudar em outro contexto. Como sempre em Vittorini, os nomes próprios denotam não pessoas, mas o papel que elas desempenham na situação a que o texto se refere; isso vale quer o nome figure em função negativa quer em função positiva; as leituras nunca são indicações absolutas, mas pretextos para um discurso independente. Por isso, é natural que quem lê atualize mentalmente a bibliografia e prolongue a curva do discurso, levando em conta tudo o que aconteceu nas abscissas e nas ordenadas dos ultimíssimos anos. Sei quanto poderá parecer arbitrária essa leitura atualizante, quando deveríamos declarar chegado o momento da historicização. Todavia, confrontar o texto com a situação de agora ainda é a maneira mais correta de ler obras como essa.

Vamos então traçar o panorama do hoje. Na cultura política, disputa-se uma luta pela primazia na interpretação e na direção do movimento em curso, entre as raízes voluntaristas e hegelianas e o impulso para fundamentar nas “ciências humanas” uma antropologia revolucionária capaz de atuar como a força libertadora de todos os determinismos rigorosos. Essa disputa (que já era representada por Vittorini, uma vez que acontecia dentro dele, em sua insatisfação com o quadro cultural em que só se davam escolhas parciais e erradas) carrega desde o princípio um peso de doutrinário de um lado e de outro, mas por sorte se desenvolve na presença dos fatos. E a escolha pelo não doutrinário (por aquele que seria o Vittorini hoje atuante) está do lado das coisas que se dão revolucionariamente e que ainda não têm um nome (e que correm o risco de ser sufocadas antes de vir a tê-lo, ou de ser sufocadas permitindo imediatamente que lhe atribuam nomes).

Na literatura, existe a sensação disseminada de um fracasso, de uma necessidade de recomeçar do início; não estou falando da microliteratura italiana dos últimos vinte anos, cuja queda é proporcional a seu voo baixo, mas das propostas mais ambiciosas do século XX europeu, que se tornam cada dia mais insatisfatórias. E isso se verifica no âmbito da juventude mais exigente, do ponto de vista intelectual: não porque ela não se interesse mais por literatura (como parece acontecer hoje na Itália), mas porque, se a literatura é vivida como razão revolucionária (como parece ser para a juventude francesa, em nível de massa, e não de líderes), ela o é em termos de solicitação ainda não resolvida, exigência em boa parte a ser atendida, página ainda a ser escrita. (E seus autores são aqueles que quiseram fazer nascer fome e sede, em vez de satisfazê-las.)

É nesse quadro geral que hoje podemos ler também as notas que Vittorini redigiu no começo da década de 60: como busca da fundação de uma cultura e de uma literatura *antiautoritária*; como sondagem para uma revolução ideológica que não remetesse a um além espaciotemporal, mas que explodisse desde dentro, do interior da cultura do Ocidente industrializado, como um questionamento de tudo o que foi adquirido pela literatura.

Assim vejo a literatura que caracterizará o início do século que estamos vivendo agora: como discurso que importa pela exigência com que se abre, e não pelo modo como pode satisfazê-la. Uma literatura que deve servir para aumentar continuamente a aposta, para

colocar a demanda num nível cada vez mais inalcançável pela oferta, sem apressar respostas que, se chegarem cedo demais, vão se parecer demais com aquelas que estamos recusando.

A LITERATURA COMO PROJEÇÃO DO DE SEJO (PARAA ANATOMIA DA CRÍTICA, DE NORTHROP FRYE)

Libri Nuovi, nº 5, agosto de 1969.

Como leitor recente de *Anatomy of criticism*, de Northrop Frye (agora traduzido na PBE [Piccola Biblioteca Einaudi]¹³), comunicarei aos outros leitores recentes ou próximos algumas impressões e alguns conselhos. A premissa é que meu discurso será totalmente subjetivo: cada pessoa tira de um livro o que precisa, sobretudo em se tratando de obra rica e complexa como essa.

A página em que eu percebi que esse era um livro importante para mim é a de número 139 da tradução italiana:

A civilização não é simplesmente imitação da natureza, mas um processo de construção de uma forma humana total mediante elementos da natureza, e é impelida por aquela força a que chamamos desejo. O desejo de comida e de casa não é satisfeito pelas raízes e pelas cavernas; produz aquelas formas humanas de natureza que definimos como cultivo e arquitetura. O desejo, portanto, não é uma simples resposta à necessidade, pois um animal pode ter necessidade de comida e obtê-la sem cultivar os campos; nem é simplesmente a resposta à falta ou desejo de alguma coisa específica. Não é nem limitado nem satisfeito pelos objetos, mas é uma força que leva a sociedade humana a desenvolver sua forma peculiar. Nesse sentido, o desejo é o equivalente social do que a emoção é em âmbito literal, vale dizer, um impulso rumo à expressão que teria ficado amorfo se a poesia não o tivesse libertado, dotando-o da forma para se expressar. Do mesmo modo, a forma do desejo é liberada e tornada aparente pela civilização. A causa eficiente da civilização é o trabalho, e a poesia, do ponto de vista social, tem o objetivo de expressar, como hipótese verbal, a visão da meta do trabalho e das formas do desejo.¹⁴

Esse discurso especifica uma das afirmações centrais de Frye: “O crítico arquetípico estuda uma poesia como parte da poesia em geral, mas também a estuda como parte da total imitação humana da natureza a que chamamos civilização”.

Por que essa passagem me interessa? Porque nela, com uma linguagem que desperta ecos ilustres, torno a encontrar temas que sempre me importaram muito mas que cada vez menos consigo manter unidos num discurso coerente. Dos hábitos de uma leitura “historicista”, que me garantia a inserção da literatura no contexto da atividade humana — mas, para me garantir isso, mistificava tanto a literatura como a história —, passei a buscar maneiras de ler a literatura mais internas a seu objeto e que, por isso mesmo, sinto como não mistificadoras; mas elas não cobrem o vazio que ficou no lugar daquela inserção. Sei que nem por isso tenho de me apressar em negar que esse lugar existe; talvez acabe aparecendo no fim de um longo

caminho; mas também sei que preciso me conter o mais possível para não colocar a questão, se não quiser romper o encanto racional do rigor metodológico.

A leitura do crítico canadense chega hoje em boa hora para ligar essa ordem de preocupações com aquela explicitada pela problemática filosófico-sociológico-psicológica mais discutida neste momento. A remissão ao elemento do desejo, que encontra na literatura as formas para se projetar além dos obstáculos que depara em seu caminho, parece uma proposta totalmente atual, baseada que é na rejeição da impossibilidade de viver o presente e na tensão em relação ao projeto de uma sociedade desejável.

Claro, uma interpretação tão otimisticamente sistematizante me pareceria suspeita em qualquer outro contexto; mas aqui estamos no centro de um vasto retículo de classificações e de hipóteses; talvez seja apenas porque essa é a página 139, e não uma das primeiras ou das últimas (isto é, nem uma declaração de princípios, nem uma conclusão), que o discurso mereça ser acompanhado em todas as suas ramificações, ou alargado em círculos concêntricos mediante os vários capítulos. Além disso, o trecho também pode valer como especificação e eventual correção da imagem que mais facilmente criamos a respeito de Frye: o crítico que interpreta as funções literárias com base na antropologia, o teorizador do “ciclo sazonal”, das correspondências entre gêneros literários e ritos agrícolas, alguém, portanto, de quem podemos esperar, na melhor das hipóteses, uma operação nobremente arcaizante, que utiliza a literatura, seja para confirmar a imutabilidade da natureza humana, seja para demonstrar a ciclicidade do movimento histórico ou de seu finalismo.

Mais que me apressar em estabelecer quem seria o *verdadeiro* Frye, agora para mim é útil frisar uma das oposições em que a *Anatomia da crítica* se baseia: aquela entre rito e sonho. A uma correspondência das formas literárias com as práticas rituais, isto é, à utilização técnica e institucional do mito, Frye contrapõe (ou integra, emparelha: nele, esses movimentos nunca são nítidos e unívocos) a correspondência com o sonho, a produção do desejo e da repugnância em contraste com o quadro das instituições vigentes. É nessa chave que gosto de ler o livro, mais que naquela — também legítima, aliás — de um Frye “cíclico” (mais exato seria dizer um Frye descritor da concepção cíclica do mundo que a literatura expressou) ou de um Frye “teleológico” (não esqueçamos que esse historiador e geógrafo do desejo humano é um pastor protestante).

Por exemplo, permanece aberto o caminho para um estudo do símbolo *cidade* da Revolução Industrial em diante, como projeção dos territórios e dos desejos do homem contemporâneo. Frye diz que a cidade é a forma humana do mundo *mineral*, em suas imagens apocalíptico-paradisíacas (cidade de Deus, Jerusalém, arquitetura ascendente, sede do rei e da corte) ou demoníaco-infernais (cidade de Dite, cidade de Caim, labirinto, metrópole moderna). Mas resta dizer que, nas relações entre mundo humano, mundo animal-vegetal e mundo mineral, muitas mudanças aconteceram durante os últimos duzentos anos: mudanças sintáticas e na atribuição de valores, que deveriam ser verificadas no âmbito tanto do imaginário literário como do social. Desenvolvimentos e prolongamentos dessa espécie, a *Anatomia da crítica* permite e sugere muitos; é um livro de contínuos impulsos centrífugos, aos quais é preciso por vezes resistir, para não perder o fio de seu percurso global.

Aconselharia concentrar em primeiro lugar a leitura nos “modos de invenção” trágica e cômica, no símbolo como arquétipo, nas imagens apocalípticas e demoníacas, e nos *mythoi* das quatro estações. Com esses capítulos, o leitor assegura-se do controle do principal fio

condutor do livro, que poderá, então, especificar e integrar ampliando a área da leitura e aprofundando-se nos temas.

Seguir esse fio significa percorrer a história da literatura como representação da exclusão da sociedade e da incorporação na sociedade. Deuses excluídos da sociedade dos imortais e destinados a morrer; heróis aceitos na sociedade dos deuses; a natureza como sociedade ideal que chora o herói morto (na elegia) ou acolhe o herói fugitivo (na pastoral); a queda do rei ou do chefe na tragédia; a construção de uma nova sociedade na comédia aristofanesca, e — da comédia de Menandro e de Plauto em diante — o casal de noivos como núcleo de uma sociedade de jovens que triunfa sobre os obstáculos interpostos pelos velhos; a derrota de Julien Sorel ou de Emma Bovary na escalada de uma sociedade que não é a deles; o herói irônico e intelectual que exclui a si mesmo da sociedade; ou então o inimigo que, como bode expiatório ritual, é achado e excluído.

O exame da história da criação literária sob o ponto de vista dos dois “modos” principais, trágico e cômico, permite que Frye identifique o personagem do *excluído* da sociedade, quer quando a obra poética toma o seu partido (modo trágico, mesmo quando aparece na comédia ou na poesia romântica ou no romance naturalista), quer quando ele é visto como o inimigo a ser expulso, a vítima ridícula ou repugnante, o *pharmakós* (modo cômico, mesmo em contextos distantes da comédia). Isso vale tanto se o excluído ou autoexcluído for o herói como se for o próprio poeta, em primeira ou interposta pessoa; a literatura moderna abre aqui uma casuística desse movimento de “ironia” ou autoexclusão.

A identificação do inimigo a ser expulso é também o mecanismo do romance policial, mas aqui Frye (p. 64) alerta para a função “propagandística” (pela legalidade policial da sociedade constituída) que tem toda forma literária em que o inimigo é identificado em alguém fora da sociedade (convenção melodramática), ao passo que a função da ironia cômica autêntica é definir “o inimigo da sociedade como um espírito interior a ela”.

As partes mais vivas do livro, aquelas em que encontrei ideias para mim mais novas e estimulantes, são todas as que dizem respeito à comédia, as quais culminam num capítulo sobre o mito primaveril. As partes mais ricas de fascínio para o material em boa parte insólito que põem em jogo são aquelas sobre o *romance*. Os capítulos sobre a tragédia reservam menos surpresas, dado que sobre ela tudo parece já ter sido dito. A ironia e a sátira talvez sejam o campo mais pessoal da indagação fryiana, e a essa altura o discurso se torna mais complexo, permanecendo aberto mais como uma série de sugestões que como visão orgânica.

As densas exemplificações de Frye provêm sobretudo da Bíblia, em primeiro lugar, dos poemas homéricos, das tragédias e especialmente das comédias gregas e latinas, da Idade Média cavalheiresca e sapiencial, de Dante, Spenser, muito Shakespeare, em particular das comédias, muito Milton, e de muitos romances dos séculos XVIII e XIX, sobretudo ingleses, com não raras incursões no Novecentos maior e menor (também o cinema tem sua parte). Diante dos olhos do leitor flui um discurso todo entretido de referências distantes entre si no tempo e no espaço, mas entre as quais o autor não deixa de estabelecer correspondências e parentescos. Isso já garante que uma primeira leitura ou rápida incursão, na poltrona, sem nunca voltar ou parar para resumir, pode ser bastante prazerosa e episodicamente instrutiva. Frye denomina “ensaios” seus capítulos, e tem certa razão para fazê-lo; podemos seguir suas divagações como as de um ensaísta, colher nelas uma unidade essencial de clima intelectual e não pedir mais.

Se passamos à leitura sistemática, à mesa, procurando fixar em esquemas sinópticos as classificações e repartições de que cada capítulo se encontra repleto, vemo-nos diante de um livro muito mais difícil do que parecia, e em certos momentos frustrante. O crítico canadense é habitado por um demônio classificatório e enumerativo: quer construir sistemas dos quais nada escape. Por isso, a cada capítulo propõe novos esquemas com terminologia diferente, mas sempre um tanto oscilante, ou melhor: apenas ligeiramente diferente ou com diferentes acepções para os mesmos termos, e entre um esquema e outro traça redes de correspondência (por exemplo, aos cinco *modos* definidos no primeiro ensaio correspondem as cinco *fases* do segundo, mas na ordem inversa); além disso, nunca perde de vista os sistemas de classificação aristotélica e aqueles medievais, e os sobrepõe e compara aos seus. Enfim, acumula uma série de peneiras que deveriam peneirar tudo ao mesmo tempo, toda literatura em seu conjunto, e também peneirar-se entre si.

Diríamos que nele se desenrola uma luta entre a paixão pelas divisões rígidas e a sensibilidade do crítico que percebe continuamente dimensões que escapam a toda esquematização e o impelem a acrescentar novos esquemas. E esse demônio sistemático, ele um pouco o ostenta, um pouco o esconde entre as divagações, as abordagens por ângulos diferentes, além de certo veio loquaz que de vez em quando toma a dianteira. (Existe, ai de mim, também um Frye apenas falador, como fica provado por outro livro dele recém-traduzido para o italiano, *Cultura e miti del nostro tempo*, das edições Rizzoli, três conferências por ocasião do centenário da confederação canadense.) É sintomático que também um estudioso assíduo de Frye, de quem há um ano partira o convite mais persuasivo para entrar no mecanismo desse livro (Gianni Celati, “Il sogno senza fondo”, *Quindici*, nº 9), tenha nesse meio-tempo se orientado — como demonstra um artigo mais recente¹⁵ — em direção a uma leitura e utilização não sistemática da *Anatomia* (mas nem por isso menos complexa). Para mim, crer no Frye sistemático e começar a traçar esquemas sinópticos significou encontrar-me diante de emaranhados de linhas inextricáveis e tornar a me entregar à leitura “ensaística”.

Aqui, tocamos o ponto crucial das avaliações sobre a crítica de hoje: uma possível “cientificidade” da crítica. Sem dúvida, a crítica anglo-saxônica, mesmo a mais rigorosa, acaba por parecer agradavelmente ensaística desde que o estruturalismo francês nos acostumou, nos últimos anos, a uma formalização muito mais redutiva e austeramente esquelética dos procedimentos da leitura. Comparemos o Frye catalogador de elementos do *romance* medieval com um recente ensaio estruturalista sobre a “Quête du Graal” (Tzvetan Todorov, “La quête du récit”, *Critique*, março de 1969, nº 262). Ali onde Frye, lidando com uma vegetação fervilhante de símbolos, sempre parece correr ofegante atrás das lebres que fogem por todo lado, Todorov vê diante de si um mundo linear e simétrico, onde executa movimentos de exata elegância e economia: dos três níveis de significado que nesse romance francês do século XIII se remetem um ao outro, nenhum deles tem um sentido a não ser na relação com os outros dois; a busca do Graal nada mais é que a busca do conto. Enquanto Frye abre um jogo de espelhos pelo qual em toda obra se reflete a enciclopédia da civilização humana, Todorov fecha a obra sobre si mesma, sem janelas para olhar para fora, excluindo, aliás, metodicamente a existência de um “fora” que possa ser observado.

Talvez a análise crítica que eu busco seja aquela que não aposta diretamente no “fora”, mas, explorando o “dentro” do texto, consegue se aprofundar em sua marcha centrípeta, a abrir para o “fora” dos relances inesperados. Resultado que não depende tanto do método quanto da

maneira como o empregamos: o ascetismo a que me submeto para entrar no “universo semântico” de Greimas, que reduz e racionaliza ao extremo as já esqueléticas fórmulas de Propp, é recompensado pela satisfação de ver que o “*modèle actantiel*” permite confrontar o comportamento de Ivan, o bobo da aldeia, com o do investidor econômico numa pesquisa sociológica, isto é, permite estabelecer relações entre tipos de experiências que de outro modo eu não conseguiria vincular (A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milão: Rizzoli, 1969, cf. pp. 220-2).

Se continuo a ler livros de crítica, é porque espero sempre que eles me surpreendam dessa forma. A maior de todas as surpresas foi encontrar, escondido num capítulo do *Dostoievsky* de Bakhtin (pp. 159-72 da tradução italiana, Turim: Einaudi, 1968), um modelo de “revolução permanente” que — visto como próprio da Antiguidade e da Idade Média — poderia muito bem ser proposto como sociedade do futuro, o único modelo que responderia a todas as exigências que não conseguimos conformar juntas: uma sociedade fundamentada na alternância regular de períodos eversivos de Carnaval-consumo e períodos de austeridade produtiva.

Todo verdadeiro livro de crítica pode ser lido como um dos textos de que trata, como um tecido de metáforas poéticas; assim é também com Frye. Que estejamos tentados a estender também para fora da literatura criativa seus instrumentos de análise é natural, indo além de seu capítulo “La retorica della prosa non-letteraria”, isto é, procurando compreender que dimensão têm os modos, os símbolos, os arquétipos literários em todo discurso humano, em todo modelo teórico, em toda visão de mundo. Lembro-me de um livro americano que li alguns anos atrás (Stanley E. Hyman, *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as imaginative writers*, Nova York: Athenaeum, 1962). O autor enfrentava a obra de quatro inovadores do pensamento do século XIX como se fossem obras de imaginação, cosmogonias míticas, poemas, tragédias, ciclos romanescos; e neles destacava os personagens, as situações, as imagens, os conflitos, o sentido da natureza sem jamais desatrelar-se dos métodos da crítica literária. Tratava-se apenas de um divertimento sofisticado? Devo dizer que, para mim, o livro de Hyman ficou como uma utilíssima aula de leitura.

E penso que também Frye tivesse algo a ver com aquilo — ele, que em boa parte de sua *Anatomia* ensina como também os livros sacros devem ser lidos pelo crítico literário exclusivamente como obras literárias. Isso, para um *clergyman*, não é pouco: aliás, se o tom de Frye assume as colorações vibrantes da controvérsia religiosa, é justamente quando condena a tendência de Coleridge a transformar a crítica numa teologia natural.

Ainda assim, existe um ponto em que o universo literário e o universo religioso de Frye se encontram: ambos, com efeito, são universos biblicocêntricos. No capítulo sobre “formas enciclopédicas”, Frye considera a Bíblia (Velho e Novo Testamento) uma estrutura arquetípica completa, além de um compêndio de todas as maneiras, símbolos e mitos da literatura mundial. A objeção que podemos fazer, do ponto de vista da crítica literária, é que a Bíblia não é um livro, mas uma biblioteca, ou seja, uma seleção de livros postos um ao lado do outro aos quais se dá um particular valor global e em torno dos quais se ordenam todos os outros livros possíveis.

A noção de “biblioteca” não é parte da terminologia fryiana, mas bem que poderia ser acrescentada a ela. A literatura não é feita apenas de obras isoladas, mas de bibliotecas, sistemas em que as diversas épocas e tradições organizam os textos “canônicos” e aqueles “apócrifos”. Dentro desses sistemas, cada obra é diferente de como seria se estivesse isolada

ou inserida em outra biblioteca. Uma biblioteca pode ter um catálogo fechado, ou pode tender a se tornar a biblioteca universal, mas sempre se expandindo ao redor de um núcleo de livros “canônicos”. E é o lugar onde reside o centro de gravidade que diferencia uma biblioteca da outra, muito mais do que o catálogo. A biblioteca ideal para a qual eu tendo é aquela que gravita em direção ao exterior, em direção aos livros “apócrifos”, no sentido etimológico da palavra, isto é, os livros “escondidos”. A literatura é busca do livro escondido distante, que muda o valor dos livros conhecidos, é a tensão em direção ao novo texto apócrifo a ser reencontrado ou inventado.

A MÁQUINA ESPASMÓDICA

Il Caffè, nº 5-6, 1969 (1970). Responde a discussões (citadas no texto) a propósito de meu escrito “Apontamentos sobre a narrativa como processo combinatório” (cf. “Cibernética e fantasmas”, p. 196).

Caro Vicari,

Li com grande prazer no *Caffè*, 2-3, 1969, seu escrito “O significado inesperado” e o de Cesare Milanese, “Do processo combinatório à teoria mitopoética”, que desenvolvem e discutem meus apontamentos sobre a narrativa como processo combinatório (*Nuova Corrente*, 46-47).

Aquele texto tinha uma ida e uma volta: uma ida redutora e tranquilizadora (o mundo parece infinitamente terrível, mas vamos nos tranquilizar: as coisas pensáveis e dizíveis são um número finito) e uma volta tensa em direção ao imprevisto e ao inexplorado (as construções mentais e as palavras parecem repetir-se num número esqualidamente limitado, mas não nos deixemos desmoralizar: mediante elas, abrem-se frestas no caráter terrível e na riqueza inesgotável do mundo). Em suma, minha postura era em parte dominada pela agorafobia, em parte pela claustrofobia; daí derivam contradições e oscilações em minha argumentação. Os consensos entre vocês também me servem, porque carregam em si elementos para superá-los — você, reconduzindo o discurso a seu sentido unitário, Milanese desenvolvendo a oposição entre as duas polaridades que ele contém.

No tempo que se passou entre a redação daquelas anotações e hoje (mais de dois anos), agorafobia e claustrofobia continuaram a disputar minha alma, mas nunca me surpreendi pensando num universo finito e numerável (ideia mais que errada, infernal), e a análise do processo combinatório só me pareceu um método tanto mais necessário quanto nunca exaustivo para nos aventurarmos no infinito emaranhado do possível.

Talvez eu escreva isso também sob a influência da leitura recente do livro de Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, que reconstrói nos textos publicados e inéditos o sistema de mundo daquele último “filósofo natural” que é Carlo Emilio Gadda. Com efeito, o núcleo da pesquisa de Gadda (filósofo e escritor, porque os dois se confundem em cada linha) resulta ser — mediante a arte combinatória de Leibniz — precisamente aquele de nossos discursos. O objeto da escrita de Gadda é o sistema de relação entre as coisas, que, mediante uma genética combinatória, visa a um mapa ou catálogo ou enciclopédia do possível e, remontando a uma genealogia de causas e cocausas a ligar todas as histórias em uma, no intento heroico de libertar-se do emaranhado dos fatos sofridos passivamente, contrapondo-lhes a construção de um “emaranhado cognoscitivo” — ou, diríamos nós, de um “modelo” — igualmente articulado. Objetivo continuamente frustrado: a complexidade dos turbinosos processos de transformação expande-se em labirintos concêntricos e não demora a vencer o mais obstinado otimismo gnoseológico; a especulação de Gadda é heroica porque trágica. Havia tempos não lia uma exposição filosófica pela qual me apaixonasse e ficasse

“convencido” como essa.

Vejo que seu discurso não diverge desse percurso do pensamento, quando, ao comentar minhas notas, você percebe o tempo todo os perigos do tecnicismo nelas implícitos — de simplificação e mistificação tecnicista — e de que o aspecto mecânico acabe preponderando sobre o universo liberatório. A linha de solução que você propõe é contrapor à fixidez dos “fatos” (decididos pela autoridade e pela inércia das estruturas sociais) a verdade explosiva que as palavras guardam e que deve ser continuamente redescoberta, movendo-as, dispondo-as fora das cristalizações, em “novos emblemas e símbolos”.

Ao subscrever seu discurso, não deixarei de observar que o *repetitivo* a que deseja escapar, você acabará por reencontrá-lo sob a forma de *significados elementares e imagens primárias*, isto é, nada mais que estruturas míticas fundamentais que a linguagem veicula continuamente, oculta e revela. Portanto, têm razão os que dizem que cada mito novo e cada fábula nova pode se ligar a um mito ou fábula antiga, e estes, talvez, a um mito ou fábula única, da qual todas as outras nada mais são que variantes? Sim, têm razão, desde que levem em conta o fato de que Quixote, Hamlet e Robinson também foram mitos “novos”; e, se esses também podem ser reduzidos a esquemas e mecanismos canônicos, isso só prova que foram construídos corretamente para funcionar como mitos. Por “novo”, entende-se nada mais que aquele “novo” que eles carregam, para nos defender, como você diz, dos “fatos” ou nos indicar um caminho que nos permita dominá-los.

(Percebo que, nesse parágrafo, toquei a diferença fundamental entre nosso atual horizonte especulativo e aquele de Gadda: o “modelo” de história única para o qual Gadda tende não é aquele redutivo e simplificador de Propp ou Greimas, mas é um modelo inclusivo e totalizador. O procedimento de Gadda vai do complicado ao complicado, da complicação repentina à complicação preestabelecida e, logo a seguir, prepotente, para a qual a fórmula algébrica é apenas uma frágil proteção.)

Milanese define muito bem a contradição (que a obra realmente completa resolve) entre estado de indiferença (o *modelo* que atua ultrapassando o autor) e estado de dramaturgia (o jogo só tem sentido se jogado em nossa própria pele, de modo que, concluída a obra, o autor não poderá mais ser aquilo que era, ou acreditava ser). *Gioco sulla pelle propria*, é bom insistir na relação entre esses dois termos (até porque é com um leve ajuste de tiro que esse grifo implica que posso me declarar também de acordo com a primeira parte do discurso de Milanese): *jogo*, na medida em que nunca devemos esquecer o aspecto *lúdico* que marca e dissolve a *gravidade* sempre ideológica que tende a se cristalizar em torno dos discursos literários; e *própria pele*, na medida em que a literatura deveria se diferenciar das outras operações mentais e experimentações práticas que tendem, ao contrário, a se realizar na pele alheia.

Remetendo ao uso *espástico* da linguagem (e da razão) no Gadda de Roscioni,¹⁶ eu definiria o “modelo operacional (o órgãoon)” de Milanese como *modelo espástico*. É essa a *máquina literária espástica* que age através do autor, a verdadeira responsável pela obra, mas ela não funcionaria sem os espasmos de um eu mergulhado num tempo histórico, sem uma reatividade própria, uma convulsa hilaridade própria, uma raiva própria de bater a cabeça na parede.

O MUNDO ÀS AVESSAS

Revista *Pirelli*, nº 1-2, 1970.

Quem ainda pensa no Carnaval? Na vida contemporânea, acredito que seja cada vez menor o número de pessoas que se lembra ou percebe se é Carnaval ou Quaresma. Nos livros, ao contrário, acontece-me ler com frequência cada vez maior referências ao Carnaval, como se hoje, já distante de nossa experiência direta, esse costume voltasse a se carregar de todo o seu significado e a se tornar elemento necessário para a compreensão dos fundamentos etnológicos da civilização ocidental.

O Carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No Carnaval, todos são participantes ativos, todos tomam parte da ação carnavalesca. O Carnaval não se contempla e não se representa: vive-se nele segundo suas leis, até quando elas vigorarem, isto é, vive-se a *vida carnavalesca*. Mas a vida carnavalesca é uma vida arrancada do seu trilho *normal*, é, em certa medida, uma “vida às avessas”, um “mundo do avesso”.

A sugestiva interpretação do Carnaval de onde esse trecho foi extraído está no livro em que menos esperaríamos encontrar uma discussão acerca de semelhante tema: um estudo sobre o estilo de Dostoiévski publicado em Moscou há dois anos (Mikhail Bakhtin: *Dostoiévski. Poética e estilística*; trad. it. Turim: Einaudi, 1968). Bakhtin frisa que

as leis, as proibições e as limitações que determinam o regime e a ordem da vida normal, isto é, extracarnavalesca, são abolidas durante o Carnaval; é abolido em primeiro lugar o ordenamento hierárquico e todas as formas a ele ligadas de terror, devoção, piedade, etiqueta, e assim por diante, ou seja, tudo aquilo que é determinado por uma desigualdade hierárquico-social ou de qualquer outro tipo (incluída aquela da idade). Fica abolida qualquer *distância* entre as pessoas e passa a vigorar uma categoria carnavalesca peculiar, o *livre contato familiar entre os homens*. Essa categoria do contato familiar determina também o caráter peculiar de organização das ações de massa, o livre gesticular e a palavra franca carnavalesca.

Eis por que o Carnaval interessa ao crítico literário: por essa liberação da palavra, que a torna excêntrica a ponto de ser julgada inoportuna em qualquer outra ocasião que não seja esse tempo excepcional, e pelas aproximações entre os atributos da realeza e da loucura, do sacro e do profano, da arruaça e da morte; aproximações que foram, desde sempre, grandes temas literários. O rito do Carnaval consistia em primeiro lugar na coroação de um rei da brincadeira e em sua posterior descoroação (muitas vezes, acompanhada da encenação de sua execução). O folclore europeu fornece inúmeras variantes desse cerimonial simbólico do revezamento do tempo, da relatividade de todo poder. O rei do Carnaval é — já no momento

em que é coroado — aquele que será destronado e do qual se escarnecerá no fim, é rei e escravo ao mesmo tempo. Assim, já nas comilanças e bebedeiras carnavalescas, há o presságio da austeridade quaresmal: o mito da abundância, a utopia do país da abundância que o Carnaval efetiva, nasce diante do pano de fundo da civilização agrícola sempre ameaçada pela carestia.

Aliás, há sinais de que também o sucessor do rei Carnaval, a Quaresma, tivesse seu quinhão de loucura contestadora. Segundo uma estudiosa americana, O Louco do tarô seria ninguém menos que o rei Quaresma. Estudando o baralho de tarô com iluminuras quatrocentistas de Bonifacio Bembo que se encontra em parte na academia Carrara de Bérgamo e em parte na Morgan Library de Nova York, Gertrude Moakley chegou a formular uma teoria singular sobre a controvertida questão da origem dos “arcanos” do tarô: seriam figuras saídas dos “triumfos” carnavalescos. Ao menos assim seria o baralho de tarô de Bembo, que reproduziria os “triumfos” que desfilaram por ocasião das núpcias de Bianca Visconti com Francesco Sforza: ou seja (quase como no livro de Petrarca), as alegorias do Amor, das Virtudes, da Morte, do Tempo. A primeira carta do tarô, O Mago, seria nada menos que o rei Carnaval. Em torno de seu carro, volteia, a pé e descalço, seu sucessor, Quaresma, armado de um porrete que escarnece do soberano e o ameaça: o trono será seu por pouco tempo. Rei Carnaval abria o cortejo e Quaresma o encerrava, mas, como os carros davam voltas num circuito fechado, rei Quaresma, a pé, dava por si precedendo rei Carnaval, no trono, e contestava sua autoridade. Esse personagem, de cassetete na mão, vestido de trajes penitenciais esfarrapados, participava do cortejo, mas sempre como uma presença estranha. Passando dos antigos desfiles com máscaras às cartas do baralho, O Louco tornou-se o 22º “arcano”, a única carta que não tem número nem lugar definido (G. Moakley, *The tarot cards*, Nova York: The New York Public Library, 1966).

Mas aquela já seria uma época que, segundo Bakhtin, vê os primeiros sinais de declínio do Carnaval, quando as festas cortesãs mascaradas tiram o Carnaval de seu verdadeiro elemento: a praça.

É na Roma antiga e no fim da Idade Média que Bakhtin vê realizar-se a função do Carnaval. Ainda no Renascimento, porém, ela estava bem viva, tanto que é nessa época que a mais importante herança que o Carnaval deixou para a literatura, a postura da *paródia*, dá suas obras-primas: Erasmo, Rabelais, Cervantes, com sua riqueza de linguagem, mescla de expressões sublimes e plebeias.

As grandes cidades do fim da Idade Média aparecem-nos, na exposição de Bakhtin, sob a inesperada luz da sociedade carnavalesca, porque o Carnaval se estendia aos dias de feira, de vindimas, de representações sagradas, acompanhava em certas manifestações todas as grandes festas eclesiásticas.

Podemos dizer (com reservas, naturalmente) que um homem medieval vivia *duas vidas*: uma *oficial*, monoliticamente séria e carrancuda, submetida a rigorosa ordem hierárquica, cheia de medo, dogmatismo, devoção e piedade; e outra *carnavalesca*, *de praça*, livre, cheia de riso ambivalente, de sacrilégios, profanações, degradações e obscenidades, de contato familiar com tudo e com todos. As duas vidas eram legalizadas, mas divididas por rigorosas fronteiras temporais.

Esse “modelo” paradoxal de sociedade (pouco importa se historicamente fundamentado ou não), que chega como uma mensagem numa garrafa, provinda dos litorais de uma civilização de nosso tempo “monoliticamente séria e carrancuda”, é o que tem de mais atual num mundo como o nosso, movido ao mesmo tempo por impulsos antiautoritários, antirrepressivos, antiautomatizantes, impulsos a submeter todo valor às exigências da produção. A alternância dos ritmos de vida e dos “estilos” de comportamento era ditada, na época dos antigos Carnavais, pelo ciclo sazonal-agrícola. Poderá, numa sociedade futura, realizar-se alguma coisa parecida, acompanhando o ritmo dos ciclos econômico-industriais, dos planos quinquenais, da alternância de períodos de produção, acumulação, austeridade, pedagogia, com períodos de consumo, festa, contestação da autoridade, desmistificação em todos os níveis?

Por enquanto, o “modelo” bakhtiniano do Carnaval funciona, na crítica literária, como modelo de poética. O discurso de Bakhtin encontrou eco sobretudo na França. A teórica mais digna de credibilidade da revista *Tel Quel*, em seu recentíssimo livro (Julia Kristeva, *Semeiotiké*, Paris: Seuil, 1969), comenta Bakhtin frisando o aspecto eversivo da “cosmogonia carnavalesca” que “permanece como um substrato muitas vezes não reconhecido ou perseguido pela cultura ocidental oficial ao longo de toda a sua história”. Kristeva alerta-nos sobre uma ambiguidade no uso do termo *carnavalesco*: “Tendemos a ocultar o aspecto dramático (cruento, cínico, revolucionário, no sentido de uma transformação dialética)”.

Esse aspecto é muito vivo em Bakhtin, que, por exemplo, frisa a ambivalência da imagem do *fogo* nas festas carnavalescas: o fogo que concomitantemente destrói e renova o mundo; e cita Goethe, que em *Viagem à Itália* descreve o Carnaval de Roma, com a festa dos “*moccoli*”, em que cada um segura uma vela acesa e procura apagar as velas dos outros, gritando: “Que o matem!” (lida em Goethe, essa apóstrofe soa mais forte do que o cordial e nada truculento *va’ a morì ammazzato* dos romanos de hoje). Goethe conta de um garoto que apaga a vela do pai com o grito alegre: “Que matem o senhor, pai!”.

Enfim, a força do Carnaval é, para Bakhtin (e aqui me parece também a força, literária e extraliterária, de seu discurso), que não se trata aí de “ideias abstratas sobre a igualdade e a liberdade, sobre o vínculo recíproco de tudo, sobre a unidade dos contrastes etc. Não, são ideias concreto-sensíveis, ritual-espetaculares, vividas e interpretadas na forma da própria vida, que, no curso dos milênios, formaram-se e se guardaram no seio das mais amplas massas populares da humanidade europeia”.

DEFINIÇÕES DE TERRITÓRIOS: O ERÓTICO (O SEXO E O RISO)

20th Century Studies, nº 2, Canterbury, 1969, com o título “Considerations on sex and laughter”, tradução para o inglês de Guido Almansi. O número da revista era dedicado a “The treatment of sexual themes in the modern novel”. O original italiano foi publicado em seguida pelo *Caffè*, nº 2, julho-setembro de 1970.

Em literatura, a sexualidade é uma linguagem em que aquilo que não é dito é mais importante do que aquilo que é dito. Esse princípio vale não apenas para os escritores que — por bons ou maus motivos — abordam os temas sexuais mais ou menos indiretamente, mas também para os que investem neles toda a força de seu discurso. Até aqueles escritores cuja imaginação erótica quer ultrapassar toda barreira, acontece de usarem uma linguagem que, partindo da máxima clareza, passa a uma misteriosa escuridão justamente nos momentos de maior tensão, como se seu ponto de chegada só pudesse ser o indizível. Esse movimento em espiral, que visa esquivar-se do indizível, roçá-lo, aproxima escritores do erotismo mais extremo, de Sade a Bataille, de escritores em cujas páginas o sexo parece ter sido rigorosamente banido, como Henry James.

A espessa e simbólica couraça sob a qual o eros se oculta nada mais é que um sistema de anteparos, conscientes ou inconscientes, que separam o desejo de sua representação. Desse ponto de vista, toda literatura é erótica, assim como todo sonho é erótico; no escritor explicitamente erótico poderemos reconhecer, então, aquele que mediante os símbolos do sexo procura fazer falar alguma outra coisa, e essa outra coisa, ultrapassada uma série de definições que tende a configurar-se em termos filosóficos e religiosos, pode ser redefinida, em última instância, como outro eros, um eros último, fundamental, mítico, inalcançável.

A maioria dos escritores situa-se em regiões intermediárias entre esses dois extremos. Para muitos, a abordagem de signos do sexo desenvolveu-se tradicionalmente por meio do código do jogo, do cômico ou, pelo menos, do irônico. Hoje, o rigor intelectual tende a condenar como superficial e conformista (particularmente na França, por reação ao tradicional espírito *gaulois*) o hábito de tornar objeto de brincadeiras ou de um piscar de olhos as coisas sexuais. Polêmica muito justa, sobretudo quando atinge precisamente o hábito (masculino) de rebaixar o sexo, de aviltá-lo; mas essa polêmica corre o risco de obliterar a ligação profunda, em nível antropológico, entre sexo e riso. Porque o riso também é defesa da palpitação humana diante da revelação do sexo, é exorcismo mimético — por meio da agitação menor da hilaridade — que almeja dominar a agitação absoluta que a relação sexual pode desencadear. A atitude risonha que acompanha a fala sobre sexo, portanto, pode ser compreendida não só como adiantamento impaciente da felicidade esperada, mas também como reconhecimento do limite que se está para ultrapassar, da entrada num espaço diferente, paradoxal, “sagrado”. Ou então,

simplesmente, como modéstia da palavra diante daquilo que está muito além dela, contra a rude pretensão que uma linguagem sublime ou sisuda poderia ter de transmitir “o equivalente”.

O que é preciso estabelecer é se, nesse quadro, haveria lugar para a intenção desmistificante de uma representação direta, objetiva, desapaixonada, das relações sexuais como fatos da vida em meio a outros fatos da vida.¹⁷ Se essa atitude fosse possível, ela ocuparia não apenas o lugar central, em oposição tanto às censuras internas da repressão e da hipocrisia como às especulações sacras ou demoníacas sobre o eros, mas seria sem dúvida a [escolha] vencedora, varreria do campo todas as outras. A experiência literária dos últimos cinquenta anos convence-nos, no entanto, de que essa posição continua sendo uma pretensão intelectual e iluminista. A linguagem da sexualidade, com efeito, só tem sentido se estiver colocada no alto de uma escala de valores semânticos: é quando a partitura necessita das notas mais agudas ou das mais graves, onde a tela solicita as cores mais vivas, que o signo do sexo entra em jogo. No universo da linguagem, essa é a função do signo do sexo: ele não pode sair de sua posição privilegiada, infravermelha ou ultravioleta, e é a conotação positiva ou negativa que acompanha os signos do sexo em toda produção literária a se tornar determinante de todo sistema de atribuição de valores interior ao texto.

Podemos dizer que o eixo dos valores na imaginação literária oscila entre a apologia e o vitupério da relação sexual: num dos extremos, a exaltação triunfalista; no outro, a descida aos infernos da “miséria da carne”. A segunda postura é amplamente dominante na literatura de hoje. A representação das relações sexuais mais típica — penso sobretudo nos romances americanos dos últimos anos — está num registro de anticlímax, em que os elementos da repugnância e da desolação e aqueles grotesco-caricaturais são fortes a ponto de chamar à memória a tradição sexofóbica da pregação eclesiástica e as visões erótico-monstruosas das tentações dos santos. Mas é só por oposição à postura complementar que se pode hoje situar esse predomínio temático: estudando como a vertente apologética do sexo alcançou um grau de mistificação retórica tamanho a ponto de tê-lo tornado dificilmente praticável, a não ser em nível de comunicação de massa.

A essa altura, o discurso interno ao texto (a qualquer texto possível) já não basta; é o momento certo para situar o texto no quadro social do qual brota. Vivemos numa época de tendência à dessexualização; a luta pela existência nas metrópoles é tamanha que favorece a assexualidade; a mitologia sexual em nível dos meios de comunicação de massa tem uma função de compensação, de recuperação de alguma coisa que sentimos como já perdida ou fortemente em perigo.

É nesse quadro que podemos julgar as atribuições de valor internas aos textos literários. Todo aquele que representa o sexo de modo grotesco ou infernal pode ser visto como alguém que nos adverte dessa situação-limite ou nos põe em guarda quanto à ilusão de recuperar facilmente uma plenitude perdida; ao passo que o apologista do sexo pode ser alguém que mente, que perpetua uma ilusão, que oculta com artifícios verbais (e nós, italianos, pensamos de imediato em D’Annunzio) a impossibilidade de viver do mundo assexuado em que afundamos; ou então pode ser alguém que percebe até o fim a perda que nos ameaça e se torna o pregador de um resgate sexual (que talvez assuma aspectos regressivos, de mitificação intelectualista do primitivo, como em D. H. Lawrence); ou, ainda, alguém que procura estabelecer uma relação mais calorosamente humana com a realidade, dando ao encontro sexual um lugar central e estabelecendo uma escala de valores com base na comunicação vital

de toda experiência e de toda presença humana (para Henry Miller, que parece reunir em si a linha grotesca e a apologética, a literatura é um método para restituir eros à existência).

Hoje, a situação é mais grave, e os remédios têm de ser mais extremos. As artes plásticas já se colocaram o problema de estabelecer uma comunicação erótica com os materiais e os objetos de nossa vida diária mais esquálida. A literatura pode seguir o mesmo caminho, inventando uma comunicação de signos sexuais no plano linguístico mais baixo (aquele do fim do mundo de Beckett ou o da regressão do homem de massa de Sanguineti) ou imaginando relações sexuais não antropomorfadas (como eu tentei, narrando amores de moluscos e de organismos unicelulares).

Mencionei agora experiências literárias que se desenvolvem sob o signo do riso. Como queria demonstrar, apenas o riso — derrisão sistemática, falsete da autoderrisão, careta convulsa — garante que o discurso está à altura do caráter terrível da vida e marca uma mutação revolucionária.

DEFINIÇÕES DE TERRITÓRIOS: O FANTÁSTICO

Le Monde, 15 de agosto de 1970. Escrito em francês. Inédito em italiano. Respostas a uma enquete sobre a literatura fantástica, por ocasião do lançamento do livro de Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique*. As perguntas diziam respeito:

1. à definição de “fantástico”;
2. à existência de uma literatura fantástica hoje;
3. à situação da própria obra com relação ao fantástico;
4. a modelos de romances e contos fantásticos.

1. Na linguagem literária francesa atual, o termo *fantástico* é utilizado sobretudo para as histórias de espanto, que implicam uma relação com o leitor à moda oitocentista: o leitor (se quiser participar do jogo, pelo menos com uma parte de si) tem de *acreditar* naquilo que lê, aceitar ser apanhado por uma emoção quase fisiológica (costumeiramente, de terror, ou de angústia) e procurar uma explicação, como para uma experiência de vida. Em italiano (como originariamente também em francês, creio) os termos *fantasia* e *fantástico* não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daqueles da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. Para os leitores de Ariosto, nunca se impôs o problema de *acreditar* ou de *explicar*; para eles, como hoje para os leitores de *O nariz* de Gogol, de *Alice no País das Maravilhas*, da *Metamorfose* de Kafka, o prazer do fantástico está no desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida ou cujas soluções reservam surpresas. O estudo de Todorov é muito específico a uma acepção importante do fantástico, e muito rico de sugestões quanto a outras acepções, com vistas a uma possível classificação geral. Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização.

2. O fantástico do século XIX, produto refinado do espírito romântico, logo passou para a literatura popular. (Poe escrevia para jornais.) No século XX, é um uso intelectual (e já não emocional) do fantástico que se impõe: como jogo, ironia, piscadelas, e também como meditação sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo.

3. Deixo aos críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato

extraordinário, e sim a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam, em torno dele, como na formação de um cristal.

4. Procurarei entre minhas leituras recentes algum nome pouco conhecido que represente diversas possibilidades do fantástico. Em primeiro lugar, um romance do século XIX que pode ser definido como “fanta-geometria”: *Flatland*, do inglês Abbott. Na outra ponta, um romance polonês da época entre as duas guerras e que parte da memória familiar para uma transfiguração visionária de uma riqueza inesgotável: aquele de Bruno Schulz. Depois, os contos de Felisberto Hernández, uruguaio, nos quais o narrador — costumeiramente um pianista — é convidado a mansões solitárias onde ricos maníacos organizam complicadas encenações com trocas entre mulheres e bonecas. Há nele alguns elementos comuns com Hoffmann, mas na realidade não se parece com ninguém.

O ROMANCE COMO ESPETÁCULO

Il Giorno, 14 de outubro de 1970. Intervenção numa polêmica entre Carlo Cassola e Pietro Citati.

Visitando a exposição que o Victoria and Albert Museum de Londres dedicou este ano ao centenário de Dickens, o que mais dá o sentido do que queria dizer ou fazer o romancista em meados do século XIX são os jornaizinhos populares que Dickens editou durante toda a sua vida, nos quais seus romances eram publicados em capítulos. Com vários títulos, todos afavelmente caseiros (“Miscelânea Bentley”, “O relógio do mestre Humphrey”, “Palavras familiares”, “Para o ano todo”), esses fascículos semanais ou mensais de que Dickens era com frequência editor, diretor e único colaborador consistiam, sobretudo (ou exclusivamente), num excerto do romance que o escritor estava escrevendo, com ilustrações nos momentos culminantes. Sobre a importância das ilustrações e sobre as relações com os desenhistas (Seymour, que começou mas não terminou *Pickwick*; Cruikshank, com quem Dickens brigou após o *Oliver Twist*; Browne, chamado “Phiz”, que permaneceu sendo o fiel intérprete de quase toda a produção restante), a exposição fornece farta documentação: podemos ver ali como Dickens marcava no manuscrito o ponto onde inserir uma vinheta; acompanha-se, pelos esboços, como um personagem encontrava, sob a batuta do autor, o rosto que devia torná-lo reconhecível e popular para milhares de leitores.

Dickens tinha uma forte paixão histriônica. Tentou ser ator, mas sem sucesso. Grande sucesso obteve, ao contrário, quando, no auge de sua fama, lia episódios de seus romances nos teatros de Londres e da província. A narrativa retornava a suas origens de comunicação oral; o público pagava entrada para o recital do romancista como para um espetáculo. Mas esse caráter de espetáculo também se estendia à página impressa. Para Dickens, ser autor de um romance não significava apenas escrevê-lo, mas também ser o diretor de sua interpretação visual, dirigindo o ilustrador, e do ritmo das emoções do público, mediante as interrupções dos capítulos, de modo que a composição do romance, assim como um espetáculo, dava-se praticamente diante dos olhos do leitor, em diálogo com suas reações: curiosidade, medo, choro, riso.

Numa dessas revistinhas dickensianas, os romances eram apresentados por um personagem engraçado, que narrava ter encontrado seus manuscritos na caixa de um velho relógio numa casa misteriosa. Como nos antigos novelistas, uma ficção servia de moldura a outras ficções: aquelas histórias que os leitores acompanhariam como fatos de pessoas conhecidas não escondiam seu caráter convencional e espetacular, seu uso dos efeitos — numa só palavra, sua natureza *romanesca*. As cartas que os leitores dos fascículos escreviam para Dickens, pedindo-lhe que não deixasse morrer um personagem, eram o produto não de uma confusão entre ficção e realidade, mas da paixão pelo jogo, pelo antigo jogo entre quem narra e quem ouve, que exige a presença física de um público que intervenha e desempenhe as funções de coro, quase provocado pela voz do narrador.

Esse caráter de espetáculo coletivo foi levado adiante pela narrativa mesmo séculos depois

de ela ter deixado de ser representação de fabulistas ou contadores de histórias, passando a objeto de leitura solitária e silenciosa. Podemos dizer que se perdeu numa época relativamente recente, e talvez ainda seja cedo para dizer se se trata de um ocaso definitivo ou de um eclipse temporário.

Cassola, justamente, faz com que Flaubert marque o fim do “romanesco” (por isso, Flaubert deve ser reconhecido como o iniciador da dissolução das formas literárias que em seguida será o programa das vanguardas) e o mantém em mente como modelo constante de sua poética pessoal. Mas, quando dela pretende tirar preceitos universais, ele vai contra o espírito profundo de sua própria inspiração. Contemplar a vida além das mediações míticas e culturais, esperar a “revelação da verdade da linguagem muda das coisas” implica não apenas uma ideia peculiar do mundo objetivo e do próprio eu, mas também uma relação excepcional entre os dois termos, um itinerário espiritual, um estado de graça; quem realmente alcançar isso talvez esqueça que tinha se colocado naquele caminho apenas para escrever um romance. A poética do caráter inefável da existência é e permanecerá ligada a experiências individuais raras, a conjunturas históricas particulares. Cassola diz que triunfou; não percebe que esse triunfo é uma derrota? Que pode significar esse triunfo hoje? Romances desbotados, como a água da lavagem dos pratos, em que nada a gordura de sentimentos requentados. Para quem, como Cassola, tem razão em expressar seu amor pela lição flaubertiana, seria melhor reconhecer que nunca estivemos tão longe daquele estágio, que aquele estado de espírito não pode ser reproduzido a nosso bel-prazer, e reivindicar orgulhosamente a própria e solitária condição de epígono.

Se, neste momento, sou levado a me associar a Citati na reabilitação do “romanesco” e apostar em sua futura reencarnação, não é apenas porque os aspectos “artesanais” da arte narrativa sempre me interessaram, mas também porque me parece que as razões internas da pesquisa literária acabarão nos impelindo naquela direção.

Para poder ponderar sobre o que acontece hoje nos laboratórios literários mais especializados, levantamos dois aspectos que parecem contraditórios: de um lado, o romance (ou aquilo que para a literatura de pesquisa tomou o lugar do romance) tem como primeira regra não remeter mais a uma história (ao mundo) fora das próprias páginas, e o leitor é chamado apenas a acompanhar o procedimento da escritura, o texto no ato de ser escrito; de outro lado, há uma convergência de estudos, de análises sobre o que é (ou foi) a narrativa tradicional em todas as suas manifestações. Nunca como hoje a narrativa, essa função humana sempre atuante em todas as fases da civilização, foi tão analisada, desmontada e remontada em seus mecanismos elementares, quer como narrativa oral (mito primitivo, fábula infantil, epopeia), quer como narrativa escrita (conto, romance popular, evento de crônica jornalística) ou narração por meio de imagens (filmes, quadrinhos). Diríamos que o narrar atingiu concomitantemente o ápice do eclipse da criatividade e o cúmulo do interesse crítico-analítico.

O que é certo é que, se Roland Barthes dedica seu último livro (*S/Z*)⁴⁸ a uma análise muito minuciosa de um conto de Balzac, em que cada mínimo detalhe se revela funcional com vistas a um efeito e nada permanece ali como insignificante, ele declara que pode fazer isso porque um texto tão *repleto de sentido*, que pode ser lido mediante “códigos” de decifração que

incluem todos os lugares-comuns conscientes e inconscientes de uma sociedade, já não pode ser escrito: se podemos finalmente realizar uma leitura exaustiva de um romance “clássico” (que, nesse caso, significa romântico, romanesco), é porque se trata de uma forma morta.

O raciocínio, no entanto, pode ser invertido: se agora conhecemos as regras do jogo “romanesco”, então podemos produzir romances “artificiais”, criados em laboratório; poderemos brincar de romance como jogamos xadrez, com absoluta lealdade, restabelecendo uma comunicação entre o escritor, plenamente consciente dos mecanismos que está utilizando, e o leitor, que aceita o jogo porque conhece suas regras e sabe que não pode mais ser usado como objeto de riso. Como, porém, os esquemas do romance são aqueles de um rito de iniciação, de um treino de nossas emoções e medos e de nossos processos cognoscitivos, ainda que praticado ironicamente, o romance acabará nos envolvendo apesar de nós, autor e leitores; ele acabará recolocando em jogo tudo aquilo que temos dentro e tudo aquilo que temos fora. E por “fora” entendo, naturalmente, o contexto histórico-social, toda a “impureza” que alimentou o romance em suas eras de ouro.

PARA FOURIER

1. A SOCIEDADE AMOROSA

L'Espresso (suplemento colorido, 18 de abril de 1971). Por ocasião da publicação de minha seleção de textos de Charles Fourier (ver apresentação do texto seguinte).

A qualidade especial de sua imaginação visionária distinguiu Fourier mesmo em sua época: houve quem já então o definisse como “o Ariosto dos utopistas”, e apenas para dizer que não era o caso de levá-lo a sério. Ainda assim, Fourier teve adeptos que quiseram pôr em prática ponto por ponto suas instruções detalhadas para fundar as Falanges e os Falanstérios. E não só na França: foi como “fourierista” que, certo dia, Dostoievsky viu-se diante do pelotão de execução; e, nos Estados Unidos, a Falange de Brook Farm teve partidários ilustres, entre os quais Hawthorne. Stendhal chamou Fourier de “sonhador sublime”; Engels, de “um dos maiores satíricos de todos os tempos”. Mas a fortuna moderna do utopista de Besançon começa com Breton, que em sua *Ode a Charles Fourier* celebra nele o progenitor da revolução surrealista.

Comerciante que passou de um desequilíbrio financeiro a outro durante a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas, Fourier elaborou uma crítica radical da civilização mercantil. Aliás: da Civilização em si, porque Civilização era para ele uma época determinada, que se seguiu à barbárie e que estava destinada a terminar como havia começado, deixando lugar para a Harmonia.

Outro alvo de sua fúria polêmica é a família: sua análise das hipocrisias do casamento foi considerada escandalosa pelos próprios discípulos; sua reivindicação da liberdade feminina faz dele hoje um precursor do Woman's Lib.

Fourier era obcecado por classificar tudo em longos elencos divididos por gêneros e espécies; redigiu também uma classificação dos diversos tipos de maridos chifrudos, que, juntamente com outros elencos (por exemplo, dos diversos tipos de bancarrota comercial), deveria integrar uma análise geral dos defeitos da Civilização.

Esse aspecto de crítica da civilização ocupa larga porção da obra de Fourier, mas críticos da civilização houve e continua a haver vários, e não é isso que torna Fourier um escritor único em seu gênero, e sim sua faculdade de *ver* um mundo completamente diferente, de descrevê-lo nos detalhes mais diminutos, de analisá-lo no mecanismo de suas motivações.

Diferentemente de quase todos os pensadores sociais anteriores e posteriores a ele, Fourier não quer mudar as “paixões” humanas: as “paixões” são a única essência do homem, são positivas por definição, ao passo que negativo é tudo aquilo que as obstaculiza e reprime, isto é, a Civilização. Partindo da análise dessas “paixões”, Fourier constrói peça por peça um modelo de sociedade em que as paixões de todos possam ser satisfeitas, aliás: em que a satisfação das paixões alheias garanta a satisfação das próprias. Deriva daí uma organização

complicadíssima: ao contrário daquilo que podemos pensar, uma teoria antirrepressiva levada às últimas consequências, como essa de Fourier, deixa muito pouca margem à espontaneidade, ao acaso, ao caráter indeterminado dos impulsos psicológicos — tudo é calculado, preciso, concertado.

A organização de um dia de trabalho na Falange, em que cada um passa de um trabalho a outro sem se deter mais que duas horas em cada um deles, com atribuições e papéis diferentes nas diversas “Séries” a que é associado, baseia-se, sobretudo, na satisfação da paixão denominada “Borboleteante”, isto é, no desejo de alternar ocupações e companhias. As coreografias, os bailes de máscaras, os uniformes, os desfiles, têm grande papel na vida social e mesmo na vida produtiva, porque “o fasto nos lugares de trabalho” e os penteados e as decorações mitológicas ou exóticas para cada categoria profissional são grandes incentivos à produção social.

O aspecto da vida de Harmonia que o autor descreveu de forma mais detalhada é o sistema educacional; e essas são as páginas mais surpreendentes. Fourier considera inúteis as virtudes maternas, e prejudicial a convivência dos filhos com os pais. Já o lactente inicia uma vida coletiva sob os cuidados de babás por vocação; e aos três anos, divertindo-se a descascar ervilhas, a criança começa a desempenhar um trabalho útil: coisa totalmente natural para um mundo onde é difícil desenhar uma fronteira entre trabalho e jogo.

O achado mais extraordinário e famoso do Fourier pedagogo é o das Pequenas Hordas. As crianças que adoram brincar com a sujeira — isto é, a grande maioria — se organizam em Pequenas Hordas que têm a incumbência da coleta do lixo. Assim, aquilo que na Civilização é vício, em Harmonia torna-se paixão benemérita da coletividade; e o que na Civilização é fadiga repugnante, torna-se em Harmonia um jogo que corresponde à vocação íntima. Em lugar de ser desprezadas, as Pequenas Hordas estão cercadas de veneração pública, seus membros são considerados pequenos santos, e esse prestígio estimula sua dedicação ao bem comum. As crianças das Pequenas Hordas usam uniformes de hussardos, tocam trompetes e cencerros, cavalgam pôneis (ao passo que os Pequenos Bandos, isto é, as crianças mais gentis que tratam das flores, estão montados em zebras, animal de que Fourier gostava muito). O barulho intenso e a grosseria da linguagem são prerrogativas das Pequenas Hordas, inseparáveis de suas tarefas sociais, que incluem a caça aos répteis e a elaboração das tripas nos açougues. (Os psicanalistas veem uma coincidência pontual entre a descrição das Pequenas Hordas e aquela que Freud dá à fase sádico-anal da infância.)

O caminho da santidade social, trilhado desde a infância com as Pequenas Hordas, pode ter continuidade na idade adulta em dois campos principais: a gastronomia e a vida amorosa. Quando escreve sobre a “ciência gastronômica” (ou “gastrosofia”), Fourier, que não por acaso era parente, concidadão e amigo de Brillat-Savarin, sempre sabe escolher. A classificação dos gostos gastronômicos e a associação de amantes deste ou daquele prato ou deste ou daquele modo peculiar de cozinhar um determinado prato são fundamentais para o bom andamento da Falange. As galinhas velhas, que, postas à mesa por noivas desavisadas, provocam cenas conjugais, podem fazer a felicidade dos apaixonados por aves maturadas, que em Civilização não se conhecem e raramente encontram quem os compreenda, ao passo que em Harmonia se reunirão periodicamente para degustar o prato predileto.

A classificação dos gostos também regula o perfeito funcionamento do sistema dos amores. Antes de Krafft-Ebing e do relatório Kinsey, Fourier sente necessidade de explorar o mundo

das manias sexuais. Contemporâneo de Sade, grafomaniaco visionário como ele, Fourier não se deixa impressionar pelo sadismo: onde há sadismo, há sufocamento de uma paixão: a princesa Stroganoff, que torturava suas escravas, era lésbica sem o saber; sua paixão, se realmente satisfeita, não teria provocado o sofrimento dos outros, mas apenas o prazer.

O lesbianismo recebe atenção particular de Fourier, e ele está bem consciente dessa predileção. Mostra-se igualmente solícito com as satisfações amorosas dos velhos e das velhas. Mas, entre todas as paixões amorosas, aquela pelo platônico parece suscitar os anseios mais ardentes; esse aspecto define melhor que qualquer outro o caráter de Fourier, sua extrema liberdade mental e seu candor fundamental.

Os manuscritos recém-descobertos do *Novo mundo amoroso* contêm um verdadeiro romance: *Fakma e o turbilhão de Cnido*. É uma aventura “fanta-erótica”, um Oriente banal que poderíamos muito bem ver ilustrado pelos desenhos de Barbarella: uma armada de belíssimas mulheres e jovencinhos que se aventura numa guerra galante. Tendo caído numa armadilha, os graciosos prisioneiros têm de se resgatar com prestações amorosas que também sejam provas de virtudes. Fakma, gigantesca rainha que aspira à santidade, é tomada pelo desejo de uma casta paixão platônica: conseguirá realizar seu sonho, mas contanto que se entregue carnalmente a 56 pessoas.

PARA FOURIER

2. O ORDENADOR DOS DE SEJOS

Introdução a Charles Fourier, *Teoria dei quattro movimenti — Il nuovo mondo amoroso* e outros escritos sobre o trabalho, a educação, a arquitetura na sociedade da Harmonia. Sel. e introd. Italo Calvino, trad. Enrica Basevi, Turim: Einaudi, 1971. A redação desta introdução, datada de abril de 1971, e a publicação do volume concluem um período de leituras de e sobre Fourier, que teve início em 1968.

Inesgotável inventor de vocábulos, Fourier não teve a fortuna linguística a seu lado. Dos bizarros neologismos de que suas páginas transbordam, apenas um foi recebido e consagrado pelo uso comum em toda a área das línguas europeias: “Falanstério”. Perdida aos poucos a conotação de projeção no futuro, o termo acabou designando os enormes e monótonos edifícios populares das periferias urbanas, símbolo do nivelamento coletivo da nossa civilização: ou seja, exatamente o contrário do mundo multicolorido e multiforme imaginado por aquele que um articulista de sua época definiu como “o Ariosto dos utopistas”.

Embora, para a maioria, Fourier permaneça sendo “aquele dos Falanstérios”, o termo ocorre poucas vezes nos doze volumes de suas obras completas. Muito se fala ali das Séries de Grupos, ou Séries passionais, isto é, do conjunto de pessoas que se dedicam às diversas especialidades de um mesmo trabalho ou de uma mesma paixão; e dos Seristérios, ou locais dedicados às Séries; e da Falange, isto é, da unidade social — agrícola e industrial — formada pelas Séries, que deve tornar possíveis as combinações entre os 810 caracteres e temperamentos humanos; e da Ordem societária, fundamentada nas Falanges, que instaurará no mundo inteiro a Harmonia.

Entre os diversos quadros em que o espírito visionário e minucioso de Fourier antecipou as obras e os dias da Harmonia, um lugar pouco mais que marginal é ocupado pelo edifício, ou conjunto de edifícios, habitado pela Falange, o *Phalanstère*, que concentra bem no meio de uma paisagem campestre os confortos da vida metropolitana, excluindo dela os inconvenientes execrados por nosso autor de modo quase obsessivo: a lama, os resíduos, o fedor, os ruídos.

No entanto, a emblemática fortuna do Falanstério — nome e imagem — começou de imediato, não só entre os profanos, mas sobretudo entre os adeptos, dando título ao primeiro jornal fourierista e aos primeiros experimentos societários. Uma razão havia de ter para esse impacto imediato na imaginação: a Ordem proposta por Fourier é, em primeiro lugar, uma ordem mental, não abstrata, mas fantasmática, um sistema de relações entre as pessoas, e, antes ainda, de relações dentro de cada pessoa isoladamente, de conhecimento e clareza interior; as primeiras operações que ele solicita a quem o escuta são o *doute absolu* e o *écart absolu*, isto é, questionar e afastar de si tudo o que foi dito e pensado até então em matéria de

filosofia e, sobretudo, de moral. Não adianta muito Fourier dizer que o que deve ser mudado não é o homem, mas a *Civilisation*: uma vez que ela constitui grande parte de todos nós, é, no fundo, uma metamorfose interior a que ele exige como condição preliminar; e é compreensível que, antes que os interrogassem a esse respeito, tanto discípulos como adversários tenham preferido se apegar à imagem mais sólida, estável e exterior que lhes era oferecida — a do edifício. A história dos fracassos rumo aos quais o fourierismo “prático” caminhou está inteira nas dobras dessa doutrina que se apresenta como evidência inegável.

Mesmo no século XX, a redescoberta de Fourier por parte de poetas e escritores (e dos psicanalistas) é acompanhada por aquela dos arquitetos, que veem nele o precursor do urbanismo moderno,¹⁹ mais um sonho de felicidade malogrado (a *ville radiieuse*, de Le Corbusier, é a referência que geralmente se apresenta). Mas entre essas duas redescobertas resta ainda um hiato difícil de ser preenchido.

Trata-se da contradição entre as duas maneiras de *usar* a utopia, tomando o que dela parece *realizável* — como o modelo de uma sociedade nova que possa crescer à margem da velhice para eclipsá-la com a *evidência* dos novos valores — ou então o que dela parece *irredutível* a toda conciliação — em oposição radical não só ao mundo que nos cerca, mas aos condicionamentos internos que guiam nossas atribuições de valores, nossa imaginação, nossa capacidade de desejar uma vida diferente, nossa maneira de representar o mundo: uma representação total que nos liberte interiormente para nos tornar capazes de nos libertarmos também exteriormente. Podemos dizer que apenas hoje começamos a ler Fourier, a partir do momento em que deixamos de procurar separar, em sua obra, os aspectos sérios daqueles fantasiosos ou escandalosos, como faziam seus constrangidos seguidores, e passamos a considerar os aspectos visionários não menos significativos que os outros, e os aspectos mais sérios como marcados pelo mesmo espírito visionário, uns e outros felizmente causadores de escândalo.

Essa nada mais é que uma das inúmeras reviravoltas de que se compõe a história da fortuna de nosso autor. Apesar de ter divulgado de si próprio uma imagem de profeta não ouvido, o homem que espera todo dia ao meio-dia o mecenas que financiará a primeira Falange foi, ainda em vida (ao menos no que tange aos últimos doze anos), líder de uma numerosa escola de seguidores, aos quais nem sequer faltaram pródigos financiadores. Teve tempo de ver, tentar — e falhar — em seu primeiro experimento societário. Sua escola sobreviveu por várias décadas à sua morte, ainda que em meio a ásperas divisões, e multiplicou os experimentos.²⁰ Entre 1830 e 1848 houve uma expansão fourierista internacional. Fourier exerceu influência sobre a *intelligentsia* revolucionária russa; basta recordar o círculo Petrachévski de Moscou, cujos membros (entre os quais figura Dostoiévski) acabaram, em 1849, diante do pelotão de execução (e recebendo a graça *in extremis*) na Sibéria. Nos Estados Unidos, o experimento da coletividade de Brook Farm, fundada em New England pelo reverendo George Ripley como aplicação da filosofia transcendentalista de Emerson, da qual participou também Hawthorne, transformou-se em decorrência da propaganda fourierista de Albert Brisbane e da North American Phalanx. Experimentos e influências propagaram-se até a Romênia e a Espanha.²¹

Apesar disso, o fourierismo como projeto prático e movimento político acabou em nada; não apenas porque as Falanges agrícolas naufragaram e as divisões se multiplicaram dentro da escola, mas também porque os males da civilização denunciados pelo mestre tomavam

dimensões tamanhas a ponto de não se poder mais ter a pretensão de curá-los com a força de pequenas colônias societárias.

Contemporaneamente a Fourier, também caía na obsolescência o seu rival, contra cuja escola ele não se poupava de polêmicas: Saint-Simon. Mas, no olvido que os equipara, seus caminhos ainda divergem radicalmente. Se hoje ninguém mais lê Saint-Simon ou a ele remete, é porque a “sociedade industrial”, tecnocrata e produtiva que ele havia profetizado venceu: estamos dentro dela. E não foi a panaceia de movimentos sociais que ele prometia, nem eliminou do cenário o execrável poder militar — pelo contrário: integrou-se a ele —, mas continua sendo o modelo implícito e incontrastado para o qual tende o futuro histórico, personificado nos dois colossos que hoje dividem o planeta.

Comparado a Saint-Simon, Fourier permanece sendo a absoluta inatualidade: lúcido como era em sua crítica do presente, nada entendeu do que se passava. De um “novo mundo industrial”, os dois falavam, mas o anglófilo Saint-Simon (sobrevivente da Revolução americana, ainda por cima) tinha os olhos abertos para um mundo nada utópico, ao passo que o anglófobo Fourier punha em cena uma quermesse de alegres cultivadores e, em seus exemplos, não sabia referir-se senão à horticultura, à jardinagem e a ateliês que são manufaturas pouco mais que artesanais.

Não só esse macroscópico erro de perspectiva (ou recalque inconsciente, ou intencional determinação de apagar da própria visão a perspectiva recusada) tornou Fourier inviável. A ansiedade de esgotar o universo impregna seus volumes disparatados, de estrutura labiríntica, encabeçados, em suas complicadas subdivisões, por uma profusão de prefácios, entreatos e conclusões batizados com riquíssima terminologia: *Prolégomenes*, *Préambule*, *Intermède*, *Cislégomenes*, *Extraducion*, *Arrière-propos*, mais os diversos *Antienne*, *Cis-Médiate*, *Trans-Médiate*, *Intrapause*, *Cis-Lude*, *Ulter-pause*, *Ultralogue*, *Ultienne*, *Postienne*, *Post-ambule* etc. etc., sempre com elencos e quadros sinópticos dispostos conforme uma numeração específica²² em que cifras se alternam com signos gráficos especiais a indicar o *pivot* (fulcro) ou centro da Série (do qual se ramificam duas asas e os dois *ailerons* ascendentes e descendentes) e o *ambigu*,²³ ou termo de transição de uma série para outra, disposição que pode também corresponder a uma escala musical,²⁴ com acordes maiores e menores. Mas as bizarrices são perfeitamente coerentes com o fluxo dos raciocínios que transbordam em todas as direções, entre remissões contínuas a obras futuras, nas quais serão ditas as coisas fundamentais.²⁵

O que distingue, portanto, essa obra de tantos calhamaços daquelas dos grafomaníacos genialoides e elaboradores de sistemas universais que continuam a chover nos cestos de papéis das editoras e das revistas acadêmicas, aquelas obras de filósofos incompreendidos e cosmólogos domingueiros que Raymond Queneau (grande leitor de Fourier, aliás), na juventude, havia se proposto a resenhar, escafafunhando os catálogos da Bibliothèque Nationale?

Ainda mais que a visão de uma sociedade dedicada às festas e aos cortejos, em fantasias guarnecidas de galões e penachos, que se desafia em guerras gastronômicas e galantes, que domestica zebras e avestruzes, eram as profecias cósmicas a pagar os custos dos imitadores: a aurora boreal que se tornará estável, tornará temperado o clima de todo o globo; o mar que adquirirá o sabor de limonada; a Lua que, há tempos morta pelos miasmas da Terra, será substituída por cinco luas menores;²⁶ animais úteis para o homem — o antileão, a antibaleia, o

anticrocodilo — que tomarão o lugar das feras mais temíveis.²⁷

Então, Fourier era um doido? Ou um mistificador que zombava de seus leitores? Ou um humorista que se dirige a um leitor esperto? Ou será que tudo não passava de cortina de fumaça para contrabandear o verdadeiro conteúdo, a crítica radical da sociedade? Talvez nenhuma dessas definições seja exata, e, se alguma coisa iguala Fourier aos pensadores de sua época, e de antes e de depois, é justamente a ambição de estender seu discurso aos campos mais distantes de seu lugar de partida, até as ciências naturais, a cosmologia, segundo uma antiga tradição sistemática que a especialização das disciplinas nunca chegou a sufocar totalmente. Um de seus mais recentes comentadores, Emile Lehouck,²⁸ observa:

Não seria essa talvez a atitude habitual do filósofo que quer dobrar a realidade ao *sistema* que descobriu? O Fourier que desorganiza a disposição dos planetas não é mais ridículo do que o Hegel da *Filosofia da Natureza*, que pretende explicar os reinos vegetal e animal mediante uma sucessão de teses, antíteses e sínteses [...] Os mais ilustres pensadores recorreram a construções bizarras e bem artificiais para escapar das contradições de sua metafísica ou para conciliar descobertas científicas e crenças religiosas [...] No entanto, esses filósofos não são tratados como loucos, mas estudados com o maior respeito.

Seja lá como for, a chave de leitura tinha de mudar radicalmente com a mudança das perspectivas sociais. De 1848 em diante, todo projeto de sociedade futura deverá levar em conta a entrada em cena dos operários da indústria como “classe”. E quis uma das tantas contradições da história de Fourier que fossem justamente os teóricos da nova perspectiva revolucionária não apenas os sepultadores definitivos de sua doutrina, como também os mais concordes, congeniais e *modernos* entre seus leitores do século XIX.

Desapiedadamente sarcásticos com relação aos teóricos de seu tempo, Marx e Engels tomam com muito gosto a defesa dos três precursores da geração anterior, os “utopistas” Saint-Simon, Owen e Fourier. A este último, aliás, além de uma solidária compreensão histórica, dedicam instintiva admiração *poética* (contra as ironias dos detratores, Karl Grün ou Dühring). Uma vez que estabeleceram que toda utopia é um “romance filosófico” e como tal deve ser lida, Marx e Engels apressam-se a distinguir: “Algum desses romances, como o sistema de Fourier, por exemplo, assume em espírito um tom realmente poético; outros, como os de Owen e de Cabet, são desprovidos de toda e qualquer poesia...”²⁹ E, estigmatizados como “burgueses doutrinários” os fourieristas ortodoxos, “nos antípodas” do mestre, Marx e Engels delineiam aquela oposição entre “forma sistemática” e “conteúdo real” do sistema que permanece a chave de leitura decisiva para Fourier (e não apenas para ele), e que agora é desenvolvida e redefinida com acuidade por Roland Barthes,³⁰ *sistema* e *sistemático*.

Era sobretudo o temperamento de Engels a estabelecer um vínculo de congenialidade que se estendia a todos os aspectos fundamentais da obra fourieriana: a crítica da sociedade, da família, da economia (como descobridor da “crise pletórica” do capitalismo, motivo por que a “superabundância se torna fonte de miséria”),³¹ os dotes satíricos (“um dos maiores satíricos de todos os tempos”) e talvez até mesmo aquelas matemáticas.³² E, quanto à visão histórica, Engels não hesita em declarar que Fourier “lida com a dialética com a mesma maestria de seu contemporâneo Hegel. Com igual dialética, diante das conversas sobre a infinita

perfectibilidade humana, salienta o fato de que cada fase histórica tem seu ramo ascendente, mas também seu ramo descendente, e aplica essa maneira de ver também ao futuro da humanidade”.³³

Dessa forma, Engels reabilitava também o Fourier mais visionário, o autor daquele esquema da história do universo em que — dialética ou não dialeticamente — a negatividade e a descontinuidade desempenham grande papel, e em que nosso planeta vive uma vida precária, dada a tendência dos homens a permanecer no caos da *Civilisation*, que corre o risco de provocar a destruição da Terra por meio de um bombardeamento de cometas: aquele “fim do mundo vegetal e animal”, que, ainda que os homens alcancem a Harmonia e os 8 mil anos de “apogeu da felicidade”, nem por isso será exorcizado de uma vez por todas, na medida em que às dezesseis fases ascendentes corresponderá o mesmo número de fases descendentes, até a “queda e dissolução láctea”. Esse tema é apenas mencionado na montanha de escritos fourierianos, mas Engels, a quem o problema não era estranho,³⁴ sublinha-o: “Assim como Kant introduziu na ciência natural a futura destruição da Terra, Fourier introduz no pensamento historiográfico a futura destruição da humanidade”.³⁵

A Marx, que, menos disposto do que o amigo a exaltar a obra fourieriana “como um todo” mas que, ainda assim, demonstra com ela divertida intimidade de leitor,³⁶ caberá expressar a impossibilidade fundamental de conciliação: nos *Grundrisse*,³⁷ polemizando com Adam Smith, que valoriza o trabalho apenas na medida em que é sacrifício, Marx — no extremo oposto — acusa Fourier de ingenuidade e frivolidade, por ter ele acreditado que o trabalho possa se tornar um prazer e uma diversão. Para Marx, o trabalho emancipado — livre criação ou participação no processo produtivo social — não será mais sacrifício, porque o homem realizará a si próprio como sujeito da produção, mas nem por isso demandará menos esforço.

Hoje, podemos dizer que nesse ponto se abre o questionamento mais dramático da história do nosso século: se o socialismo aceita realisticamente o sofrimento como elemento ainda necessário do processo produtivo, o que distinguirá o trabalho explorado do trabalho emancipado será, em última instância, a possibilidade de uma sublimação da fadiga e do sofrimento por parte dos trabalhadores: a convicção de que estão realizando o socialismo como modelo filosófico deve necessariamente preceder as satisfações sensíveis. Mas por quanto tempo? E quem garante que essa convicção não seja fruto de uma manipulação ideológica, e que a revolução verdadeira para alcançar a emancipação não seja coisa ainda a ser realizada? No fim das contas, a imaginação utópica, com seu modelo imediatamente perceptível pelos sentidos, também tinha um “realismo” próprio, ou melhor, uma possibilidade própria de rápida comparação com o princípio de realidade: via-se logo se a tentativa de pô-la em prática correspondia ou não ao modelo; se o *bonheur* não for um resultado imediato, o experimento falhou; e isso não exclui a possibilidade de o modelo continuar a exercer sua força de oposição irreduzível com respeito à realidade.

Diante do pensamento setecentista-oitocentista, que busca na razão o fundamento para a moral, Fourier percebe que o único território sólido em que pode construir uma moral é o princípio do prazer. Nesse sentido, os críticos de hoje que tendem a considerá-lo um precursor de Freud têm todo o direito de fazê-lo, mas sempre levando em conta que Freud não julgava possível nenhuma forma de civilização humana sem repressão e sublimação. Ou seja, a relação entre Fourier e Freud configura-se de maneira não muito diferente daquela com Marx: Fourier pretende construir um sistema cognitivo e prático sem necessidade de sublimar

nada, ninguém, e muito menos de reprimir. Ou melhor, é a “paixão” que, aceita como tal, leva a um resultado sublime: organizadas em Pequenas Hordas — o achado mais surpreendente e famoso da pedagogia fourieriana³⁸ —, as crianças que têm o gosto pela sujeira³⁹ se tornam as beneméritas da sociedade harmoniana, porque a incumbência do saneamento urbano é, para elas, prazerosa como uma brincadeira. Vestindo uniformes de hussardos, as Pequenas Hordas galopam na sela de pôneis acompanhadas pelo estrondo de trompetes, sinos e tímpanos num perpétuo Carnaval subversor. (Sua antissublimação também é linguística: as Pequenas Hordas comunicam-se em *argot*.)

Em sua classificação das paixões, ao lado dos “cinco apetites simples dos sentidos” e das “quatro paixões simples da alma” (ambição, amizade, amor, paternidade), são sobretudo as três “distributivas”, das quais se orgulha de ser o descobridor — a *Cabaliste*, a *Papillonne* e a *Composite* —, a serem definidas com mais calor e cor, e privilegiadas como mecanismos fundamentais do sistema societário.

A Cabalista ou Cabalona (de *Cabale*, “complô”, palavra-chave da política da corte do *Ancien Régime*) é a paixão pelas intrigas e pelas rivalidades; a Compósita (ou Exaltante, ou Engajante) é a necessidade de prazeres que satisfaçam ao mesmo tempo os sentidos e o espírito, permitindo a entrega a um cego entusiasmo; a Borboleteante ou Borboletinha, também denominada Alternadora, é a paixão pelas mudanças, pela novidade, pelos estímulos. As Séries e os Grupos em que se articula a vida social de Harmonia se apoiam sobretudo nessas três paixões (ou melhor, da Cabalista e da Borboleteante; a Compósita, em seus aspectos de ímpeto irracional, não se consegue focalizá-la tão bem). O cotidiano do Societário é uma contínua passagem de um Grupo a outro, nos cultivos, nos laboratórios (nunca se dedicam mais que duas horas seguidas ao mesmo trabalho),⁴⁰ nos refeitórios ou nas festas. Satisfazer a Borboleteante requer (ao contrário daquilo que o nome pode evocar) organização metódica e meticulosa: cada “Grupo industrial” é uma espécie de time desportivo, e, passando de um grupo a outro, cada Societário assume papéis e encontra companheiros sempre diferentes. Para formar esses times, para distribuir os turnos de atividade com relação aos horários das outras formações, para fomentar a concorrência de modo que cada atividade seja como uma competição, como participar de um campeonato ininterrupto, é necessário o estímulo da Cabalista, a paixão pela estratégia, pelo jogo de equipe; é necessário agressividade, instinto conflituoso reintegrado como força social positiva.

Confrontado com os mais ilustres classificadores das paixões humanas — quer os da tradição da Igreja, de São Tomás de Aquino aos jesuítas, quer os da tradição filosófica, de Descartes a Espinosa —, Fourier parece ao mesmo tempo mais simplista e mais criativo. Mas o que impressiona em seu sistema é a praticidade diagramática aplicada a uma matéria tão opinável e fugidia: em cada situação, sempre é possível preencher com um sinal de mais ou de menos o quadradinho que corresponde ao olfato ou ao tato, à ambição ou às satisfações paternas.

Não nos esqueçamos de que as três paixões “distributivas” por ele descobertas são também chamadas *mecanizantes*, e uma delas (a Compósita) também é chamada *Engajante*. Walter Benjamin, mesmo em sua avaliação restritiva, foi o primeiro a esclarecer o ponto fundamental que torna Fourier menos estranho à era tecnológica do que pode parecer à primeira vista: sua utopia “deve seu impulso mais íntimo ao aparecimento das máquinas [...]. Sua complicadíssima organização parece-se com um mecanismo. As engrenagens das paixões [...

] são primitivas analogias da máquina aplicadas à matéria psicológica”.⁴¹

O sonho que Fourier define (no título de um capítulo) como a “aliança do maravilhoso com a aritmética”, hoje poderíamos chamá-lo de “aliança do eros com a cibernética” sem atenuar-lhe a força de antinomia, a impossibilidade de conciliar o sonho com a realidade: a nossos olhos, a Harmonia configura-se como um gigantesco computador dos desejos; a Falange pressupõe um computador continuamente ligado para os cálculos necessários ao perfeito sortimento das Séries. Fourier trabalhou a vida toda na elaboração de dados para realizar a felicidade do gênero humano por cima de fichários perfurados.

A linha em que poderíamos situá-lo como ponto extremo de chegada é aquela de Lamettrie, de Helvétius, de Diderot. Mas é quase certo que Fourier jamais os tenha lido; e, de todo modo, ele os teria incluído em sua execração dos *philosophes*, “das ciências incertas”, de toda a cultura do século em que nascera. Sua revolta antissetecentista não poupa nada nem ninguém.⁴² Com o rancor do comerciante arruinado pelas crises da virada do século,⁴³ ele perpetra suas vinganças contra os responsáveis verdadeiros ou supostos por seus males: do mercantilismo a Robespierre, do bloco continental a Rousseau e Voltaire. Na veemência contra as austeras virtudes republicanas, contra o igualitarismo, contra o ateísmo,⁴⁴ Fourier não fica atrás de De Maistre; da Revolução e das Guerras Napoleônicas, só vê os massacres e os malogros.

No momento em que escrevo estas páginas, a *Aufklärung* não goza de boa impressão intelectual, e ninguém vai acusar Fourier de ser reacionário por ser inimigo das Luzes e dos Princípios Imortais de 1789. Ainda que visto sob a ótica de um progressismo racionalista que não conheceu crises, seria difícil confundir a polêmica de Fourier com a de um legitimista. Antes, temos a impressão de que ele está o tempo todo falando de alguma outra coisa, que a cada momento está tão à frente do debate ou das discussões de seu tempo que emprega termos em parte idênticos para dizer coisas completamente diferentes.

Desse modo, quando ele afirma que aborrecer-se com o trono e com o altar é inútil e prejudicial, é preciso levar em conta que a sociedade que Fourier quer fundar na desigualdade se explicita, sobretudo, em hierarquias dignas de desfiles (e também na repartição dos 4/12 dos lucros aos investidores de capitais), motivo por que os Soberanos de Harmonia, à parte as honras parodísticas que lhes cabem como aos reis de uma festa a fantasia, têm todas as características de bons burgueses que desfrutam dos benefícios de um pacote acionário maior que o dos outros e, de resto, participam das várias Séries com diversas atribuições e incumbências, independentemente de sua dignidade real: levantam-se toda manhã às quatro horas para colher bergamotas ou pôr no forno *vol-au-vent* juntamente com seus associados *roturiers*. Quanto ao clero, que Fourier em lugar de abolir gostaria de multiplicar, ele é formado por padres e “padrizas” (denominadas também de Coribantes e Coribantizas) que dirigem as atividades nupciais e gozam, no regime “onigâmico”, de prerrogativas nada ascéticas.

Em suma, esse negador da Revolução Francesa se revela, justamente em suas fantasias de trono e altar, filho da Revolução, ou melhor, seu descendente já distante, como se não estivesse escrevendo sob a Restauração ou a Monarquia de Julho, mas num mundo que tivesse esquecido há séculos o sentido das antigas instituições. Da mesma forma como esse subversor do Setecentos racionalista se revela filho do Setecentos em cada ângulo de seu pensamento.

Claro, a cultura do século XVIII em que ele nasce é mais complexa do que os rótulos podem

explicar. Daí a dificuldade em situar Fourier no termo da linha dos “Iluministas” (no sentido que a palavra assumiu em italiano, isto é, das Luzes, *Lumières*, da *Aufklärung*, do *Enlightenment*) ou dos “*Illuministes*” (no sentido preponderante que a palavra conserva em francês, isto é, dos “iluminados”, dos ocultistas): duas áreas do mapa setecentista que em parte se opõem e em parte se sobrepõem.

Típica desse âmbito ideológico é a moral segundo a qual a ação humana tem de contribuir para a execução do projeto divino, em si perfeito mas que requer o auxílio do homem para ser levado a termo. Não por acaso, a pregação de Fourier parece ter começado nas lojas maçônicas de Lyon. De todo modo, à Maçonaria ele dedica ásperas reprimendas, por não ter sabido ela aproveitar a ocasião que a Revolução lhe proporcionara de fundar uma nova religião.⁴⁵ Claro, a teoria dos “corpos aromais” dos astros faz parte de uma vasta tradição ocultista,⁴⁶ ainda que com aplicações típicas do espírito fourieriano, como a convicção de que os mortos não podem ser felizes no além enquanto não forem felizes os vivos: a felicidade só pode ser geral, de todos os mortos e de todos os vivos; se os vivos são infelizes, como seria possível, conforme a justiça, que fossem felizes os mortos?

Fourier, enfim, era de tal forma *outro*, diferente de todos, que não surpreende que na segunda metade de seu século e na primeira do nosso lhe tenhamos voltado as costas. Poetas e escritores inclusive: Baudelaire passou por uma fase de simpatias fourierianas que, depois, transformou-se em antipatia;⁴⁷ e Flaubert conheceu os escritos de Fourier o bastante para fazer com que Bouvard e Pécuchet cumprissem uma etapa falansteriana em sua frustrante peregrinação enciclopédica.

A previsão de Stendhal permanecia isolada e irrealizada. Precisamente um mês antes da morte de Fourier, em setembro de 1837, Stendhal afirma — ou faz um amigo fourierista afirmar — em *Mémoires d'un touriste*: “Sua classe de sonhador sublime só será reconhecida daqui a vinte anos”. Essa profecia por parte de um contemporâneo congenial como aquele que vê na beleza a *promesse du bonheur*⁴⁸ — que considera o valor estético uma utopia contestadora do presente — cai como uma luva hoje, quando os termos parecem invertidos. Se tornamos a ler a *promesse du bonheur* da utopia fourieriana para desfrutar dela como de um objeto estético, só assim, por essa via indireta, torna ela a se afirmar como promessa de felicidade, numa época em que as promessas de felicidade parecem todas adiadas, indiretas, como numa perspectiva de espelhos.

Daqui, passamos diretamente para a Segunda Guerra Mundial: André Breton, refugiado nos Estados Unidos, lê as obras de Fourier e escreve um poema-ensaio que é ao mesmo tempo um diário dessa leitura, diário da viagem americana e amargo e desencantado discurso sobre o estado do mundo. A *Ode a Charles Fourier*,⁴⁹ que será publicada em 1945, ainda é um dos escritos mais ricos e apaixonados da bibliografia sobre o utopista, uma discussão com ele tendo por pano de fundo uma discussão mundial que parece desmentir todas as suas profecias.

No pós-guerra, podemos afirmar que não há escrito de Breton ou iniciativa por ele inspirada em que não haja remissões a Fourier. À redescoberta bretoniana, seguem-se a descoberta dos inéditos “censurados” do *Nouveau monde amoureux*, a reimpressão anastática das obras completas,⁵⁰ uma renovada atualidade de Fourier no clima das “contestações” e das teorizações antirrepressivas e, por fim, em 1970, uma série de novas leituras por parte de nomes de ponta das letras francesas: Butor, Barthes, Klossowski, Blanchot.⁵¹ (Queneau havia feito uma exploração por conta própria, já em 1958-59, seguindo as pistas de suas errâncias

enciclopédicas e “patafísicas”.)

Quando Breton escrevia a *Ode*, ainda não eram conhecidos⁵² os manuscritos sobre a vida amorosa em Harmonia, que nem o autor nem os discípulos tinham ousado publicar⁵³ (e o poeta não deixava de repreender Fourier por sua reticência quanto a esse ponto). *Le nouveau monde amoureux*,⁵⁴ o volume que os reúne numa edição que um cuidado filológico maior teria deixado ainda melhor, é publicado em 1967, e desde então se tornou texto central para a definição de Fourier.

Se no clima austero das doutrinas políticas a proposta argumentada de uniões poligâmicas e “onigâmicas” provocava e provoca escândalo, o leitor a quem esse texto chega precedido de fama libertina encontrará em Fourier, ao contrário, aspectos de irreduzível *pruderie*. Ele pretende que moços e moças antes dos quinze anos sejam mantidos distantes de qualquer conhecimento sobre a vida sexual; revela um culto romântico da pureza sentimental e prevê (no mostruário da Falange, em que todo tipo de paixão tem de encontrar adeptos) casais tão angélicos que só se amam platonicamente; aborrece-se com as damas que, ao se entregarem demasiado cedo e sem preâmbulos sentimentais, apanham o homem desprevenido, fazem com que ele cause uma impressão negativa, e depois o tratam como um impotente. (Essa reivindicação de dignidade espiritual para o “fiasco” masculino lhe inspira uma das páginas mais vibrantes contra a “imperícia dos Civilizados”.)

É bem verdade que os casais “angélicos” salvam a castidade de sua união estabelecendo uma rede de relações carnavais com outras pessoas dos dois sexos. Ainda assim, é sempre o amor platônico que Fourier privilegia: tanto que, diríamos, toda a rápida sucessão de relações sexuais previstas em seus “amores em orquestra” ou suas “quadrilhas amorosas” não tem outro objetivo senão contornar e exaltar o gáudio mais desejado e raro, isto é, o amor espiritual.

Em Harmonia, quanto mais satisfeitas as paixões, tanto menos são abandonadas a si próprias: nada pode ser deixado ao acaso. E, para representar a complicada organização da “onigamia” em ação, o discurso teórico a certa altura se transforma em verdadeiro romance (ou, se quisermos, peça teatral, porque em boa parte é dialogado), *Fakma e o turbilhão de Cnido*. Não que constitua boa amostra do Fourier escritor: nada disso (o que ele, de resto, sabia, tendo afirmado: “Eu forneço o tema; que alguém mais acrescente sua prosa. Serão necessárias flores de retórica e pó de asas de borboleta”). Mas nos diz muito sobre as raízes literárias do mundo fourieriano,⁵⁵ entre o Seiscentos “precioso” da *Astrée* de Honoré d’Urfé e o Setecentos das ficções satíricas inspiradas em *As mil e uma noites*. O repertório visual da evasão, no fundo, não mudou muito desde então: aos olhos do leitor moderno, as aventuras da estupenda e gigantesca *Fakma* evocam os quadrinhos “fanta-eróticos” de Barbarella.

A verdadeira surpresa do *Novo mundo amoroso*, no entanto, é outra: a exploração do mundo das “manias amorosas”. As perversões sexuais são o banco de testes decisivo para a moral fourieriana, que se recusa a ver o “mal” numa “paixão”, qualquer que seja ela. Metódico e imperturbável, o autor consegue demonstrar que as paixões sempre podem e devem favorecer o próximo, jamais prejudicá-lo, porque o mal está apenas onde a paixão é contrastada e reprimida. Com o exemplo de uma princesa russa que se deliciava em torturar suas escravas, mas apenas porque não tinha a liberdade de seguir sua vocação lésbica, Fourier afasta com esforço mínimo a gigantesca pedra em que poderia tropeçar, colocada em seu caminho pela obra, paralela à sua, daquele outro grande grafomaníaco visionário que é Sade.

O componente sádico do eros, destrutivo e cegamente egoísta, é dissolvido (“evaporado”, diz Barthes) no perfeito mecanismo distributivo do sistema societário, em que cada vocação secreta pode ser compreendida e satisfeita.

Definir Fourier em relação a Sade — hoje, quando, no discurso francês, parece que toda literatura só pode ser definida em relação a esse ponto extremo — torna-se, portanto, passagem obrigatória.⁵⁶ Para Pierre Klossowski, a obra de Fourier, em que a “seriedade da perversão deve ser substituída pelo jogo”, é considerada sem hesitação “tão insólita, tão importante e tão delirante como a de Sade”. Maurice Blanchot, ao contrário, num escrito em que nitidamente se distancia de nosso autor, define a paixão de Fourier como

sem desejo [...], uma paixão comedida, não erótica, que a satisfação realiza e que, portanto, sempre atinge o seu objeto. O que seria bem insofrito, se, por trás de toda paixão, e como sua potência (sua verdade) sempre fantasiada, a paixão soberana da unidade não cuidasse de seu revezamento, até um sistema cuja complicação sempre deixe adiar seu cumprimento.

Segundo Blanchot, Fourier seria animado pela

preocupação de se tranquilizar, ao nos tranquilizar com a certeza de uma felicidade transformada em universo [...]. A medida — a felicidade medida — é uma exigência tão desmedida que obriga o universo todo a se modificar, mas não se contenta apenas com um universo: torna-o elemento de outro universo, e assim por diante, quase indefinidamente, até a noite calma em que tudo para sem que nada se desfça.

Poder-se-ia dizer que esse olhar é incompatível com toda e qualquer visão trágica do mundo, embora ele seja sensibilíssimo a tudo o que é negativo em sua (e nossa) civilização, sempre capaz de dissolver a negatividade, o mal, o vício, apenas com a força de sua serenidade ordenadora.⁵⁷ Mesmo as manias, com todo o seu egoísmo e exclusivismo, se aceitas publicamente e praticadas com o auxílio da organização social, tornam-se um vínculo precioso para a harmonia geral. As tabelas de distribuição das tendências passionais, necessárias para o bom funcionamento dos Grupos e das Séries, têm de começar pelos gostos mais raros e bizarros, tanto os gastronômicos (como aqueles do astrônomo Lalande, que, dizem, comia aranhas vivas) como os eróticos (como aqueles de um oficial prussiano que se limitava a roçar os calcanhares da mulher amada). O recenseamento das manias é fundamental para estabelecer a que outras características elas se unem e, a partir daí, redigir o estudo das correlações com inclinações cada vez mais disseminadas. Fourier anuncia a necessidade de um “relatório Kinsey” em larga escala, que possibilite estabelecer “o mapa astral” de todo indivíduo desde a infância, de maneira a prevenir os crimes e não deixar ociosos talentos e engenhos.

No eros, assim como na glotonaria, o prazer é feito de precisão. Não por acaso, Fourier era parente e amigo do autor da *Fisiologia do gosto*, Brillat-Savarin: sua glotonaria nunca é genérica, mira sempre um determinado prato, e um determinado modo de cozinhar esse prato.

Claro que suas imagens de *bonheur* extraíam inspiração dos costumes gaudiosos das classes ricas; sua polêmica acirrada contra a civilização mercantil não atinge a riqueza como portadora de prazeres, mas, eventualmente, a falta de habilidade na maneira de desfrutar dela.

Não nos esqueçamos de que seu diagrama das paixões, ou “árvore passional”, é chamado de *Luxisme*, o ramo do qual se destacam os cinco apetites dos sentidos — e por *Luxisme* ele entende o desejo do “luxo interior” (que seria a saúde) e do “luxo exterior” (isto é, a riqueza), ambas condições necessárias para o pleno exercício dos sentidos. A Harmonia, longe de tentar separar o nexo riqueza-prazeres, quer sua aplicação generalizada e facetada.⁵⁸

Se Fourier teve experiência direta com costumes gaudiosos — como afirmam alguns, atribuindo-lhe uma vida em conformidade com o hedonismo de suas teorias —, não está claro. De suas possíveis pândegas de viajante de comércio e comensal em pensões familiares não restam testemunhos. No *Novo mundo amoroso*, ele menciona, como experiência moral fundamental por que passou, ter descoberto casualmente em si próprio uma “mania amorosa”: o prazer em assistir aos jogos de um casal sáfico e deles participar. Na fantasmagoria erótica que construiu, o lesbianismo é cercado de uma auréola especial. (Outra paixão — esta inconfessada — que ganha relevo especial em suas páginas é a gerontofilia: com que fervorosa dedicação vemos os juvenzinhos se aprestarem a ações de “caridade amorosa” com matronas idosas e “patriarcas”; de resto, entre suas exemplificações gastronômicas, uma das mais felizes diz respeito à predileção pelas galinhas coriáceas...)

Mas essas constantes de seu mundo fantasmático não autorizam nenhuma ilação sobre o homem e sobre sua vida particular. Discípulos e memorialistas concordam em representá-lo como um homem austero, carrancudo, frio, característica que responde bem à fisionomia legada pelos retratos e pela concentração fanática de que a grande extensão da obra escrita dá testemunho. Conta-se que nunca ria, que falava pouco (seu melhor amigo, Just Muiron, era surdo), que vivia sozinho num apartamento modesto, cheio de gatos e de plantas floridas, e que saía pelas ruas com uma vareta de agrimensor, pois tinha mania de medir tudo. Um historiador americano que tenta reconstituir o retrato psicológico dos “profetas de Paris”, Frank E. Manuel, pergunta-se “se esse inventor do sistema da atração apaixonada já a teria experimentado alguma vez”.⁵⁹

A “natureza perenemente alegre” a que Engels atribuía o gênio satírico de Fourier era, portanto, uma daquelas naturezas que encontram a alegria apenas no ato da escrita. Breton, na segunda edição⁶⁰ da *Anthologie de l’humour noir*, encontra para ele a correta ascendência, até temperamental, em Swift (que, com Sade e Lichtenberg, o antecede na genealogia dos “humoristas negros”). Um veio de misantropia latente escorre pelas páginas desse missionário da felicidade universal; a remissão a Molière é explícita na *Hierarchie du cocuage*, a melhor prova do Fourier “moralista”, na linha dos grandes autores de “índoles” do século XV francês.

Uma das caracterizações depreciativas que ele atraiu para si no século XIX, a de “alquimista social” (quem disse isso foi o mesmo Eugen Dühring que provocou a calorosa defesa de Engels), parece-nos hoje — quando a postura intelectual em relação à alquimia se transformou, abandonando a oposição elementar entre charlatanice e ciência — metáfora acertada. Se a alquimia era sobretudo uma técnica de conhecimento e transformação interior do homem que se realizava por meio do ritual de transformação da matéria, o caminho de Fourier, divergente daqueles da ciência, fundamentado no sistema de analogias de tradição medieval, assemelha-se à pesquisa alquímica e, como tal, estabelece uma relação de afinidade com o trabalho dos artistas e dos poetas, com suas manipulações da matéria linguística e mítica, na esperança de, por meio delas, conseguir “mudar a vida”.

Muito se fala hoje da *atualidade* de Fourier, transformando-o num precursor da psicanálise (de Freud, de Reich ou da análise de grupo);⁶¹ aproximando-o de Norman O. Brown (que frequentemente remete a ele) ou de Marcuse (que, ao contrário, não fala dele); listando-o entre os clássicos da pedagogia antiautoritária e antirrepressiva;⁶² tomando-o como padroeiro do maio parisiense de 1968,⁶³ das comunidades hippies californianas,⁶⁴ da revolução feminina ou das experiências amorosas comunitárias.⁶⁵ Na minha opinião, todas as mensagens “operacionais” que podem ser a ele atribuídas só tornam a submetê-lo a um tipo de leitura do qual Fourier felizmente se libertou a partir do momento em que não pôde mais ser compreendido seu prontuário para a fundação de uma nova sociedade. Segue, porém, funcionando como um dispositivo para pôr à prova nossa capacidade de pensar e “ver” a liberdade de todos, de dar sentido e rigor a uma representação ilimitada de nossos desejos. Talvez Fourier tenha sido impelido a misturar organização social e “copulações astrais” em suas páginas a fim de impedir que sua palavra fosse compreendida em sentido normativo: toda vez que seu discurso sente a ameaça de ser levado ao pé da letra, eis que, das instruções práticas para a Falange, passase aos “hieróglifos” vegetais e animais, aos deslocamentos dos “biniversos” e dos “triniversos”, e o leitor é obrigado a se lembrar de que aquilo que tem diante de si é um texto escrito cuja eficácia não reside em sua “ilusão de transparência”.⁶⁶

Não constitui acaso que, por meio de um texto “bastardo”, “ambíguo”, “compósito” como o de sua obra (dou a esses adjetivos o valor positivo que tinham para Fourier, e que justamente merecem), se chegue a definir a experiência que o discurso literário fez consigo mesmo, para seu próprio uso, para a própria *utilidade* pública, uma experiência que ele pode transmitir para o uso, para a *utilidade* de qualquer outro tipo de discurso.

PARA FOURIER

3. DE SPEDIDA. A UTOPIA PULVISCULAR

Almanacco Bompiani 1974, Milão, dezembro de 1973. O volume dedicado ao tema “Utopia revisitata” abria-se com este meu texto, intitulado “Quale utopia?”.

Quando num país a tentativa de pôr em prática uma ideia de sociedade menos monstruosa que as outras é esmagada *manu militari*, sempre acontece lermos a frase: “fim de uma utopia”. Ao contrário, esse caráter de risco, de aposta, de pendurado por um fio, de se encontrar todo dia lidando com o problema inesperado, tudo isso que compõe o *páthos* das revoluções vividas dia após dia, é estranho às utopias — aquelas escritas —, as quais se dão como mecanismo funcionante em cada rodinha, autossuficiente, autorregulado, autorreprodutivo, que ignora as crises de todo início e de um final sempre possível.

A utopia desafia o tempo assentando-se num não lugar, negando a relação com o mundo outro e necessariamente inimigo. (Certo Fourier, por exemplo, estabelecia uma gradualidade, uma história evolutiva no interior da Harmonia, e nos primeiros tempos admitia relações com a vizinhança dos “civilizados” filisteus que se diriam de intercâmbios culturais ou de turismo informativo: a seguir, porém, recomendava o isolamento, ele também previa suas “cortinas”.) A utopia sente a necessidade de opor sua compacidade e permanência ao mundo que ela recusa e que se mostra igualmente compacto e pervalidez.

Isso já qualifica a utopia como produção favorecida de épocas em que a ação prática é derrotada. Não por acaso as grandes estações da utopia são duas: aquela em que acabam faltando as esperanças de palingênese da Reforma (embora o texto epônimo de Thomas More tivesse precedido em um ano a afixação das teses de Lutero) e aquela em que a cheia da Revolução Francesa retorna ao álveo.

Surge naturalmente a pergunta se isso valeria também para nossa época, com todos os golpes que ela levou: o interesse atual pela utopia confirmaria o paralelo, mas, ainda assim, trata-se sempre de um interesse reflexo, histórico-crítico, e nos resta perguntar o que seria o equivalente criativo da utopia em nosso século. Mais que de utopia em sentido clássico, estruturada como gênero literário, encontramos campos de energia utópica, disseminados sobretudo pela literatura e pela arte, em suas propostas mais irredutíveis a serem absorvidas pelo hábito (pensamos aquilo que o surrealismo mais exigente desejou ser), e das quais podemos acompanhar uma derivação direta ou indireta nas correntes juvenis inspiradas numa maneira artística ou lúdica ou, de todo modo, antivirtuosística de entender a liberação e a vida.

Mas, como gênero literário, a utopia revive apenas como antiutopia (Huxley, Orwell), visão de um futuro infernal, em que a previsibilidade é condenação.

Por outro lado, não podemos deixar de considerar a oposta tentação utopístico-tecnológica,

ainda mais propensa a se condensar em modelos totalizadores, embora o futurólogo que aspira à cientificidade imponha a si próprio limitar-se a evidências de tendência e de setor.

De todo modo, ninguém mais pensa em descrever uma cidade perfeita, tampouco o dia de seus habitantes de hora em hora. A espessura — e a complexidade — do mundo soldou-se à nossa volta sem deixar frestas. A imaginação política sempre necessita de um algures, mas geograficamente determinado: claro, se há de ser imaginação (ainda que distante daquele “poder” que lhe atribuía um generoso slogan de um maio já distante), tem de privilegiar territórios fluidos, abertos a interpretações que dão margem à criatividade do intérprete, como a China dos anos da Revolução Cultural. Mas mesmo ali (estou falando da China dos discursos da esquerda ocidental, não da China que está na China e que decerto responde a outra lógica ou a cem lógicas que desconhecemos) não se trata de utopia, e sim de uma carga utópica que tem de levar continuamente em conta os novos dados que vão se acrescentando, mastigar informações que algumas vezes a fazem engasgar.

A visão de um futuro global é marginalizada pelo pensamento político, isolada num gênero literário menor, a ficção científica (e frequentemente, mesmo naquele caso, é a utopia negativa, a viagem ao inferno do futuro, que domina), e isso significa que esse sistema escrito, que pretendia estender a própria organização de signos à organização das coisas, ficou prisioneiro de outra estratégia literária mais eficaz quanto à sua carga emocional imediata, a narrativa de efeito desnorteador e aventureiro, que pode até estabelecer uma rápida reflexão sobre o amanhã mas que não tem o poder de pôr em crise nossa maneira de estarmos aqui.

Já teve alguma vez esse poder, a utopia? Decerto tinha, sim, para Campanella, e talvez até para os extravagantes saint-simonistas de Enfantin. *Ver* um possível mundo diferente como já acabado e atuante é um belo fortalecimento contra um mundo injusto, é negar sua necessidade exclusiva.

A crítica ao presente, ao longo dos séculos, expressou-se com maior frequência no *tópos* literário do retorno à idade do ouro, do passado legendário (ou, na acepção mais tênue, da Arcádia) e depois do bom selvagem, e mais esporadicamente no homólogo e simétrico mito da cidade futura, justa e feliz conforme a razão. E isso demonstra que, diante da inaceitabilidade do presente, registra-se mais facilmente o impulso regressivo do que aquele em direção a um *escaton* que sempre solicita um forte investimento ideológico e encontra fortes resistências (e aqui me refiro apenas às internas). Mas é preciso dizer que em todo retorno à idade do ouro há um componente utópico (assim como nas utopias não faltam aspectos de retorno ao passado).

Evasão? Sobre a acepção negativa que a palavra *evasão* tem na linguagem da crítica histórico-literária, sempre tive minhas reservas. Para quem é prisioneiro, evadir sempre foi uma coisa boa, e mesmo uma evasão individual pode ser o primeiro passo necessário para pôr em prática uma evasão coletiva. Isso deve valer também no âmbito das palavras e das imagens fantasmáticas: da prisão das representações do mundo que sublinham ou repetem a cada frase a tua escravidão, evadir significa propor outro código, outra sintaxe, outro léxico por meio do qual dar uma forma ao mundo de teus desejos. Claro, se alguém acredita ter encontrado assim a liberdade e fica feliz por isso, é vítima de um cruel equívoco, mas não mais do que aqueles que se satisfazem com uma libertação verbal e simbólica, ainda que a linguagem que empregam abra menos o flanco para ser tachada de “evasão”. Em suma, se ninguém pode confiavelmente pôr em dúvida a superioridade do pensamento político “científico” sobre aquele “utópico”, há também de chegar a hora em que podemos nos perguntar se aquele passo

adiante rumo à cientificidade não teria tido sua contraparte passiva, isto é, se com os cenários de papel da utopia não se teria perdido alguma coisa insubstituível. Afinalidade, o mundo regenerado era pensado — aliás: visto — pela utopia em seus resultados exteriores: uma cidade, uma convivência, um conjunto de comportamentos, ao passo que a teorização científica o pensará — aliás: dirá — pelos termos do discurso filosófico, abstratos e mais dificilmente verificáveis. Enfim, o materialismo dos visionários é sempre mais substancial que o dos filósofos.

A recusa de Marx em prefigurar a sociedade socialista, eu continuei a senti-la durante anos, como uma grave lacuna, e levei muito tempo para compreender que era um princípio de seu método. Não são dadas as receitas para as cozinhas do porvir: e por quê? Uma receita sempre pressupõe cozinhas futuras: caso contrário, não há necessidade de escrever receitas, cozinhasse e pronto. Quando Marx escrevia, e por um bom tempo depois, aquela placa de direção proibida no caminho da projeção utópica significava dizer concentrar o pensamento e a práxis na crítica e na estratégia de agressão contra a única sociedade existente, e isso tinha o sentido de uma disciplina, austera e viável. Mas, a partir do momento em que uma sociedade alternativa apareceu, e à fluidez e efervescência experimental de seu começo (um período que pode, também, ser denominado utópico) seguiu-se uma apologética oficial do férreo presente, como se este já fosse o mais desejável dos futuros, o veto à prefiguração assumiu o significado — subentendido ou explícito — de não ter outro modelo exceto aquele.

Digo isso não para continuar uma recriminação já envelhecida (de uns quinze anos para cá os modelos que pretendem representar a realização de uma sociedade são inúmeros, e as diversas fases internas a cada modelo se colocam elas próprias como modelo: e isso garante, na pior das hipóteses, um mostruário diversificado de defeitos e de erros a ser evitados, e convida ao exercício parautópico de um modelo com peças testadas, colagens dos fragmentos dos modelos já históricos), mas para encontrar as raízes de uma fome de prefiguração que carregamos conosco por um bom tempo e que também era estimulada pelo fato de que, nos mesmos anos, a vocação de planejar a felicidade humana em escala geral e particular havia tomado conta do capitalismo (ou, ao menos, visitava alguns de seus sonhos fora do horário).

No nosso ontem do pós-guerra, as premissas para revisitar as utopias surgiam do mesmo terreno em que a urbanística se colocava como a disciplina-piloto que daria a forma social técnica estética ao teatro de nossas vidas. Depois de todas as derrotas que a confiança no planejamento e a previsão nacional sofreu desde então, depois que inúmeras intenções se embotaram contra o muro de inércia dos interesses e dos comportamentos condicionados, depois que as redes de tantos planos reguladores viram suas malhas se rasgando com peixes excessivamente grandes, agora que o horizonte da cultura capitalista gira em torno de uma imagem de catástrofes, concentrando nela todas as fantasias (prevenção, administração da catástrofe), justamente agora se revisita a utopia. Mas por quê? Com que espírito?

Nem tanto como os desenhos de Leonardo da Vinci, máquinas fantásticas que iniciam a genealogia das máquinas inventáveis e construíveis, mas em seu oposto, pela raiz irreduzível a qualquer compromisso com o hoje ou com o provável amanhã, máquinas lógico-fantásticas autônomas. Uma das inúmeras fugas para a frente mas que sabe que é só isso? Ou, pior, um alibi intelectual, um refúgio de belas almas? Os diagnósticos da má consciência não faltam entre nós, não deixarão de dar seu veredicto. Aqui, eu tento apenas reconstruir um diário de minhas relações (sobretudo privadas) com a utopia, em seus altos e baixos. A máquina lógico-

fantástica autônoma é algo que me importa na medida em que sirva (caso sirva) para uma coisa insubstituível: ampliar a esfera daquilo que podemos representar, introduzir na limitação de nossas escolhas o “desvio absoluto” de um mundo pensado em todos os seus detalhes segundo outros valores e outras relações. Em suma, a utopia como cidade que não poderá ser fundada por nós mas fundar a si própria dentro de nós, construindo peça por peça em nossa capacidade de imaginá-la, de pensá-la até o fim, cidade que pretende habitar-nos, e não ser habitada, e, dessa forma, fazer de nós os possíveis habitantes de uma terceira cidade, diferente da utopia e diferente das cidades bem ou mal habitáveis hoje, que surgiu do choque entre novos condicionamentos internos e externos.

O lado da utopia que tem mais a nos dizer é, portanto, aquele que volta as costas à viabilidade. E isso vale também para aqueles reformadores oitocentistas que não acreditavam ser utopistas, mas inventores de projetos de realização imediata, e que implantavam novas possibilidades e corriam riscos, como Owen, como Cabet, e infalivelmente falhavam.

É sempre o *lugar* a pôr em crise a utopia. Onde executá-la? À margem da sociedade existente, para convertê-la com a virtude do exemplo? Então do radicalismo da Reforma ao compromisso do reformismo o passo é curto. Num mundo novo, em terras virgens, numa ilha deserta? (Utopia nasce após a viagem de Colombo, não nos esqueçamos disso.) Mas sabemos que não existe um mundo de ninguém: a exportação de uma civilização chama-se colonialismo, ainda que estejamos convencidos de fundá-la nova e desde o começo, diferente daquela da metrópole. Quanto a Fourier — ele que dizia não esperar outra coisa a não ser um mecenas para dar início à Harmonia —, quando seus seguidores se aprestavam a pôr em prática seu modelo societário, ele se apressava a dissociar-se. Sabia, ou ao menos pressentia, que, se destacassem seu sistema do papel, do discurso de pregação, perdia a força da oposição absoluta em relação a tudo o que se tinha feito e dito.

Entre os leitores atuais de Fourier não faltou quem se perguntasse se por um acaso o seu sonho não teria encontrado realização parcial hoje, em nossa civilização dos *loisirs*, quem sabe em instituições do tipo Club Méditerranée, onde o tempo livre é minuciosamente programado; bastaria essa dúvida para destruir o seu edifício por inteiro; ao contrário, parece-me verdade que aguenta o tranco: a comparação com o hoje esclarece como a ideia fourieriana de uma organização radical da felicidade de todos é incompatível com o pobre horizonte da felicidade comercial.

É diferente — acredito eu — o discurso a ser feito sobre o outro projeto monumental do começo do Oitocentos, o de Saint-Simon. O modelo da “sociedade industrial”, do poder tecnocrático que Saint-Simon propôs, podemos dizer que foi aquele que venceu, aquele que guia no vértice as escolhas, quer americanas quer soviéticas. (Embora ele quisesse dessa forma tirar os militares do caminho, e nisso a realidade está muito atrasada quanto aos prazos da profecia.) A diminuição da distância do possível é a prova de fogo para a utopia: ou dela sobram as cinzas, como as de Saint-Simon, ou se sublima.

Melhor as utopias mais visionárias de um Cyrano, de um Restif de la Bretonne. Assim, por volta dos anos de 1968, eu quis ler Fourier: como se lê um poeta, um romancista, um moralista, isto é, para se apropriar de um sistema fantástico-moral. (E o que me interessava era o caso bastante raro de uma moral antirrepressiva fundada na exatidão, no rigor metódico, na classificação.)

Se recordo aqui essa proposta, é porque ela encontrou pouca continuidade, e falta-me

verificar se também para outros ela dá o mesmo resultado que deu para mim. Isto é, de insatisfação. Alguma coisa na minha abordagem não estava correta; poetas, romancistas, moralistas (refiro-me aos verdadeiros), uma vez que se tornaram teus, continuam te seguindo; o utopista não. A utopia não tem espessor: você pode compartilhar o seu espírito, *acreditar nela*, mas, além da página, ela não continua no mundo, você não consegue lhe dar uma definição por conta própria. Uma vez fechado o livro, Fourier não me segue, tenho de voltar a folhear as páginas para tornar a encontrá-lo ali, teimoso e límpido, e admirá-lo. Mas me dei conta de que, assim que havia saldado essa dívida da admiração que tinha por ele, todo passo que eu dava era para me afastar dele.

Claro, ultimamente também minha necessidade da representação sensorial da sociedade futura diminuiu. Não por uma vitalista reivindicação do imprevisível, tampouco por uma resignação cínica ao pior, ou porque eu tenha reconhecido a superioridade da abstração filosófica para me apontar o desejável, mas talvez apenas porque o melhor que espero ainda é outra coisa, e deve ser buscado nos ângulos, nas vertentes em sombra, no grande número de efeitos involuntários que o sistema mais calculado carrega consigo, sem saber que talvez ali mais que em qualquer outro lugar está sua verdade. Hoje a utopia que busco não é mais sólida do que gasosa: é uma utopia pulverizada, corpuscular, suspensa.

O EXTREMISMO

Nuovi Argomenti, nova série, nº 31, janeiro-fevereiro de 1973. Respostas (escritas um ano antes) para as “Oito perguntas sobre o extremismo” formuladas pelos diretores da revista (Alberto Moravia, P. P. Pasolini, Enzo Siciliano). Essa enquete, que teve por introdução um texto de Pasolini, foi respondida por dezenove pessoas atuantes na cultura e na política.

1. *O que vocês entendem por extremismo?*

De direita?

De esquerda?

Extremismo é um termo que prefiro não usar, porque é impreciso e não serve nem para expressar nem para motivar um julgamento. O termo tem, também para mim, a conotação negativa que comumente lhe é dada, e não poderia ser diferente, dado meu temperamento (que acredito ser daquele tipo que chamam de “alheio a todo extremismo”), dada minha primeira formação política (que se deu no Partido Comunista, o qual julga o extremismo um desvio), e dado que nas inúmeras ocasiões de desafogar humores extremistas dos últimos anos eu me mantive à parte e em silêncio. Por outro lado, não tenho ânimo de ficar pregando contra o extremismo: o mundo está indo como todos sabemos, e é natural que muitos, começando a se dar conta da necessidade de fazer com que ele mude, sintam mais facilmente o apelo de formulações extremistas; o importante é ver como esse impulso virá a ser depois traduzido na prática, no contato com a realidade. No meio de muitos casos em que, vendo que as coisas são menos simples do que pareciam, acentua-se o impulso rumo à irresponsabilidade e à abstração, há casos de grupos e indivíduos que respondem às mesmas experiências, encontrando um espaço social a ser explorado, a ser levado ao conhecimento, ao qual dar vida, espaços onde as organizações de esquerda tradicionalmente não haviam conseguido estabelecer um contato minucioso: e esse é um fato que, em minha opinião, é muito positivo, que implica ter compreendido que toda revolução é um processo de longos prazos, e antes de mais nada um processo de conhecimento. Direi, em conclusão, que acredito correto ter uma consciência *extremista* da gravidade da situação, e que precisamente essa gravidade requer espírito analítico, senso da realidade, responsabilidade das consequências de toda ação, palavra, pensamento, dotes enfim *não extremistas* por definição.

Respondendo a este questionário, aceitarei o termo *extremismo* nos significados que a cada vez o contexto das perguntas lhe atribui. Mas para mim é difícil fazer com que no mesmo discurso entrem os “extremismos de esquerda”, que podem ser discutidos, avaliados, ou confutados com base numa teoria, numa relação com os problemas e as situações específicas, numa estratégia, numa tática, e os “extremismos de direita” numa época histórica em que a

conservação reacionária não dispõe de uma ideia geral que lhe sirva para mobilizar as massas descontentes, como foi o nacionalismo. Talvez exista, sim, um discurso a ser feito hoje, e é aquele sobre o meridionalismo,⁶⁷ sobre a derrota do meridionalismo, que mesmo nos primeiros anos da República parecia o principal banco de testes das forças políticas italianas, sobre como a direita eversiva pôde encontrar um território de massa nos protestos do Sul, em sua forma decerto mais atrasada mas também mais arraigada, isto é, o campanilismo. Talvez partindo dessa nova matriz meridionalista, que diferencia o novo fascismo do velho, possamos fazer um discurso sobre o “extremismo de direita”. Pelo resto, falar do “extremismo” dos espancadores profissionais, dos matadores, dos agentes provocadores disfarçados de ultraesquerda é, no mínimo, ocioso. Mas a série de fatos mortais e misteriosos que desde 1969 procura condicionar emotivamente a vida italiana tem aspectos muito mais graves do que os gestos tradicionais dos carrascos fascistas e agentes provocadores, e são as sombras que tomam forma entre os bastidores do serviço da polícia e da magistratura. Direi que podemos falar de extremismo enquanto existir uma lógica de meios e de fins, mas escapam a qualquer lógica os órgãos do Estado não submetidos a controle, onde mais se aprontam desastres mais se faz carreira, graças às coberturas e à lei do silêncio que se criam: e esse é o problema político número um, na guerra e na paz, nos estados capitalistas e pré-capitalistas e pós-capitalistas do mundo todo.

2. O extremismo é uma posição ideológica ou um mero fato de temperamento? Em outros termos, o extremismo tem uma história? Uma tradição? Um corpo de ideias? Ou não é mais que o paulatino aflorar da violência que é própria da defesa dos interesses e do espírito de conservação?

Na minha experiência o extremismo é em larga parte uma questão de temperamento: por temperamento, não sendo eu extremista, sou levado a desconfiar de ideias ou comportamentos ou afirmações extremas. (Ou então: sendo eu extremista por temperamento, censuro em mim toda ideia ou comportamento ou afirmação extremos, sabendo por experiência que se chocariam contra o princípio de realidade e me obrigariam a me contradizer.) Se, ao contrário, queremos falar de uma “história do extremismo”, então temos que definir extremismo a série de ideias e modos de vida com que se procurou responder a uma situação da civilização que se tornou tão intolerável a ponto de exigir apenas mudanças radicais, isto é, traçamos uma história de ideias e movimentos espirituais e posturas psicológico-práticas de nosso século.

Violência: a violência não é um elemento necessário do extremismo. Diria que a não violência é uma doutrina muito mais *extremista*, mais representativa do *animus* extremista, exige um rigor na visão do mundo e no comportamento, ao passo que a luta violenta aproxima a modos de pensar e a formas de vida de alguma maneira afins àqueles dos militares, os quais — pensando pouco ou nada — com o extremismo não podem ter a ver (a não ser por caminhos mediados, nas vestes de executores). Ao passo que, se penso num extremista até o fim, penso em Tolstói, no Tolstói idoso, “tolstoiano”, ou em Gandhi, penso nos que optam pelo serviço civil em lugar do militar, nos vegetarianos, que, se são assim por uma visão coerente do mundo, são os extremistas mais extremos. Aliás, toda oposição ao mundo injusto e cruel, levada às últimas consequências, tende a chegar à recusa de comer carne de animais. Podemos

afirmar que há problemas mais urgentes, um graduamento nas injustiças que se podem remediar, mas então saímos da lógica do extremismo, nos adaptamos a reconhecer valores também no relativo e no provisório em que nos encontramos vivendo, como fazem todos os que, entre nós, mesmo simpatizando com os vegetarianos, continuam a alimentar-se de bifes e a viver na contradição.

3. *Por que razão o extremismo parece inseparável da juventude? Existe uma relação entre o extremismo natural do temperamento juvenil e o extremismo sistemático do homem político até maduro como podemos ver na época do fascismo e do nazismo? Em outras palavras, de um lado o temperamento juvenil naturalmente inclinado ao extremismo, do outro uma ideologia extremista. Como e por que se dá a colisão?*

A juventude aproxima-se das ideias em sua forma mais simples e absoluta, desincrustando-as a cada vez das concreções que a história depositou sobre elas e que, na maioria das vezes, tendem a se reproduzir. A juventude tende para a ação e é o único caminho pelo qual pode escapar da abstratividade doutrinária: errando, dando cabeçadas na parede, isto é, criando uma experiência para si, e que só vale quando é em primeira pessoa. A experiência põe em paralelo o extremismo juvenil e aquele dos líderes fascistas e nazistas: aqui também me parece que a palavra esteja cobrindo fatos radicalmente diferentes. Os fascistas maduros eram espertos oportunistas do poder, ou torpes fanáticos como Farinacci: dos entusiasmos dos jovens, eles se serviam para mandá-los morrer. De um lado há a violência fria do poder, do outro a violência quente de que os jovens são naturalmente portadores e vítimas. Neste ponto também, para continuar o discurso sobre a violência e o extremismo da pergunta anterior: na luta violenta saem-se melhor os jovens que se expressam na competição física com mais liberdade e alegria (não quem é impelido por uma necessidade de violência coercitiva, mesquinha, mórbida: esses terão vocação mais para torturadores que para combatentes) e as convicções ideais — extremistas ou não — podem ter sua parte, ou ser apenas um pretexto, ou não ter nada a ver com aquilo. Pelo menos, essa é a experiência de minha geração, que se dividiu entre *partigiani e repubblicini*, e a violência não teve de inventá-la, mas já a encontrou em andamento, e teve de viver nela, conforme os recursos dos temperamentos individuais, no campo onde, por escolha ou às vezes por acaso, achava-se a lutar.

Podemos nos perguntar se um discurso como esse valeria para a geração jovem de agora, que se encontra vivendo entre lutas de rua, golpes de cassetetes, gases lacrimogêneos. Acredito haver aqui um elemento diferente, isto é, a famosa questão de quem são os estudantes e do que eles representam, um elemento de transfiguração simbólica que leva a identificar uma luta de estudantes com a luta de classes. Ao passo que para o espancador fascista ou para o policial treinado para investir contra os manifestantes o choque de rua é uma finalidade, é a única finalidade possível, para os jovens dos grupos de esquerda é apenas o símbolo de alguma outra coisa. Minha opinião instintiva, “temperamental”, é que a manifestação de rua como palco dos choques agonísticos possa ser favorável apenas aos espancadores de profissão, porque para eles não se trata de uma representação simbólica, mas de uma reafirmação do princípio das pancadas. Mas com certeza eu tendo a subestimar o valor simbólico de certas ações: a tomada da Bastilha, velha prisão em desuso, podia ali na hora parecer um desperdício inútil de energias (decerto eu assim o teria considerado se estivesse

passando por ali naquele 14 de julho de 1789); depois se viu que seu valor simbólico superava largamente seu modesto alcance prático.

4. O extremismo é indissolúvel do moralismo quer sincero quer demagógico. Por quê?

Desde que eu era jovem, agastei-me para definir uma distinção entre moralidade e moralismo, aliás, uma contraposição nítida, porque o moralismo sempre foi uma de minhas obsessões, o moralismo que estabelece as regras para os outros, ao passo que a moralidade estabelece as regras para nós mesmos. (Aqui também, diria, com harmonia entre aquilo para o qual tendemos e aquilo que somos, porque o autorrepressivo acaba se tornando repressivo dos outros.) De Franco Fortini, a quem durante muitos anos atribuí um papel de “moralista” também em relação a mim, li recentemente uma definição que me parece convincente e cujas proposições principais transcrevo aqui: “Moralidade é tensão para uma coerência entre valores e comportamento; e consciência do desacordo. Torna-se política, é o seu nome privado. Moralismo é erro de quem nega que devam ou possam existir valores diferentes daqueles que a moralidade tem em mente naquele momento específico”.⁶⁸

5. Quando se fala de extremismo de direita e de esquerda, deveria se distinguir pelo menos qual dos dois extremismos tem por finalidade a violência, e qual, ao contrário, a emprega como meio. A finalidade da violência só pode ser uma violência maior e talvez definitiva. A violência como meio, por outro lado, corre o risco de se tornar facilmente fim, sobretudo se empregada de maneira indiscriminada e sistemática.

É verdade que o extremismo, conforme a notória definição de Lênin, é a doença infantil do comunismo? Não houve na história ideologias, movimentos, sistemas que surgiram extremistas e se mantiveram extremistas até o fim? Por exemplo, o islã, o puritanismo, a Contrarreforma, o stalinismo, e assim por diante. Em outras palavras, existem teorias e movimentos ideológicos e espirituais que são extremistas por natureza na medida em que solicitam ao homem sacrifícios e esforços extremos. Como distingui-los dos extremismos próprios dos interesses e do instinto de conservação também ferozes até o fim?

Uma religião, uma filosofia ou um movimento se mantém extremista quando tem que continuar a postular o advento do reino de Deus na Terra sem poder fundá-lo na prática. Uma vez que começam a fundar o reino de Deus na Terra, será a prática a conduzir o jogo, a impor suas correções, para o melhor ou para o pior, e o extremismo não será mais tal.

Quanto ao fim da violência, a fundação de um poder estatal autoritário torna a propor no tempo a violência em todos os níveis. Para a direita essa é uma confirmação da própria visão do mundo; para a esquerda, é a contradição fundamental, o problema dos problemas, ainda a ser resolvido por inteiro.

6. Quais são os pontos comuns entre extremismo político de direita e de esquerda e o extremismo na arte e na literatura? Existe uma posição extremista na cultura?

A arte e a literatura de nosso século são extremistas, colocam-se como oposição total à

linguagem, à cultura dominante, ao mundo. Uma cultura de oposição total ao sistema de valores imperante já atuou durante todo o século passado, em países onde a sociedade do capitalismo industrial e do regime parlamentar se instaurou em bases sólidas. Nos países como a Itália, onde a formação de uma sociedade dessas foi mais lenta e frágil, a cultura deu por si lidando por um bom tempo com tarefas de construção e de apoio; o espaço para uma oposição radical, pode-se dizer que esteja se delineando apenas agora, e ainda é cedo para um balanço.

7. Qual é a diferença entre extremismo e fanatismo?

E entre extremismo e revolucionarismo?

E entre extremismo e religião?

Não seriam talvez todas as religiões de início extremistas?

Não seria talvez extremista por sua própria natureza o pensamento? A poesia?

Responderei na ordem inversa a essa série de perguntas. A poesia é por sua natureza extremista. O pensamento pode ser extremista, e por vezes tende a isso: é bom que toda ideia seja pensada até as últimas consequências. As religiões extremistas são aquelas que partem da consideração de uma distância incomensurável dos homens a Deus, a qual, para ser sanada, requer provas extremas. A mesma coisa pode ser dita no que tange às doutrinas políticas, nas quais por Deus entendemos o mundo como deveria ser. As perguntas sobre *revolução* e *fanatismo* dizem respeito à área semântica das duas palavras, que pode coincidir em alguns pontos, mas não em todos, com a de *extremismo*. *Fanatismo* tem, e tem de ter, uma conotação sempre negativa.

8. No fim, vocês não acham que, entre todas as atividades humanas, a política é ou deveria ser a menos extremista?

E não acreditam que o extremismo em política seja resultado de uma contaminação com o estetismo?

Matar também não seria talvez, antes de mais nada, um ato que para o extremista tem sua forma e seu significado simbólico?

A política precisa de um modelo ideal ao qual tender (caso contrário, não passa de gestão de poder), mas, ao mesmo tempo, a política é empiria, verificação dos fatos, tentativa, correção ininterrupta do erro (caso contrário, não passa de teoria abstrata). Um bom dirigente político pode se apoiar no extremismo (extremismo da situação, dos estados de ânimo, das ideias), mas não ser extremista ele próprio. Ou seja: tem de tender a uma própria imagem ideal da sociedade, que pode até ser ainda muito distante de uma possível realização, e dela se aproximar até se valendo de extremismos que sabe serem imaturos e destinados a serem desmentidos pela prática, mas não se identificando com eles, pronto a se deslocar, contra eles, do lado da realidade, da necessidade, da época.

Quanto às duas últimas perguntas, diria que o extremismo sempre tem uma raiz intelectualista (mais doutrinário-moralista do que estética); diria que matar só pode ter sentido como ato simbólico, tanto é verdade que, quando se mata alguém, nunca se mata a pessoa certa

e se deveria matar mais uma, e assim por diante, portanto é melhor nem começar.

O OLHAR DO ARQUEÓLOGO

De 1972. Inédito. Proposta de texto programático para uma revista que nunca chegou a ser feita, projetada com Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg e outros amigos. O texto integrava os materiais preparatórios a serem submetidos à discussão comum e refletia em parte argumentos em que havíamos descoberto estar de acordo, e em parte minhas orientações pessoais.

Percebemos há um bom tempo: o depósito dos materiais acumulados pela humanidade — mecanismos, maquinários, mercadorias, mercados, instituições, documentos, poemas, emblemas, fotogramas, *opera picta*, artes e ofícios, enciclopédias, cosmologias, gramáticas, *topoi* e figuras de discurso, relações parentais e tribais e empresariais, mitos e ritos, modelos operacionais —, já não conseguimos mantê-lo em ordem. Os métodos continuamente retificados e atualizados durante os últimos quatrocentos anos para estabelecer um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar (e deixar de lado o que fica de fora) — aqueles métodos unificáveis numa metodologia geral, a História, isto é, a escolha de um sujeito denominado o Homem, a cada vez definido por seus predicados — sofreram muitas rachaduras e falhas para ter a pretensão de manter ainda tudo junto como se nada fosse. O choque que os quebra — o antagonista daquele suposto sujeito — se chama ainda Homem, mas tão transformado em relação àquele que acreditava ser: é o gênero humano dos grandes números em crescimento exponencial no planeta, é a explosão da metrópole, é o fim do eurocentrismo econômico-ideológico, é a recusa por parte dos excluídos, dos desarticulados, dos omissos, de aceitar uma história para eles fundamentada na expulsão, na anulação, no cancelamento dos papéis. Todos os parâmetros, as categorias, as antíteses que haviam sido úteis para imaginar e classificar e projetar o mundo estão em discussão: e não só aqueles mais ligados a atribuições de valores históricos: o racional e o mítico, o trabalhar e o existir, o masculino e o feminino, mas também os polos de topologias ainda mais elementares: afirmar e negar, alto e baixo, o ser vivo e a coisa.

Insatisfeitos como estamos de nosso mundo cada vez menos habitável e persuadidos de que os instrumentos para mudá-lo são possíveis apenas junto com aqueles para compreendê-lo, toda oportunidade para reconsiderar alguma coisa desde o início nos alegra. Não se vai para a frente a não ser recolocando em jogo alguma coisa que já acreditávamos ser ponto de chegada, aquisição consolidada, certeza. Mas com esta advertência: uma coisa é estarmos prontos para retroceder a fim de melhor saltar, outra coisa é idolatrar a regressão; mesmo no dia em que menos certezas temos (experimentalmente) do que venha a ser o progresso, a regressão permanece o nome de um perigo específico (experimentado).

Defender-se disso significa para nós, em primeiro lugar, proibir que inventariemos novos achados ainda no nome de um sujeito redefinido Homem, com a perspectiva redutiva que os

antropocentrismos sempre carregam com eles. Por isso sempre procuraremos nos colocar do lado externo, dos objetos, dos mecanismos, das linguagens; gostaríamos de tornar nosso o olhar do arqueólogo e do paleoetnógrafo, no passado assim como neste corte estratigráfico que é o nosso presente, onde se disseminam produções humanas fragmentárias e mal classificáveis: indústrias metálicas, megálitos, Vênus esteatopíguas, esqueletos de hecatombes, fetiches.

Em sua escavação, o arqueólogo torna a descobrir utensílios cujo destino ignora, cacos de cerâmica que não se encaixam, jazidas de eras distintas daquela que ele esperava encontrar ali: sua tarefa é descrever peça por peça também e sobretudo aquilo que não consegue sistematizar numa história ou numa utilização, reconstruir numa continuidade ou num todo. A isso chegaremos depois, talvez; ou então compreenderemos que não é uma motivação externa para aqueles objetos, mas apenas o fato de que objetos assim sejam encontrados naquele ponto já diz tudo o que havia para dizer.

De modo análogo gostaríamos que nossa tarefa fosse indicar e descrever mais que explicar: porque, se temos demasiada pressa em dar uma explicação, o nosso ponto de partida tornaria a ser aquele que não é sequer um ponto de chegada, isto é, nós mesmos: teleonomia a um só tempo vangloriosa e delusória. Por outro lado, é-nos igualmente estranho o contentamento do inexplicável: teleonômico também, embora o Sujeito a quem remete seja incógnito. Ao contrário: a recusa a usar nós hoje aqui como explicação das coisas obrigará por fim as coisas a explicar nós hoje aqui. (Com o passar de muito tempo; todo percurso de aproximação tem de incluir o ponto mais distante; sempre se buscará o levante pelo poente.)

Desta maneira se esclarece outro ponto necessário para nossa definição: diante da escola (ou conjunto de escolas) que levanta as relações internas aos sistemas linguísticos ou as relações internas aos sistemas de signos ou as relações internas aos sistemas de relações inter-humanas, enquanto muitos solicitam sua rápida reconversão para o eixo vertical da História, a nós, ao contrário, o que mais desperta nossa curiosidade e nos intriga nesse tipo de conhecimento é sua expansão horizontal, o impulso de tendência a dar conta de todos os modelos de representação e de comunicação, a generalizar e formalizar o código das primeiras operações do computador humano e mais além biológico, e mais além ainda o mecanismo das escolhas e oposições elementares mediante as quais a matéria se diversifica e comunica consigo própria.

O método denominado estrutural ou semiótico, portanto, tanto mais vale para nós quanto menos “filosófico” e menos “literário” se presumir, isto é, quanto mais se conservar algébrico e impassível. (É além de seu horizonte que as opções filosóficas ou poéticas, isto é, as motivações pré-científicas de cada um de nós podem esbaldar-se para antever a própria realização: as normas para obrigar o acaso a admitir um sentido, ou o mapa da prisão que permite ganhar uma liberdade, ou mais além ainda a gramática geral daquilo que existe, a matriz pitagórica do mundo.)

Justamente porque respeitamos o método em seus procedimentos formalizadores mais rigorosos (e alguns entre nós o aplicam no próprio trabalho específico), queremos aqui nos distanciar dele, instituindo um espaço de pesquisa diferente. Como primeira aproximação diremos que são os conteúdos aquilo que nos importa: extração de objetos, estranhamento do sentido. O verdadeiro lugar de nosso empreendimento precede ou então segue a aplicação de um método: fornecendo-lhe matérias-primas ou reabastecendo-se de semimanufaturados de

suas oficinas.

É a literatura — chegou a hora de dizer isso — o campo de energias que apoia e motiva esse encontro e confronto de pesquisas e operações em disciplinas diferentes, ainda que aparentemente distantes ou estranhas. É a literatura como espaço de significados e de formas que valem não só para a literatura. Nós acreditamos que as poéticas literárias podem remeter a uma poética do fazer, aliás: do *fazer-se*.

Isso é uma geral impaciência com muito daquilo que hoje se diz e se escreve nos igualam: só conheceremos os caminhos que nossa colaboração poderá tomar ao percorrê-los.

Um novo projeto — ou um novo atlas — literário, se vier, não será nossa ata de fundação, mas apenas o resultado de um trabalho feito em conjunto; de uma ampliação de horizontes mútua. Hoje só poderemos retomar a lamúria sobre o que não foi, sobre o que foi pouco e mal: preferimos nos abster. O que nos importa é outra coisa: é o contexto em que a literatura toma sentido. É nesse contexto que queremos atuar.

OS NOIVOS:

O ROMANCE DAS RELAÇÕES DE FORÇA

Comunicação feita no Congresso Manzoni da Universidade de Nimega, outubro de 1973. Publicada na s *Atas* do congresso organizado por Carlo Ballerini, com a discussão dos presentes. Uma parte deste texto fora publicada em *Il Giorno* de 20 de maio de 1973 (número com quatro páginas dedicado ao centenário de Manzoni).

1. AS BIBLIOTECAS DE RENZO E LUCIA

Renzo e Lucia não sabem nem ler nem escrever: em *Os noivos* esse fato tem uma importância decisiva para a qual não me parece que se tenha dado o devido valor. Claro, não saber ler e escrever é (ou podemos supor que seja) característica comum de heróis e heroínas de muitas obras literárias, antes e depois deles, mas eu não saberia mencionar outro grande livro em que a condição de iletrado esteja tão presente na consciência do autor. Renzo e Lucia não sabem nem ler nem escrever num mundo onde a palavra escrita está o tempo todo diante deles, a separá-los da realização de seu sonho modesto.

No universo de Renzo e Lucia a palavra escrita apresenta-se sob um aspecto duplo: instrumento de poder e instrumento de informação. Como instrumento de poder é sistematicamente adversa aos dois pobres noivos: é a palavra escrita cujo uso detém o dr. Azzecca-garbugli. É o “papel, pena, tinteiro” com que o estalajadeiro da Luna Piena procura registrar os dados dos clientes, ou, pior ainda, o papel-pena-tinteiro invisível com que Ambrogio Fusella consegue arrastar Renzo para a armadilha.

Como instrumento de informação, é a sua falta que se torna um dos motivos recorrentes desse que é em boa parte o romance de uma distância. Mereceriam ser recordadas com maior frequência, como um dos pontos mais significativos do livro, algumas páginas do capítulo XXVII, em que se fala das dificuldades da correspondência entre Renzo e Lucia, por cartas escritas e lidas por intermediários. Ao modo como os analfabetos se comunicam por carta, Manzoni dedica um parágrafo que eu colocaria sem dúvida entre os mais belos do livro:

O camponês que não sabe escrever, e que precisaria escrever, volta-se para alguém que conheça aquela arte, escolhendo-o, na medida do possível, entre os de sua condição, porque com os outros se acanha ou nestes pouco se fia; informa-o, com mais ou menos ordem e clareza, dos antecedentes: e lhe expõe, da mesma maneira, a coisa a ser posta no papel. O literato, em parte compreende, em parte entende mal, dá alguns conselhos, propõe alguma mudança, diz: deixe comigo; apanha a pena, coloca como pode em forma literária os pensamentos do outro, corrige-os, melhora-os, exagera, ou então abrandando, deixa até de fora, conforme lhe parecer resultar melhor para a coisa: porque, não há

remédio, quem sabe mais que os outros não quer ser instrumento material em suas mãos; e, quando entra nos negócios alheios, também quer fazê-los prosseguir um pouco a seu modo. Com tudo isso, o letrado acima mencionado nem sempre consegue dizer tudo o que gostaria; por vezes, acontece-lhe dizer o exato contrário: acontece também conosco, que escrevemos para a imprensa. Quando a carta assim composta chega às mãos do correspondente, quando ele também não tenha a prática do abecê, leva-a para outro douto daquele calibre, que a lê e explica. Surgem questões sobre a maneira de compreender; porque o interessado, fundamentando-se na cognição ou no conhecimento dos fatos antecedentes, pretende que certas palavras queiram significar uma coisa; o leitor, atendo-se à prática que tem da composição, pretende que queiram dizer outra coisa. Finalmente, é preciso que quem não sabe se coloque nas mãos de quem sabe, e dê a ele o encargo da resposta: a qual, composta ao gosto da proposta, depois também terá de sujeitar-se a uma interpretação similar. E se, além do mais, o sujeito da correspondência for um pouco ciumento; se nesta se trata de negócios secretos, que não se gostaria que um terceiro compreendesse se eventualmente a carta se perdesse; se, em atenção a isso, também houve a intenção positiva de não dizer as coisas com toda a clareza; então, por menos que a correspondência dure, as partes acabam se entendendo entre si como outrora se entendiam dois escolásticos que há quatro horas estivessem discutindo sobre a entelúquia: isso para não utilizar uma similitude das coisas vivas; vai que depois a coisa acabasse nas vias de fato.

A luta entre a urgência dos sentimentos, a resistência da língua escrita e as deformações da transmissão são descritas como um relatório emocionado de vida social, mas também como implícita confissão de escritor que se torna explícita na glosa “acontece também conosco, que escrevemos para a imprensa”. E dá vontade de lamentar que, ao nos relatar essa decepcionante troca de mensagens por meio de um canal tão perturbado, Manzoni não tenha se demorado mais, não tenha estendido a incerta rede postal entre Renzo e Agnese até incluir nela Lucia também.

No mesmo capítulo XXVII, porém, o papel da palavra escrita retorna logo depois em primeiro plano, e é um papel muito diferente, mas ainda negativo: descreve-se ali a biblioteca de d. Ferrante, esse catálogo da *epistème* renascentista que poderia entrar sem tirar nem pôr num dos primeiros capítulos de *Les mots et les choses*⁶⁹ de Michel Foucault, e que Manzoni olha com um olhar sem a menor *pietas* histórica, como o museu da falsa ciência. Não é apenas a repulsa iluminista das trevas do passado a animar Manzoni, mas um dos temas recorrentes de sua polêmica moral: o processo da corrupção da cultura. A cultura é o lugar onde a fraqueza humana se manifesta nas formas que para Manzoni são as mais culpadas; o erro da cultura é, para Manzoni, um sinal de condenação, uma manifestação da queda: daí sua severidade ao julgar escritores e intelectuais, e seu duro julgamento sobre a decadência da literatura italiana do Quinhentos e do Seiscentos. A *Storia della colonna infame* tem sua força não apenas no rigor da batalha iluminista contra um preconceito e um erro judiciário, mas na última parte de polêmica quanto às responsabilidades dos intelectuais, em que Manzoni não poupa ninguém.

Contraposta à biblioteca de d. Ferrante, poderíamos mencionar a biblioteca do alfaiate do lugarejo, em cuja casa Lucia fica hospedada após a conversão do Innominato: “um homem que

sabia ler, que de fato tinha lido mais de uma vez o *Leggendario dei santi*, o *Guerrin meschino* e os *Reali di Francia*, e passava, naquelas bandas, por um homem de talento e de ciência”. É a biblioteca da cultura popular camponesa, que Manzoni considera com simpatia, como uma utilização da palavra escrita ainda não corrupta, mas também com um pouco de soberba: “Com isso, a melhor índole do mundo”. A postura de Manzoni ainda não é a reivindicação romântica do folclore, e já não é o desdém iluminista pelas fábulas da tradição: é uma curiosidade com uma ponta de desconfiança, que antecede a do moderno sociólogo em relação às razões e aos erros da cultura de massa.

Em suma, o romance dos dois iletrados é um livro que contém em si uma pluralidade de bibliotecas. Observando-se bem, é todo o romance que se situa dentro de uma biblioteca, aquela que contém o “desbotado e riscado autógrafa” do anônimo seiscentista autor da história milanesa. Assim como o romance inteiro culmina na fundação da biblioteca Ambrosiana, a coroar o centro ideal do livro, a vida de Federigo Borromeo: biblioteca à qual Manzoni finalmente entrega a realização de seu ideal de cultura, não sem alusões polêmicas à péssima conservação das bibliotecas italianas. Mas aqui também o acento bate no espírito que anima Federigo a criar e organizar praticamente a biblioteca, mais que no resultado, nos efeitos que da biblioteca se transmitem para a história dos homens: “Não perguntem quais foram os efeitos desta fundação de Borromeo na cultura pública: seria fácil demonstrar em duas frases, da maneira como se demonstra, que foram milagrosos, ou que não foram nada”. E, quando mais tarde se passa a considerar a prateleira das cem obras escritas pelo cardeal em pessoa, Manzoni retira-se, não sem nos ter dado a entender que a estatura de Federigo escritor não era, ai de mim, comparável com a do Federigo homem.

Mais de uma vez, no romance, é no uso errado do livro que Manzoni se detém. O uso que d. Abbondio faz do livro, por exemplo, leitor casual de panegíricos enfáticos em que são Carlos é comparado a um praticamente desconhecido Carneade. “É preciso saber que d. Abbondio se deleitava ao ler um pouquinho a cada dia; e um cura vizinho seu, que tinha algumas estantes, emprestava-lhe um livro após outro, o primeiro que ia parar em suas mãos.” Ou, pior ainda, o uso que se faz dos livros no palacete de d. Rodrigo, onde a *Gerusalemme liberata* é mencionada nas discussões conviviais como código de regras cavalheirescas para o uso dos espadachins arrogantes.

Nunca, de todo modo, a escrita resulta tão mal-usada como nos papéis jurídicos. O contraste entre o formalismo da lei escrita e a realidade das relações de força domina o livro inteiro, que não por acaso já no primeiro capítulo começa com os “gritos” contra os bravos, a demonstrar a impotência da legislação, e logo, no terceiro capítulo, assinala como a lei é usada conforme dois pesos e duas medidas pelo Azzecca-garbugli. Tampouco a lei da Igreja tem melhor destino: de nada adianta, por exemplo, que ela proteja a liberdade da noviça de escolher sua vocação, quando as famílias, para não dispersar os patrimônios, condenam ao sacerdócio os filhos cadetes e à vestidura as filhas mulheres: a autoridade paterna e as pressões do ambiente conseguirão decerto dobrar a docilidade de Gertrude.

De todos esses elementos emerge um dado comum: e é a desconfiança de Manzoni com a palavra escrita, isto é, desconfiança com os disfarces ideológicos do poder. Derrotados tanto no plano da força prática como no da palavra escrita, os dois míseros iletrados têm, de sua parte, uma verdade que a escrita quase sempre oculta em lugar de revelar, uma verdade nada consolatória ou edificante; a experiência brutal das relações de força.

2. O TRIÂNGULO DO PODER

Ao redor de Renzo e Lucia e seu contrastado casamento, as forças em jogo dispõem-se numa figura triangular, que tem como vértices três autoridades: o poder social, o falso poder espiritual e o poder espiritual verdadeiro. Duas dessas forças são adversas e uma propícia: o poder social sempre é adverso, a Igreja divide-se em boa e má Igreja, e uma se empenha a desvendar os obstáculos interpostos pela outra. Essa figura triangular se apresenta duas vezes essencialmente idêntica: na primeira parte do romance com Rodrigo, d. Abbondio e frei Cristoforo, na segunda com o Innominato, a monja de Monza e o cardeal Federigo.

Tirar um esquema geométrico de um livro tão modulado e complexo não é um exagero: nunca um romance foi calculado com tanta exatidão como *Os noivos*; todo efeito poético e ideológico é regulado por uma relojoaria predeterminada mas essencial, por diagramas de forças bem equilibrados. Decerto a qualidade manzoniana do romance é dada nem tanto pelo esqueleto quanto pela polpa, e o mesmo esqueleto poderia ter servido para um livro totalmente diferente, por exemplo, para um romance *noir*: os ingredientes e os personagens para montar até um Sade, à base de castelos dos suplícios e conventos pervertidos, estariam ali, não tivesse sido Manzoni alérgico à representação do mal. Mas, justamente para dar a Manzoni a comodidade de fazer entrar no romance tudo aquilo que lhe importa dizer e deixar na sombra tudo aquilo que ele prefere calar, é preciso que a ossatura seja absolutamente funcional; e não existe narrativa mais funcional do que a fábula, em que há um objetivo a ser alcançado apesar dos obstáculos interpostos por personagens opositores e mediante o socorro de personagens auxiliares, e o herói e a heroína não têm nada mais em que pensar a não ser em fazer as coisas justas e se abster das coisas erradas: como justamente o pobre Renzo e a pobre Lucia.

Nos dois triângulos, uma semelhança um tanto repetitiva e genérica liga d. Rodrigo e o Innominato. E quase o mesmo pode ser dito no que tange a frei Cristoforo e Federigo. Mas é no terceiro vértice, o do falso poder espiritual, que se dá um distanciamento claro: d. Abbondio e Gertrude são personagens tão diferentes e autônomos a ponto de ditar o tom geral da narrativa à sua volta, comédia de costumes ali onde d. Abbondio está no centro do quadro, drama de consciência ali onde Gertrude domina. (Podemos também considerar *Os noivos* como um polirromance em que diversos romances se seguem e se cruzam, e o romance de d. Abbondio e o de Gertrude nada mais são que os primeiros e mais completos.) É claro que, das três forças em jogo de seu triângulo, aquela que Manzoni conhece melhor, ou, digamos, aquela que expressa melhor o fundo setecentista de sua cultura e de seu gosto, é a má Igreja. A Igreja boa, não obstante o amplo lugar que no romance é ocupado por Cristoforo e Federigo, permanece como uma presença funcional mas exterior. Ainda em torno de Cristoforo se move aquela complexidade das relações de força que é uma das grandes dimensões manzonianas: a posição da ordem dos capuchinhos, suspensa entre a autonomia do sistema e o fato de ser uma parte necessária dele, por causa da imunidade dos conventos, preciosa para uns e outros (como já foi preciosa ao ex-prepotente Cristoforo) e que torna os frades mais bem-vistos mesmo entre os bravos. Ao contrário, para Federigo, apesar do personagem histórico apresentado em todo o seu contexto, é só a predeterminação romanesca que o move, tanto ele como seu temido penitente. No famoso episódio da conversão, os jogos estão feitos desde a entrada em cena dos personagens, e não sobra margem para a diversão ou para a derrota: o Innominato já desde o primeiro momento mostra, “se não remorso, uma certa antipatia por

suas malvadezas”, e o cardeal está tão seguro de seu poder sobre as almas que, quando lhe anunciam a visita do cavalheiro malvado, logo pensa no carneirinho perdido e não num movimento formal de conveniência política.

Mesmo o do tirano permanece sendo um papel de repertório. Entre d. Rodrigo e o Innominato antes da conversão não há diferença a não ser quantitativa, o segundo goza de mais autoridade e impunidade que o primeiro (nem sabemos direito por quê) e de uma forma mais sinistra (mas também de suas malvadezas pouco sabemos), o seu “castelo horroroso” repete com o colorido mais fosco a função cenográfica do “palácio horroroso” de d. Rodrigo (“castelinho” em *Fermo e Lucia*). Quem sejam exatamente d. Rodrigo e o Innominato não está claro: e não só como características psicológicas, mas nem sequer como oposição social. Manzoni, que sempre é preciso ao tracejar as hierarquias, a distribuição dos poderes, na Igreja e nos órgãos políticos, centrais e periféricos — castelão espanhol, podestade, côsul —, quando toca o direito feudal propriamente dito se torna de uma reticência insólita: que d. Rodrigo seja o feudatário dos lugares é conjecturável, mas nunca é dito; sabemos apenas que sua força deriva da autoridade política do “conde tio”, e que depois de sua morte o palácio é herdado por um marquês; quanto ao Innominato, no *Fermo e Lucia* figura com o título de conde, mas é sobretudo como um fora da lei, um malfeitor que Manzoni procura mostrá-lo, antes que como o titular de uma jurisdição feudal com o direito de receber tributos e exigir *corvées*. É como se na consciência de Manzoni, atentíssima a todas as estruturas institucionais, precisamente as instituições feudais regulares, fundamento de todo o mecanismo do poder do romance, ficassem ocultas por um mecanismo de autocensura.

Na realidade, estabelecer regras internas a *Os noivos* é difícil: Manzoni desloca o tempo todo o foco das lentes de sua luneta. Uma vez certo de que nas grandes linhas seu maquinário romanesco e conceitual funciona, ele executa um trabalho de ajuste para focalizar os diversos personagens e os diversos aspectos, adaptando a cada qual uma diversa iluminação de maior contraste ou mais esfumada. Sua técnica de retratista prossegue por aproximações sucessivas nas diversas redações do romance, e não é certo que a última seja melhor que a primeira (como Piovene num artigo recente demonstrou, sobretudo para d. Rodrigo).

O que realmente importa a Manzoni não são tanto os personagens quanto as forças em andamento na sociedade e na existência, e seus condicionamentos e contrastes. As relações de força são o verdadeiro motor de sua narrativa, e o nó crucial de suas preocupações morais e históricas. Ao representar as relações de força — frei Cristoforo no meio do banquete de d. Rodrigo, ou a “livre eleição” dos votos monásticos de Gerturde, ou o *vicario di provvigione*²⁰ na carruagem de Ferrer no meio da multidão feroz —, Manzoni sempre tem a mão certa e leve, sabe encontrar o ponto certo milimetricamente. Não por acaso *Os noivos* é o nosso livro político mais lido, o que deu forma política à vida italiana segundo todos os partidos, leitura em que, mais que qualquer outra, pode reconhecer-se aquele que, ao fazer política, dá por si a proporcionar, dia após dia, uma ideia geral às condições objetivas. Mas também livro antipolítico por excelência, que parte da convicção de que a política não pode mudar nada, nem com as leis que pretendem impor um freio ao poder de fato, nem com a afirmação de uma força coletiva por parte dos excluídos. Não que Manzoni conte lorotas, nada disso: é verdade que os “clamores” contra os bravos são os *Azzecca-garbugli* que deveriam aplicar; é também verdade que, ao nos enfiarmos no meio na multidão que ataca os fornos de Milão, sempre nos embatemos na provocação de um Ambrogio Fusella deixado à solta pelo capitão de justiça

para apanhar o costumeiro bode expiatório. Clássico italiano também nisso, claro, que nunca deixou de moldar a realidade em sua forma.

Há em *Os noivos* um romance “revolucionário” que aparece de vez em quando por entre as dobras do romance “moderado”: com a famosa “reflexão” sobre os papéis de opressor e de vítima no meio do “empurra-empurra” da “noite das trapaças” ou com o desafogo que Renzo encontra para sua sede de justiça pessoal na rebelião milanesa contra o preço do pão. E, se como romance “revolucionário” esse não passa de um romance de oportunidades fracassadas, também as oportunidades do romance “moderado”, por mais que sejam mais vistosas, são repetidamente malogradas: a virtude de frei Cristoforo não toca o coração de d. Rodrigo e a conversão resolutiva, adiada ao mais alto nível com Federigo e o Innominato, não leva à solução esperada, mas marca apenas uma nova etapa. O romance “revolucionário” de uma revolução impossível e o romance “moderado” de uma conciliação mentirosa seriam igualmente mistificadores. Manzoni, que pertence a um mundo marcado pelos traumas da Revolução Francesa e que escreve sentindo sobre si a opressão da Restauração, para dar uma solução ao seu romance tem de buscá-la em outro plano.

3. A HISTÓRIA, A CARESTIA, A PESTE

É só passando do horizonte do indivíduo para aquele universal que se pode resolver a vicissitude dos noivos de Lecco. E, quando percebemos que o papel da Providência é afirmado pela peste, compreendemos que o discurso da ideologia política barata saltou pelos ares há um bom tempo. As verdadeiras forças em jogo no romance revelam ser cataclismos naturais e históricos, de incubação lenta e conflagração repentina, que subvertem o pequeno jogo das relações de poder. O quadro amplia-se, e a ligação entre macrocosmo e microcosmo continua estreita e ao mesmo tempo incerta, como em nossas interrogações sobre o futuro biológico e antropológico do mundo de hoje. Observando-se bem, já desde o início *Os noivos* é o romance da carestia, da terra desolada: “da abertura do capítulo IV, quando frei Cristoforo vem de Pescarenico, com aquele *travelling* sobre imagens esqueléticas: “a moça descarnada, segurando pela corda a vaquinha magra esturricada no pasto [...]”. (Há um Manzoni pintor de quadros de gênero nórdico e grotesco, quase à *la* Brueghel, que aparece de vez em quando; mais um exemplo dessa “escola” é o vilarejo de d. Rodrigo, no capítulo V; outro ainda, as amas-secas no lazareto dos pestilentos.)

É uma natureza abandonada por Deus, a que Manzoni representa; que providencialismo, qual o quê! E, quando Deus se manifesta ali para pôr as coisas no lugar, é com a peste. Hoje há quem tenda a ver Manzoni como uma espécie de niilista, sob a fachada da ideologia edificante, daquele niilismo que tornaremos a encontrar, mais radical, apenas em Flaubert (veja-se o ensaio de um jovem estudioso que se move na perspectiva crítica da literatura da negação, Giuseppe Sertoli, *Nuova Corrente*, nº 57-58, 1972).

Por parte dos homens, só há estragos: mau governo, má economia, guerra, invasão dos lansquenetes. Livro de história envolvido em páginas de romance (e de história como entendemos agora, em que a parte *événementielle* das batalhas de Wallenstein e da sucessão do ducado de Mântua é confinada nas conversas à mesa de d. Rodrigo, e aquilo que toma a cena são as crises da agricultura, os preços do trigo, a demanda de mão de obra e a curva das epidemias). *Os noivos* propõe uma visão histórica como contínuo enfrentamento de catástrofes.

Se quisermos retomar nossas figuras triangulares — poderosos corrompidos, Igreja má e Igreja boa —, podemos lhes sobrepor um novo triângulo que tem como vértices a história humana (mau governo, guerra, sublevações), a natureza abandonada por Deus (carestia) e a justiça divina terrível e insondável (a peste). A peste de Manzoni, além de grande representação coral, é uma dimensão nova em que todos os personagens e as histórias se reconhecem diferentes. Mesmo a viagem picaresca de Renzo recomeça e se transforma num itinerário de iniciação ao mistério, que culmina no salto sobre o carro dos homens que levavam os defuntos durante a epidemia, travessia da carnavalesca alegria da morte. É um ponto que mereceria ser mais lembrado, e não apenas por causa da fala sobre “o pobre coitadinho”, mas porque essa inesperada dança macabra é um dos poucos momentos em que Manzoni se desbrida. Há também a aparição do frenético levado embora por um cavalo preto cavalgado do avesso, que no *Fermo e Lucia* era d. Rodrigo em pessoa, arrastado para o inferno como numa representação sacra.

Para completar o esquema das forças opositoras e das forças coadjuvantes na “sacra representação” de *Os noivos*, só falta situar, como contraparte do mundo abandonado por Deus, a vontade dos homens de forçar os desígnios de Deus: uma força resolutiva que se transforma em obstáculo. No plano individual, essa força se apresenta nas tentativas de resistência de Renzo, desde os primeiros vagos propósitos que malogram porque os amigos dão para trás, até a complexa orquestração da noite “das trapaças”; no plano coletivo a mesma força age e é derrotada pelo dia milanês dos fornos.

E sob essa rubrica eu não catalogaria apenas esses dois episódios, que estão entre os máximos êxitos de Manzoni, mas também outra passagem do livro que está entre as mais sombrias: o voto de Lucia. Manzoni acredita pouco na justificação por meio das obras, e considera o voto de Lucia como todos os gestos do voluntarismo humano: uma vã tentativa de forçar os desígnios de Deus, um erro legalista, daquele legalismo que ele abomina, quase um querer obrigar Deus a um contrato. E, como contrato não válido, o voto é facilmente anulado por frei Cristoforo, um frei Cristoforo ressuscitado no lazareto dos pestilentos, quase larva ectoplasmática de si mesmo, para tornar a morrer assim que sua tarefa termina, como o ajudante do mago que nas fábulas muitas vezes assume a aparência de animal benéfico, destinado ao sacrifício.

O alvo é sempre o mesmo: a vaidade do voluntarismo humano diante da inexorabilidade e complexidade das forças em andamento. E essas forças em andamento podem ser identificadas quer no vulto de uma severa transcendência quer nas forças naturais indagadas pela ciência. Em Manzoni mais uma vez a linguagem de uma áspera teologia se confunde com a de uma ciência que se atém apenas aos fatos. A *Colonna infame* não é a obra de um Manzoni iluminista precedente ou paralelo ao Manzoni providencialista: os dois são um; a perseguição dos supostos *untores*²¹ é um erro execrável tanto à luz dos conhecimentos científicos sobre a propagação das epidemias bacterianas como à luz da teologia manzoniana, segundo a qual o flagelo contra a peste não pode depender de um ato da vontade humana, das ações de poucos homens, mas apenas da vontade de Deus, ou seja, da cadeia das culpas humanas que movem os castigos de Deus e os extremos remédios de sua Providência.

Seguem a mesma linha, em *Os noivos*, as discussões sobre a carestia, que já durante o banquete de d. Rodrigo, no capítulo V, detém-se no erro de acreditar que o pão esteja faltando por vontade dos interceptadores e dos padeiros, até o capítulo XII, em que o Manzoni

historiador e economista explica a complexidade de causas climáticas, sociais, militares e de má administração que levam à carestia: as razões da ciência, nesse ponto também, são também as razões de uma noção da incomensurabilidade de Deus, de uma religiosidade que em seu cerne profundo não é mais otimista do que o ateísmo de Leopardi.

À crise da cultura setecentista, esses dois poetas ainda tão embebidos de Setecentos reagem, de duas vertentes ideais opostas, de um modo em que hoje podemos reconhecer os aspectos paralelos e não somente aqueles contrastantes nos quais se polarizaram as escolhas morais e estilísticas de nossa juventude: mais drástico Leopardi, ao recusar a fácil ilusão da fé no progresso humano e da bondade da natureza; mais contraditório e cauteloso Manzoni, ao recusar uma religiosidade consolatória, dissimuladora da impiedade do mundo. Para ambos, só partindo de um conhecimento exato da força contra a qual deve chocar-se, a ação humana tem sentido.

UM PROJETO DE PÚBLICO

L'Espresso, nº 35, setembro de 1974. Participação numa polémica sobre os romances de sucesso aberta por Angelo Guglielmi (*Paese Sera*, 2 de agosto de 1974) com um artigo a respeito do grande sucesso de público do romance *La storia* de Elsa Morante.

N o *L'Espresso* havia intervenções também de Moravia e de Manganelli. Os textos de toda a discussão estão transcritos no apêndice do volume de Angelo Guglielmi, *Carta stampata*, Roma: Coop. Scrittori, 1978.

No último canto do *Orlando Furioso*, Ariosto representa no poema os leitores do poema. O autor conseguiu trazer seu navio até o porto, e encontra os quebra-mares apinhados de gente à sua espera: na multidão ele reconhece e enumera muitas pessoas, entre elas: belas damas, cavalheiros, poetas, doutos. É aquela a primeira vez, acredito, que não o leitor individualmente e solitário, mas o “público” aparece refletido no livro como num espelho, ou melhor, o livro vê a si mesmo como reflexo nos olhos de uma multidão de leitores. Não é uma multidão qualquer: o poeta recortou uma sociedade própria de leitores ideais dentro do mundo dos leitores potenciais, isto é, da sociedade das cortes italianas da época. É um modelo de sociedade que pode reconhecer a si própria em sua maneira de ler aquele livro, e que, mesmo que não o lesse, constituiria um modelo de sociedade em si, contraposto à sociedade assim como ela é.

Assim, na intenção que todo escritor põe em seu projeto de obra está implícito um projeto de público. Mesmo o escritor mais inovador, mais árduo, mais contracorrente, e talvez precisamente ele mais que os outros, tem em mente um público próprio ou contrapúblico, sabe que esse contrapúblico (ainda que minoritário ou talvez ainda apenas potencial) já existe e é isso que conta.

Poderíamos então dizer que toda obra é projetada em função de um tipo de sucesso específico; o projeto de sucesso do escritor que implica o isolamento de uma sociedade de leitores, que se distingue de algum modo da sociedade assim como ela é; ao passo que o escritor bissexto tem em mente apenas a sociedade assim como ela é, e sua resposta imediata.

Em escala ainda maior, isso vale também para o grande escritor *popular*, isto é, aquele que, devido a uma situação histórico-social específica, dá por si cumprindo atos de grande dimensão poético-cognitiva, num gênero de produção literária que tem em si um público vasto e variado, como o romance popular durante algumas décadas da metade do século XIX. Para Balzac e Dickens, o projeto de uma nova sociedade de leitores coincide com o aparecimento de uma nova estrutura social; em Dostoiévski e Tolstói torna-se cada vez mais projeto pedagógico messiânico.

Mas diria que é necessário distinguir o romance popular (como ele se desenvolveu nos séculos XVIII e XIX até as suas especializações atuais) do romance de sucesso, na acepção que hoje assumiu o best-seller, o livro da moda de uma temporada ou de um ano. Enquanto o romance popular se baseia no funcionamento objetivo da máquina narrativa, e tem também em

seus exemplos mais ilustres um caráter quase de produção anônima que o torna parecido com as mitologias (e como tal é campo de estudo predileto das novas análises narratológicas), o best-seller assim como o entendemos hoje, tanto nos Estados Unidos como na Europa, é o exato contrário: mais que na objetividade e impessoalidade, baseia-se na pretensiosa e vaga subjetividade do autor que transborda na pretensiosa e vaga subjetividade dos leitores, num melaço de “humanidade”. Ele se baseia num erro de método que faz fronteira com a caftinagem moral: acreditar que entidades não muito bem definidas como a *humanidade*, a *vida*, as *paixões*, os *sentimentos* possam passar diretamente para o papel escrito. O romance de sucesso assim concebido pode interessar sobretudo o sociólogo por seu levantamento em negativo da má consciência social.

Essa distinção entre romance popular e romance de sucesso deve ser feita porque é um romance *popular* o que Elsa Morante (já que é sobre ela que se continua a discutir) quis escrever, um romance que tenha como primeiros leitores justamente os não leitores, aqueles que não leem sequer os romances de sucesso, os excluídos da leitura. A possibilidade de escrever um romance popular desse tipo é uma hipótese de grande estímulo intelectual e técnico, em que muitos ou talvez todos os escritores pensaram ao menos por um momento e a qual descartaram porque logo lhe ocorreram dez ou vinte boas razões histórico-sociológicas ou existenciais para não fazer nada disso. O primeiro ponto a ser discutido sobre o livro de Elsa Morante é se ele constitui realmente uma proposta de romance popular de hoje. O que nesse livro mais me interessa é o recurso ao *romanesco*, que gostaria que tivesse muito maior desenvolvimento. Mas a este se sobrepõe outro aspecto, de rapsódia da literatura italiana sobre a Segunda Guerra Mundial, que me toca de outro ponto de vista, porque se remete às primeiras experiências literárias pós-bélicas de nossa geração. Aqui não tenho espaço para motivar o meu admirado respeito profissional e a distância que me separa da poética de Elsa Morante. Basta dizer que, em minha opinião, o verdadeiro termo de confronto é *Os miseráveis* (outra operação voluntariamente “fora de sua época”) como modelo de suma do *romanesco* popular e de rapsódia do epos histórico-social. A comoção é um ingrediente necessário de uma operação desse tipo, mas em Víctor Hugo a aceitamos justamente porque está expressa em termos abertamente melodramáticos.

O que hoje está em discussão é a pretensão de que o *páthos* narrativo represente a “vida”, ou a “humanidade”, ou os “sentimentos”, ou a “dor”, ou a “verdade”.

Hoje sentimos que fazer o leitor rir ou incutir-lhe medo são procedimentos literários honestos; fazê-lo chorar, não. Porque no fazer chorar há pretensões que fazer rir ou incutir medo não têm. Que fazer então?

Cuidar de não sermos “humanos” ao escrever? Já somos muitos a pensar dessa forma; mas isso é apenas desviar-se do obstáculo. A verdadeira saída seria aquela de quem soubesse enfrentar o conjunto de procedimentos e de efeitos de técnica literária da comoção, e buscar compreender o que são, o que significam, como funcionam, por que comunicam alguma coisa que muitos leitores acreditam reconhecer. A uma clara consciência técnica desses procedimentos literários, talvez pudesse corresponder uma nova utilização do *páthos* como pedagogia moral não mistificadora. A dificuldade de uma futura possível literatura popular está aí: mas estamos muito longe de saber resolvê-la.

OS DEUSES DA CIDADE

Nuovasocietà, nº 67,15 de novembro de 1975.
Intervenção numa enquete publicada em seguida no
volume *Com'è bella la città*, Turim: Stampatori,
1977.

Para ver uma cidade não basta ficar de olhos abertos. É preciso primeiramente descartar tudo aquilo que impede vê-la, todas as ideias recebidas, as imagens pré-constituídas que continuam a estorvar o campo visual e a capacidade de compreensão. Depois é preciso saber simplificar, reduzir ao essencial o enorme número de elementos que a cada segundo a cidade põe diante dos olhos de quem a observa, e ligar os fragmentos espalhados num desenho analítico e ao mesmo tempo unitário, como o diagrama de uma máquina, com o qual se possa compreender como ela funciona.

A comparação da cidade com uma máquina é, ao mesmo tempo, pertinente e desviante. Pertinente porque uma cidade vive na medida em que funciona, isto é, serve para se viver nela e para fazer viver. Desviante porque diferentemente das máquinas, que são criadas com vistas a uma determinada função, as cidades são todas ou quase todas o resultado de adaptações sucessivas a funções diferentes, não previstas por sua fundação anterior (penso nas cidades italianas, com sua história de séculos ou de milênios).

Mais do que com a máquina, é a comparação com o organismo vivo na evolução da espécie que pode nos dizer alguma coisa importante sobre a cidade: como, ao passar de uma era para outra, as espécies vivas adaptam seus órgãos para novas funções ou desaparecem, assim também as cidades. E não podemos esquecer que na história da evolução toda espécie carrega consigo características que parecem de outras eras, na medida em que já não correspondem a necessidades vitais, mas que talvez um dia, em condições ambientais transformadas, serão as que salvarão a espécie da extinção. Assim a força da continuidade de uma cidade pode consistir em características e elementos que hoje parecem prescindíveis, porque esquecidos ou contraditos por seu funcionamento atual.

Lento e rápido que seja, todo movimento em curso na sociedade deforma ou readapta — ou degrada irreparavelmente — o tecido urbano, sua topografia, sua sociologia, sua cultura institucional e sua cultura de massa (digamos: sua antropologia). Acreditamos que ainda estamos olhando para a mesma cidade, e temos diante de nós outra cidade, ainda inédita, ainda a ser definida, para a qual valem “instruções para a utilização” diferentes e contraditórias, e, no entanto, aplicadas, conscientemente ou não, por grupos sociais de centenas de milhares de pessoas.

As transformações dos aglomerados urbanos em decorrência da Revolução Industrial, na Inglaterra da primeira metade do século XIX, foram descontroladas e catastróficas, e condicionaram a vida de milhões e milhões de pessoas; mas se passariam décadas antes que os ingleses percebessem o que estava acontecendo. Dickens, que foi talvez o primeiro a

perceber o clima dessa época nos aspectos espectrais de Londres e nos contragolpes que incidiam nos destinos individuais, nunca registra imagens que se refiram diretamente à condição operária. Nem sequer quando tem que descrever uma visita sua a Manchester, onde os bairros operários e o trabalho nas fábricas têxteis oferecem o quadro mais dramático, consegue dizer aquilo que viu, como se uma censura interna o tivesse apagado de sua mente.

Pouco depois é Carlyle a visitar Manchester. A sensação que se imprime com mais força em sua mente e que retornará mais vezes em sua obra, inicialmente com acentos de angústia e em seguida de exaltação, é o repentino estrondo que o desperta ao amanhecer, e cuja origem ali, na hora, não compreende: os milhares de teares que são acionados, todos ao mesmo tempo.

Será necessário esperar que um jovem alemão, filho do proprietário de uma daquelas fábricas têxteis, escreva um ensaio famoso, para que Manchester, aquela Manchester, se torne o modelo mais típico e mais negativo de cidade industrial. Porque somente ele, Friedrich Engels, reunia em si diversas condições que os outros não tinham: um olhar que provém do exterior (na medida em que é estrangeiro), mas também do interior (na medida em que pertence ao mundo dos patrões), uma atenção ao “negativo” própria da filosofia de Hegel na qual ele se formou, uma determinação crítica e desmistificadora que o leva à orientação socialista.

Estou resumindo o livro recente de um estudioso americano (Steven Marcus, *Engels, Manchester and the working class*, Random House, 1974)⁷² que reconstrói como o jovem Engels consegue, em seu primeiro livro, enxergar e descrever aquilo que os outros tinham diante dos olhos mas apagavam da mente. A intenção de Steven Marcus — um crítico literário que aplica com inteligência sua pesquisa a textos extraliterários — é descobrir a gênese de uma imagem concomitantemente visual e conceitual que, assim que é expressa, logo parece evidente e indiscutível mas é o resultado de um processo cognitivo não tão óbvio nem “natural” como parece.

O exemplo de Manchester estudado por Marcus serve-me de ilustração retrospectiva da ideia que estava procurando focalizar referindo-me ao dia de hoje. Penso nas diversas cidades italianas que nesses meses parecem estar recomeçando a olhar em seu próprio rosto, depois de anos atravessados como que às cegas. Novas administrações seguem o mau governo que durou décadas inteiras: um longo período que viu a urbanização de massas enormes, sem o menor plano que previsse sua inserção, uma época em que a força dos interesses particulares, explícitos ou ocultos, corroe todo projeto de desenvolvimento sensato. É com olhos renovados que hoje nos pomos a observar a cidade, e encontramos diante dos olhos uma cidade diferente, onde composição social, densidade de habitantes por metro quadrado construído, dialetos, moral pública e familiar, divertimentos, estratificações do mercado, maneiras de contornar a deficiência dos serviços, de morrer ou sobreviver nos hospitais, de aprender nas escolas ou pelas ruas, são elementos que se compõem num mapa intrincado e fluido, difícil de ser reconduzido à essencialidade de um esquema. Mas é daqui que é preciso partir para compreender — primeiramente — como é feita a cidade, e — em segundo lugar — como podemos refazê-la.

De fato, a clarividência crítica da negatividade de um processo já adiantado hoje não pode nos bastar: esse tecido com suas partes vitais (ainda que de uma vitalidade apenas biológica e não racional) e com suas partes desagregadas ou cancerosas é o material do qual a cidade de

amanhã tomará forma, no bem e no mal, segundo nossa intenção, se tivermos sabido *ver* e intervir hoje, ou contra ela, em caso contrário. Quanto mais a imagem que tirarmos do hoje for negativa, tanto mais será necessário projetarmos uma possível imagem positiva para a qual tender.

Depois dessa premissa, ou seja, sublinhada a necessidade de levar em conta como cidades diferentes se sucedem e se sobrepõem sob um mesmo nome de cidade, é preciso não perder de vista qual foi o elemento de continuidade que a cidade perpetuou ao longo de toda a sua história, aquele que a distinguiu de todas as outras cidades e lhe deu um sentido. Toda cidade tem um “programa” próprio, implícito, que deve saber reencontrar toda vez que o perder de vista, sob risco de extinção. Os antigos representavam o espírito da cidade, com aquele tanto de vago e aquele tanto de preciso que essa operação implica, evocando os nomes dos deuses que presidiram sua fundação: nomes que equivaliam a personificações de posturas vitais do comportamento humano e que tinham de garantir a vocação profunda da cidade, ou então personificações de elementos ambientais, um curso de água, uma estrutura do solo, um tipo de vegetação, que tinham de garantir sua persistência como imagem mediante todas as transformações seguintes, como forma estética mas também como emblema de sociedade ideal. Uma cidade pode passar por catástrofes e anacronismos, ver estirpes diferentes sucedendo-se em suas casas, ver suas casas mudarem cada pedra, mas deve, no momento certo, sob formas diferentes, reencontrar os próprios deuses.

USOS POLÍTICOS CERTOS E ERRADOS DA LITERATURA

“Right and wrong political uses of literature”, conferência (escrita diretamente em inglês) lida em Amherst (Massachusetts), em 25 de fevereiro de 1976, por ocasião de um colóquio sobre a política europeia promovido pelo European Studies Program do Amherst College. Inédita tanto em inglês como em italiano.

Quando recebi o convite para falar neste colóquio, minha primeira ideia foi aquela que habitualmente me ocorre em casos como esses: procurei lembrar se recentemente escrevera algo sobre literatura e política que pudesse ler para vocês, alguma intervenção num dos inúmeros debates sobre o tema. E percebi que não tinha nada pronto: há diversos anos não me acontecia escrever ou dizer alguma coisa sobre esse tema.

Pensando bem, isso é estranho. Os anos de minha juventude, a partir de 1945 e por toda a década de 50, e mais adiante, tiveram como problemas dominantes as relações entre o escritor e a política. Poderia dizer que toda discussão girava em torno desse ponto. Minha geração poderia ser definida como aquela que começou a se ocupar de literatura e de política ao mesmo tempo.

Nos últimos anos, ao contrário, ocorreu-me com frequência preocupar-me com o andamento das coisas políticas e com o andamento das coisas literárias, mas, quando penso na política, penso apenas na política, e, quando penso na literatura, penso apenas na literatura. Hoje, abordando essas duas problemáticas, experimento duas sensações separadas, e são ambas sensações de vazio: o vazio de um projeto político em que eu possa acreditar, e o vazio de um projeto literário em que eu possa acreditar.

Mas, num nível mais profundo, tenho consciência de que o nó das relações entre política e literatura, no qual tropeçamos em nossa juventude, ainda não se desmanchou; em seus restos desfibrados e desgastados, ainda são nossos passos.

O que se deu durante a década de 60 foi alguma coisa que mudou em profundidade muitos dos conceitos com que tínhamos lidado, embora se continue a chamá-los pelos mesmos nomes. Ainda não sabemos o que significará tudo isso em termos de efeitos últimos sobre o futuro de nossa sociedade, mas já sabemos que houve uma revolução da mente, uma virada intelectual. Se tivéssemos que dar uma definição sintética desse processo, poderíamos dizer que a ideia de homem como sujeito da história acabou, e que o antagonista que destronou o homem ainda tem que se chamar homem, mas um homem bem diferente do homem de antes: isso significa o gênero humano dos “grandes números” em aumento exponencial em todo o planeta, a explosão das metrópoles, a ingovernabilidade da sociedade e da economia, seja qual for o sistema a que elas pertençam, o fim do eurocentrismo econômico e ideológico, a reivindicação de todos os direitos por parte dos excluídos, dos reprimidos, dos esquecidos, dos não articulados. Todos os parâmetros, as categorias, as antíteses que usávamos para definir, classificar,

projetar o mundo são questionados. Não só aqueles ligados a valores históricos, mas também os que pareciam ser categorias antropológicas estáveis: razão e mito, trabalho e existência, homem e mulher, e até mesmo as polaridades das topologias mais elementares: afirmação e negação, acima e abaixo, sujeito e objeto.

Nos últimos anos minhas preocupações sobre a política e sobre a literatura dizem respeito à sua insuficiência com relação às tarefas que essas mudanças de nossa mente impõem.

Talvez eu devesse primeiramente definir melhor a situação em nosso microcosmo doméstico da literatura italiana, para explicar aquilo que a década de 60 trouxe de novo.

Ao longo dos anos 50, a literatura italiana e sobretudo o romance tinham a ambição de representar a consciência ética e social da Itália contemporânea. Durante a década de 60, essa pretensão foi atacada em duas frentes. Na frente da forma literária, ou melhor, numa frente que não era apenas formal mas também epistemológica e escatológica, houve a nova vanguarda, que atacou e contestou a narrativa italiana, acusando-a de ser sentimental, antiquada e hipocritamente consoladora: só uma ruptura violenta na linguagem, no espaço e no tempo narrativos poderia representar a contemporaneidade e desmistificar-lhe as ilusões.

Ao mesmo tempo, na frente da crítica politicamente engajada, a ala mais radical dos críticos atacava e destruía a pretensa exemplaridade da literatura engajada, acusando-a de populismo.⁷³ Também nessa frente, portanto, preparava-se o terreno para a revanche da vanguarda, ou, de todo modo, da literatura da negação, isto é, daquela postura literária que não pretende dar um ensinamento positivo, mas apenas ser um sinal do ponto em que nos encontramos.

Ao lado dessas duas frentes de ataque tenho de considerar uma terceira e não menos importante: o *background* cultural da literatura italiana ia se renovando completamente: a linguística, a teoria da informação, a sociologia dos meios de comunicação de massa, a etnologia e a antropologia, o estudo estrutural dos mitos, a semiologia, um uso renovado da psicanálise, um uso renovado do marxismo tornaram-se os instrumentos habituais para desmontar o objeto literário e decompô-lo em seus elementos primários.

Eu acredito que naquele momento a literatura tenha se encontrado numa situação mais promissora do que em qualquer outro momento. O território estava sendo liberado dos grandes equívocos que haviam pesado nos debates do pós-guerra. A desestruturação da obra literária podia abrir o caminho para uma nova avaliação e uma nova estruturação. O que derivou daí? Nada, ou exatamente o contrário daquilo que podíamos esperar. E isso por motivos quer internos quer externos ao movimento literário.

O novo radicalismo político dos estudantes de 1968 caracterizou-se, na Itália, por uma recusa da literatura. Não era a literatura da negação a ser proposta, mas a negação da literatura. A literatura era acusada sobretudo de ser uma perda de tempo, contraposta à única coisa importante: a ação. Que o culto da ação fosse em primeiro lugar um velho mito literário foi compreendido — ou está para sê-lo — muito lentamente.

Gostaria de dizer que essa postura não estava totalmente errada: significava a recusa de uma literatura medíocre chamada de social, a recusa de uma imagem errada do escritor engajado; dessa forma nos aproximávamos de uma avaliação justa da função social da literatura, mais que por meio de qualquer fajuto culto literário tradicional.

Mas era — estou falando no passado porque acredito que alguma coisa já tenha mudado — também um sinal de autolimitação, de estreiteza de horizontes, de incapacidade de enxergar a

complexidade das coisas.

Quando os políticos e os politizados se interessam demais pela literatura, é um mau sinal — mau sinal sobretudo para a literatura —, porque é nesse momento que a literatura mais corre perigo. Mas também é um mau sinal quando não querem ouvir falar dela — e isso acontece tanto aos homens políticos burgueses mais tradicionalmente obtusos como aos revolucionários mais ideologizantes —, um mau sinal sobretudo para eles, porque demonstram temer toda utilização da linguagem que questiona a certeza de sua linguagem.

Seja lá como for, o encontro marcado entre as duas novas vanguardas, literária e política, não se deu. A vanguarda literária ressentiu-se da perda das reservas potenciais de leitores que esperava. E os já derrotados escritores da década de 50 tornaram a ocupar as próprias posições. A literatura não pode deixar lugares vazios sem que eles venham a ser ocupados: no pior dos casos, pelos maus escritores, e, no melhor, por escritores de tipo tradicional.

Nos anos mais recentes, todas as posturas mais simplistas na política falharam, e alargou-se a consciência da complexidade da sociedade em que vivemos, embora ninguém possa pretender ter uma solução no bolso. A situação italiana de hoje é, por um lado, de crescente deterioramento e corrupção do nosso quadro institucional — e por outro lado de um amadurecimento coletivo e de uma busca por caminhos de autogoverno.

Qual é o lugar da literatura numa situação dessas? Tenho de dizer que a situação não é menos confusa nesse campo do que no campo político. Existe um vasto público nacional para o romance italiano, e isso acontece sobretudo quando ele trata de política e de história recente, não da maneira didática de trinta anos atrás, mas de maneira problemática. E por outro lado há a pressão dos meios de comunicação de massa, que impele o escritor a escrever em jornais, a participar das mesas-redondas televisivas, a dar sua opinião sobre qualquer coisa que ele possa saber ou não. Ao escritor é dada a possibilidade de ocupar o espaço vazio de um discurso político inteligível. Mas essa tarefa se mostra fácil demais (é fácil demais pronunciar afirmações genéricas, sem nenhuma responsabilidade prática), ao passo que deveria ser o mais difícil que um escritor poderia abordar. Quanto mais a linguagem política se torna abstrata e cansada, tanto mais se percebe uma demanda inexpressa por uma linguagem diferente, mais pessoal e direta. Até mais provocatória: provocação é a função pública mais requisitada na Itália de hoje. A vida e a morte e a vida póstuma de Pasolini consagraram o papel do escritor como provocador.

Nisso tudo há um erro de fundo. O que se pede ao escritor é que garanta a sobrevivência daquilo que se chama *humano* num mundo onde tudo se apresenta inumano: garantir a sobrevivência de um discurso *humano* para nos consolarmos da perda de humanidade de qualquer outro discurso ou relação. O que entendemos por *humano*? Habitualmente o que é o humoral, emocional, ingênuo, não rigoroso. É muito raro o caso de alguém que acredite no rigor da literatura, superior e contraposto ao falso rigor das linguagens que hoje guiam o mundo.

O Prêmio Nobel este ano foi para Eugenio Montale, mas poucos recordam que a força de sua poesia consistiu em seu falar em voz baixa, sem ênfase de nenhum tipo, com um tom despojado e duvidoso. Precisamente por esse caminho ele levou muitos a escutá-lo, e sua presença teve um forte impacto sobre três gerações de leitores. É assim que a literatura abre o próprio caminho: sua “eficácia”, seu “poder”, se existem, são desse tipo.

A sociedade de hoje, ao contrário, pede que o escritor levante a voz se quiser ser ouvido,

que proponha ideias de efeito sobre o público, que torne extrema toda reação instintiva. Mas também as afirmações mais sensacionais e explosivas passam por cima da cabeça dos leitores: tudo é como nada, como o barulho do vento; os comentários são, no máximo, um sacudir a cabeça como diante da molecagem de um garoto; todos sabem que as palavras são apenas palavras e não produzem atrito algum com o mundo ao redor, não implicam nenhum perigo, nem para o escritor, nem para o leitor. No oceano das palavras, impressas ou transmitidas, as palavras do poeta ou do escritor se perdem.

Este é o paradoxo do poder da literatura: parece que apenas ali onde a literatura é perseguida ela mostra seus verdadeiros poderes, desafiando a autoridade, ao passo que em nossa sociedade permissiva ela sente que é usada apenas para criar algum contraste agradável, numa geral inflação verbal. (Contudo, deveríamos ser loucos a ponto de nos queixar disso? Quem dera que também as ditaduras compreendessem que, para se livrar dos perigos da palavra escrita, o melhor método é considerá-la algo que simplesmente não conta!)

Em primeiro lugar temos de lembrar que, onde os escritores são perseguidos, não apenas a literatura é perseguida, mas são proibidos também diversos outros tipos de discurso e de pensamento (e de pensamento político, antes de mais nada). A narrativa, a poesia, a crítica literária adquirem naqueles países um peso específico político especial na medida em que dão voz àqueles que estão sem voz. Nós que vivemos numa condição de liberdade literária sabemos que essa liberdade implica uma sociedade que se move, em que muitas coisas estão mudando (para melhor ou para pior, esse é outro problema), e, também nesse caso, o que está em questão é a relação entre a mensagem literária e a sociedade, ou, mais precisamente, entre a mensagem e a possível criação de uma sociedade que a receba. Essa é a relação que conta, não aquela com a autoridade política, hoje que os governantes não podem afirmar que têm nas mãos a direção da sociedade, nem nas democracias, nem nos regimes autoritários de direita ou de esquerda. A literatura é um dos instrumentos de autoconsciência de uma sociedade, decerto não o único, mas um instrumento essencial porque suas origens estão vinculadas às origens de diversos tipos de conhecimento, de vários códigos, de várias formas do pensamento crítico.

Em suma, eu acredito é que haja duas maneiras erradas de considerar uma possível utilidade política da literatura.

A primeira é pretender que a literatura tenha de ilustrar uma verdade já em posse da política, isto é, acreditar que o conjunto dos valores da política seja algo que vem antes e ao qual a literatura simplesmente tem de se adaptar. Essa opinião implica uma ideia de literatura como algum enfeite supérfluo, mas também implica uma ideia de política como algo fixo, seguro de si, ideia que seria desastrosa. Acredito que uma função dessas de pedagogia política só pode ser concebida no âmbito de má literatura e de má política.

A outra maneira errada é aquela de ver a literatura como uma gama de eternos sentimentos humanos, como a verdade de uma linguagem humana que a política tende a esquecer e que, portanto, deve ser lembrada de vez em quando. Esse conceito aparentemente deixa mais espaço para a literatura, mas na prática designa-lhe uma tarefa de confirmação daquilo que já se sabe, ou talvez de ingênua provocação elementar, com o prazer juvenil do frescor e da espontaneidade. Por trás dessa concepção há a ideia de um conjunto de valores estabelecidos que a literatura tem a tarefa de conservar; há uma ideia clássica e imóvel de uma literatura depositária de uma determinada verdade. Se aceita assumir para si esse papel, a literatura limita-se a uma função de consolação, conservação, regressão, função que acredito ser mais

prejudicial do que útil.

Isso significa que qualquer uso político da literatura está errado? Não, acredito que, assim como há duas maneiras erradas, também há duas maneiras corretas.

A literatura é necessária à política em primeiro lugar quando ela dá voz àquilo que não tem voz, quando dá um nome àquilo que ainda não tem um nome, e especialmente àquilo que a linguagem política exclui ou tenta excluir. Quero dizer, aspectos, situações, linguagens tanto do mundo exterior como do mundo interior; as tendências reprimidas no indivíduo e na sociedade. A literatura é como um ouvido que pode escutar além daquela linguagem que a política entende; é como um olho que pode ver além da escala cromática que a política percebe. Ao escritor, precisamente por causa do individualismo solitário de seu trabalho, pode acontecer explorar regiões que ninguém explorou antes, dentro de si ou fora; fazer descobertas que cedo ou tarde resultarão em campos essenciais para a consciência coletiva.

Essa ainda é uma utilidade muito indireta, não intencional, casual. O escritor segue o seu caminho, e o acaso ou as determinações sociais e psicológicas levam-no a descobrir alguma coisa que pode se tornar importante também para a ação política e social. É tarefa do observador político-social não deixar nada ao acaso, aplicar o próprio método ao feito literário de maneira a não deixar escapar nada.

Mas há também, acredito eu, outro tipo de influência, não sei se mais direta, mas decerto mais intencional, por parte da literatura, isto é, a capacidade de impor modelos de linguagem, de visão, de imaginação, de trabalho mental, de correlação dos fatos, em suma, a criação (e por criação entendo organização e escolha) daquele gênero de modelos-valores que são a um só tempo estéticos e éticos, essenciais em todo projeto de ação, especialmente na vida política.

Eis portanto que, depois de ter excluído a pedagogia política das funções literárias, dou por mim afirmando que acredito num tipo de educação por meio da literatura, um tipo de educação que pode dar os seus efeitos apenas se for difícil e indireta, se implicar o árduo alcance de um rigor literário.

Qualquer resultado que a literatura alcançar, se rigoroso, pode ser visto como um ponto firme para toda atividade prática, para quem objetiva a construção de uma ordem mental tão sólida e complexa a ponto de conter em si a desordem do mundo, para quem tende a estabelecer um método tão sutil e dúctil a ponto de ser o equivalente da ausência de qualquer método.

Eu falei de dois usos corretos, mas agora estou identificando um terceiro, que se liga ao modo crítico como a literatura vê a si própria. Se outrora a literatura era vista como espelho do mundo, ou como uma expressão direta de sentimentos, agora nós não conseguimos mais esquecer que os livros são feitos de palavras, de signos, de procedimentos de construção; nunca podemos esquecer que o que os livros comunicam por vezes permanece inconsciente para o próprio autor, que os livros dizem por vezes algo diferente daquilo que se propunham a dizer, que em todo livro há uma parte que é do autor e uma parte que é obra anônima e coletiva.

Esse tipo de consciência não influencia apenas a literatura: pode ser útil à política para fazer com que ela descubra quanto nela é apenas construção verbal, mito, *tópos* literário. A política, assim como a literatura, deve em primeiro lugar conhecer a si mesma e desconfiar de si mesma.

Como observação final, gostaria de dizer também que, se hoje é impossível para qualquer um se sentir inocente, se em qualquer coisa que alguém faz ou diz podemos descobrir uma motivação secreta, a do homem branco, ou do macho, ou daquele que frui de uma certa renda, ou daquele que pertence a um determinado sistema econômico, ou de quem sofre de um certo complexo neurótico, isso não nos deveria levar a um senso de culpa universal, nem a uma postura de acusação universal.

Quando percebemos nossa doença ou nossas motivações secretas, já começamos a pô-las em crise. O que conta é a maneira como aceitamos nossas motivações e vivemos sua crise. Essa é a única possibilidade que temos para nos tornarmos diferentes de como somos, isto é, a única maneira de inventar uma nova maneira de ser.

A PENA EM PRIMEIRA PESSOA (PARA OS DESENHOS DE SAUL STEINBERG)

De rrière Le Miroir, nº 224, maio de 1977. Tradução francesa de Jean Thibaudeau. Inédito em italiano. O número da publicação da Galerie Maeght de Paris que contém este meu texto é dedicado aos desenhos de Saul Steinberg. Alusões específicas a desenhos e a quadros de Steinberg sucedem-se ao longo de todo o escrito.

O primeiro a considerar os instrumentos e os gestos da própria atividade como o verdadeiro sujeito da obra foi um poeta no século XIII. Guido Cavalcanti escreve um soneto no qual quem fala em primeira pessoa são as penas e os instrumentos para cortá-las e apontá-las, que se apresentam desde o primeiro verso:

*Noi siàn le triste penne isbigottite,
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente...*⁷⁴

O poeta (“*la man che ci movea*” [a mão que nos movia]) está muito desesperado para fazer outra coisa a não ser suspirar, e os instrumentos da escrita se voltam diretamente ao leitor (talvez à leitora, destinatária dos sonetos anteriores e dos suspiros atuais, ou então a uma terceira pessoa como testemunha imparcial), pedindo compaixão.

É um soneto que fala de dores quase em cada verso, contudo seu efeito, sua música, é um *allegro con brio* de uma extraordinária leveza.

Guido Cavalcanti abre com esses versos a poesia moderna. Abre e fecha. Depois dele os poetas preferem esquecer que, enquanto escrevem, estão escrevendo e não fazendo alguma outra coisa. Petrarca, ao longo de mais de trezentos sonetos, finge acreditar que está caminhando pelo campo aberto tomado por sofrimentos e angústias, enquanto, ao contrário, está sossegadamente sentado em seu escritório, com sua gata nos joelhos, cinzelando seus versos em plena satisfação.

Será preciso esperar Mallarmé para o poeta perceber que o lugar onde se dá sua poesia está situado “*sur le vide papier que sa blancheur défende*” [no papel vazio que defende sua brancura]. Com Mallarmé não há dúvidas de que as palavras escritas são palavras escritas, e que a escuridão da noite nada mais é que o pretume do tinteiro. Essa consciência, todavia, permanece implícita, e deverão passar mais de cinquenta anos até que comece a se tornar evidente.

A pena que Cavalcanti deixou cair é recolhida por Steinberg. É a pena o sujeito da ação gráfica. Toda linha pressupõe uma pena que a traça, e toda pena pressupõe uma mão que a empunha. O que há por trás da mão é uma questão controversa: o eu desenhante acaba se

identificando com um eu desenhado, não sujeito, mas objeto do desenhar. Ou melhor, é o universo do desenho que se desenha, que se explora e experimenta e redefine a cada vez. (Também o universo físico procede da mesma forma, acredito eu.)

O mundo desenhado tem sua prepotência, invade a mesa, apanha aquilo que lhe é estranho, unifica todas as linhas na sua linha, transborda da folha... Não, é o mundo exterior que passa a fazer parte da folha: a pena a mão o artista a mesa o gato, tudo é sorvido pelo desenho como por um redemoinho, todos os papéis sobre a mesa, cartas envelopes cartões selos carimbos, dólares com a pirâmide truncada com o olho em cima e o mote latino... Não, é a essência do símbolo gráfico que se revela como a verdadeira essência do mundo; o esvoaçamento ou arabesco ou fio da escrita muito densa febril neurótica que se substitui a qualquer outro mundo possível...

O mundo é transformado em linha, uma única linha quebrada, contorcida, distorcida. O homem também. E esse homem transformado em linha é finalmente o dono do mundo, embora não escapando de sua condição de prisioneiro, porque a linha após muitas voltas e arabescos tende a fechar-se sobre si, prendendo-o na armadilha. Mas decerto o homem-linha é dono de si mesmo, porque pode construir-se ou desconstruir-se segmento por segmento, e como última escapatória lhe resta aquela de suicidar-se com dois traços de pena cruzados, para descobrir que a morte-risco é feita da mesma essência da vida-desenho, um movimento da pena na folha. Ou então podemos dizer que sempre lhe resta a suprema liberdade de conduzir a linha na direção que menos esperamos, de maneira que o desenho não consiga mais se fechar: desenhar um cubo seguindo as regras da perspectiva, e depois deixar que uma quina tome uma direção em que nunca encontrará as outras quinas: estará nessa quina incongruente a verdadeira prova da existência do eu, o *ergo sum*.

Essa consubstanciabilidade do universo desenhado e do eu é, contudo, relativa, porque em seu interior se abrem tantos universos paralelos incompatíveis entre si: numa dimensão movem-se figuras lineares e filiformes, em outra figuras minuciosamente ornamentadas; um mundo sem espessura destaca-se de um mundo que é só volumes; um continente onde tudo é sugerido pelos contornos e outro onde tudo é sombreamento parecem não ter pontos de contato, e assim os universos se multiplicam pelo número dos instrumentos e das técnicas e dos estilos que podem ser usados para dar forma a figuras e a signos.

Mas talvez os estilos em seu âmago saibam que não são autossuficientes; talvez cada um deles saiba que existe apenas em contraste com qualquer outro estilo possível. Os cubos dos tratados de geometria sonham o espessor de matéria vivida e sofrida que têm os cubos “de artista”; os quais, por sua vez, sonham a diáfana impassibilidade dos diagramas geométricos. Os temas abstratos sonham um leito figurativo onde consumir seus acasalamentos: acreditam que um tema de círculos concêntricos traçados com o compasso não possa ser tomado de uma frenética ansiedade amorosa por uma espiral traçada à mão livre?

A vocação irresistível de Steinberg, digamos a missão histórica para a qual foi chamado, é aquela de movimentar-se pelo espaço em n dimensões do desenhado e do desenhável, de estabelecer uma comunicação entre os universos estilísticos mais contraditórios, de fazer coexistir dentro do horizonte da mesma folha elementos pertencentes a culturas plásticas ou a convenções perceptivas convergentes. Uma fileira de casas na rua, cada uma de época e estilo diferentes, requer, para ser representada, e até mesmo para ser apenas observada, que se recorra a técnicas gráficas diferentes. Assim como os transeuntes em seu vaivém na calçada

carregam, cada um consigo, o estilo de desenho capaz de apreender a sua essência, a pressão mais leve ou mais marcada da pena na folha, a densidade da tinta ou o estender-se do branco que envolve o seu segredo.

As multiformes inúmeras maneiras de usar penas e lápis e pincéis encontram-se na folha de Steinberg, incluídas as maneiras multiformes em que penas, lápis e pincéis podem representar penas, lápis e pincéis. Até o momento em que no quadro entram *as* penas *os* lápis *os* pincéis em sua presença de objetos físicos, absolutamente modesta e absolutamente segura de existir, de estar ali. Eis então as *penne isbigottite* de Cavalcanti que tornam a testemunhar em primeira pessoa a acontecida figuração do artista na prática de sua arte.

[...] Por vezes eu penso e imagino que entre os homens exista apenas uma única arte e ciência, e que ela seja desenhar ou pintar, e que todas as outras sejam suas derivações.

Assim fala Michelangelo nos *Dialoghi romani* de um artista português seu contemporâneo, Francisco de Holanda.

— Certamente, de fato, bem considerando tudo aquilo que se faz nesta vida, vós haveis de perceber que cada um, sem o saber, está pintando este mundo, tanto ao criar e produzir novas formas e figuras como ao vestir várias vestimentas, seja ao construir e ocupar o espaço com edifícios e casas pintadas, como ao cultivar os campos, ao fazer pinturas e sinais trabalhando a terra, ao navegar os mares com as velas, ao lutar e dividir as legiões, e finalmente nas mortes e nos funerais, como, também, em todas as outras operações, gestos e ações.

Essas palavras de Michelangelo perturbam as relações entre mundo e arte. Em lugar do mundo como objeto representável pela arte e a arte como representação do mundo, abre-se aqui um novo horizonte em que o mundo experienciado é visto como obra de arte, e a arte propriamente dita como arte de segundo grau ou simplesmente como parte do conjunto da obra. Tudo aquilo que o homem faz é figuração, é criação visual, é espetáculo. O mundo, marcado pela presença do homem em cada parte sua, já não é natureza, é produto de nossas mãos. Anuncia-se uma nova antropologia pela qual toda atividade e produção do homem vale na medida em que é comunicação visual em seus aspectos linguísticos e estéticos.

Mas é somente o homem que tende a criar formas e figuras? Não tendem a isso também todo animal e planta e coisa inanimada, e assim o mundo inteiro e o universo? Diremos, portanto, que o homem é um instrumento de que o mundo se serve para renovar a própria imagem ininterruptamente. As formas criadas pelo homem, sendo sempre de algum modo imperfeitas e destinadas a mudar, garantem que o aspecto do mundo assim como o vemos não é o definitivo, mas uma fase de aproximação em direção a uma forma futura.

Isso, no que tange ao mundo. E a arte? A arte será reflexão sobre as formas, hipóteses de formalizações visuais de um mundo virtual; e também será reflexão sobre o mundo dado como objeto visual, crítica da exposição permanente do mundo em que estamos envolvidos no triplo papel de expositores, de expostos e de público.

Essas definições valem todas para a arte de Steinberg. De um lado o desenho vence a fronteira entre si e o mundo e invade o espaço, de modo que também o desenhista se encontra capturado no desenho e o visitante da exposição no quadro exposto. Do outro lado, um “diário

de viagem” contínuo agride com ironia implacável o mundo figurante e o mundo figurado; toda ocasião visual é levada às últimas consequências paradoxais, toda contradição dos materiais plásticos de nossa experiência é exasperada até o absurdo.

O passado soma-se ao presente em nossas cidades como uma colagem de gravuras minuciosas de objetos ultracarregados de enfeites de um velho catálogo, que dominam num esboço em bico de pena de uma rua cheia de trânsito. E do futuro não podemos criar uma imagem que não seja marcada pelas hipotecas visuais que urbanística e quadrinhos, cubo-futur-construtivismo e ficção científica ali depositaram, e que dão vulto a nossas angústias por aquilo que nos espera.

A linha como sinal do movimento, como gozo do movimento, como paradoxo do movimento. Galileu Galilei, que mereceria ser famoso como feliz inventor de metáforas criativas da mesma maneira que o é como rigoroso pensador científico, entre as diversas metáforas que floresciam as discussões sobre o movimento da Terra ao redor do Sol no *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo*, tem uma em que se fala de um navio, de uma pena e de uma linha.

Um navio parte de Veneza para Alexandreta: imagine-se no navio uma pena que deixe o sinal de seu percurso numa linha contínua que se prolonga através do Mediterrâneo oriental. (O leitor pode imaginar uma pena grande como o leme do navio, que traça sua linha no mar de papel; ou então uma longuíssima tira de papel que atravessa o Mediterrâneo e escorre no deque do navio em movimento, sob o qual uma pequena pena deixa ali seu tênue rastro de tinta.) Essa linha será um arco de circunferência perfeitamente regular, embora “onde mais e onde menos sinuosa, conforme o baixel estivesse ora mais ora menos flutuando”. Oscilações mínimas, em relação ao comprimento da linha, assim como mais imperceptíveis ainda seriam as oscilações que à pena imprimiria uma mão que a movesse para cá e para lá durante a viagem.

Quando então um pintor, ao deixar o porto, tivesse começado a desenhar sobre um papel com aquela pena, e continuado o desenho até Alexandreta, teria podido extrair do movimento daquela uma história inteira de muitas figuras perfeitamente contornadas e tracejadas por milhares de sentidos, com países, fábricas, animais e outras coisas, embora todo verdadeiro, real e essencial movimento marcado pela ponta daquela pena nada mais teria sido do que uma bem longa mas simplicíssima linha [...].

A verdadeira linha, que corresponde ao movimento do navio, não fica no papel, porque o movimento do navio é comum ao papel e à pena, ao passo que os movimentos da mão do pintor deixam seu sinal: aqueles traçados durante a navegação do mesmo modo como se o navio estivesse parado. Esse exemplo serve para Galileu demonstrar que, estando nós na Terra, não percebemos o movimento da Terra ao redor do Sol, porque tudo o que está na Terra participa do seu mesmo movimento.

Com isso, a demonstração está concluída. Mas a imagem da linha invisível que a pena traça no espaço absoluto movendo-se com o navio (ou com a Terra) — linha da qual todos os sinais que ficam no papel nada mais são que leves desvios e acidentes — continua encantando a imaginação de Galileu; ele se abandona a uma espécie de indagação ou capricho sobre os

movimentos da pena. Coloca-a na boca de outro personagem do *Diálogo*, o aristotélico Simplício, que, não conseguindo acompanhar o fio da lógica rigorosa de seus interlocutores copernicanos, pode se dar ao luxo de perseguir uma imagem apenas pelo prazer que ela lhe dá:

Eu não tenho nada mais a dizer, e estava meio abstraído naquele desenho, e no pensar como aqueles traços puxados em tantas direções, por aqui, por lá, para cima, para baixo, para a frente, para trás, entrelaçados com cem mil atilhos, não são, na essência e muito realisticamente, nada mais que pequenos pedaços de uma única linha toda puxada para uma mesma direção, sem na verdade nenhuma outra alteração a não ser o declinar do traço retíssimo às vezes um pouquinho à direita ou à esquerda e o mover-se da ponta da pena ora mais veloz e ora mais lenta, mas com mínima desigualdade. E considero que da mesma maneira se escreveria uma carta, e esses escritores mais graciosos, que, para demonstrar a presteza da mão, sem levantar a pena da folha, num único traço marcam com milhares de envoltimentos um airoso entrelaçamento, quando estivessem num barco que velozmente deslizasse, converteriam o movimento todo da pena, que na essência é uma única linha toda puxada em direção ao mesmo lado e pouquíssimo inclinada e declinante da perfeita retidão, num volteio [...].

Ametafísica da linha absoluta e as inesgotáveis acrobacias dos gestos gráficos: assim Galileu anuncia o cometa sideral Steinberg, que traça sua órbita através do céu de papel.

O CHARUTO DE GROUCHO

Corriere della Sera, 28 de agosto de 1977.
Homenagem à memória de Groucho Marx, que morreu naqueles dias.

O que distingue Groucho Marx dos outros grandes cômicos da tela é que sua máscara se apresenta com os atributos exteriores do prestígio, do sucesso, da autoridade, do saber viver: charutos bigodões óculos terno escuro e aquele caminhar em longos passos de joelhos dobrados para fora como que patinando, que é a sua invenção mímica mais emblemática.

Enquanto o espaço vital de que seus dois irmãos tiram sua frenética euforia são a liberdade a avidez a astúcia do absoluto miserável (Chico com seu ar de imigrante italiano do Brooklyn do início do século; Harpo com seu ar de anjo endiabrado e meio perverso caído de um céu chagalliano) — e nisso fazem parte daquele veio das máscaras cômicas clássicas, de Chaplin e Keaton a Woody Allen, do desajustado patético, do pobre cachorro que a vida enche de pontapés, do *underdog* social ou psicológico —, os papéis que Groucho encarna, ao contrário, sempre são de alguma forma figuras de poder (ditador, milionário, empresário, grande advogado, professor universitário).

Mas desse poder Groucho põe para fora toda a essência vil, desvela quanta baixaza há misturada em toda afirmação de prestígio, de quanto cinismo toda pretensão de respeitabilidade, de como todo sucesso nada mais é que um precário veraneio sem ilusões antes de tornar a ser arremessado ao nível zero de onde se começou. Se as máscaras do *underdog* sublimam o sucesso, Groucho despe o mito do sucesso de toda sublimação possível, demonstra o quanto de miserável e cafajuste a afirmação social carrega em si.

Bon-vivant experiente e conquistador irresistível, Groucho persegue loiras viúvas altas e formosas e sobretudo suas contas no banco, mas seus movimentos de sedutor são tão desatentos e desencantados que tiram da conquista todo significado e valor. O que Groucho sabe é que todo ponto de chegada de toda ação ambição desejo é o pouco ou o nada. Por isso, no fim das contas, sucesso e insucesso equivalem-se em seu imperturbável sarcasmo.

Podemos dizer que Groucho não tem mímica facial: sua fisionomia está sempre imóvel (em contraste com os ininterruptos olhos esbugalhados de Chico e de Harpo); suas *gags* são entregues à palavra; suas operações expressivas consistem em curtos-circuitos verbais, em fulmíneas descontinuidades comportamentais. “Peço mil dólares.” “Ofereço-lhe dez.” “Ha, ha, ha!” Risada desdenhosa e de compaixão e depois imediatamente: “*I take it!*” (“Eu topo!”).

Chico, que fala o mau inglês dos imigrantes, e Harpo, o mudo, que se expressa extraíndo os objetos dos bolsos inesgotáveis, compensam com a música o defeito de articulação. (O primeiro é um virtuose no piano; o segundo, na harpa.) Groucho é a negação da música, é o prosaísmo mais brutal, é o desafinamento perpétuo.

Mas, precisamente porque recusa toda autoilusão, precisamente porque dissolve os europeus e reduz tudo a uma essência humana elementar, Groucho afirma a superior dignidade de quem se apresenta como aquilo que é, a inocência de quem joga com cartas descobertas, o

desinteresse de quem sabe que todas as vitórias se resolvem em fumaça.

Por isso, sinto a necessidade de fazer uma reverência à memória de Groucho, e o associado, em minha saudade, a outro grande cínico que se foi neste verão, outro desapiedado observador do gênero humano como espetáculo cômico e desagradável, outro manipulador da elasticidade da língua (do inglês como a mais elástica das línguas) para restituir as caretas e os passos falsos da existência: o romancista Vladimir Nabokov.

OS PALAVRÕES

Corriere della Sera, 12 de fevereiro de 1978, com o título “Al di là della polemica sul parlar greve alla radio. C’è parolaccia e parolaccia”.

Nos discursos sobre as palavras obscenas que se fazem nestes dias, parece-me que estamos esquecendo uma coisa: a tradição de desprezo pelo sexo que as palavras populares carregam consigo, de modo que as denominações dos órgãos genitais são usadas como insultos, e as metáforas mais correntes tendem a aviltar o ato do acasalamento (até comparando-o ao uso da vassoura; e neste ponto temos de nos perguntar se não seria precisamente a sexofobia implícita em certas expressões a determinar-lhe a sorte). É indubitável que a linguagem popular da obscenidade, da agressividade obscena, tem um sentido marcadamente conservador, de afastamento, de desvalorização, de afirmação de superioridade sobre um mundo inferior. Prova disso é que a linguagem obscena nunca libertou ninguém; nem podemos dizer que em nossas regiões onde a fala dialetal é mais repleta de interjeições e locuções obscenas se encontrem costumes mais francos e atrevidos que em outros lugares. Eu diria que, não raro, é verdade o contrário.

O uso popular é um modelo ao qual recorrer na medida em que é uma reserva de criatividade, de imaginação; não na medida em que é repertório de vozes enfraquecidas. A grande civilização da injúria, da agressão verbal, hoje se reduziu à repetição de estereótipos medíocres. Observou justamente um linguista que dizer hoje “não inteligente” é muito mais ofensivo do que dizer *stronzo*; nem a ilustre tradição das metáforas ligadas ao esterco parece dar asas à fantasia.

No que tange à cultura dos meios de comunicação de massa, censores e censurados parecem-me frequentemente não adversários em frentes opostas, mas correntes complementares do mesmo partido, da mesma estreiteza de horizontes. A mentalidade mais retrógrada pode aparecer nos atrevimentos fajutos; como aquele famoso romance fabricado sobre os amores dos adolescentes, em que o sexo feminino é chamado de “porquinha”.

Depois dessa premissa, acrescentarei que, uma vez que estamos bem conscientes dos aspectos conservadores ou repressivos das palavras obscenas, podemos muito bem apreciar seu insubstituível valor, que eu classificaria em três ordens, as quais todo uso correto deve ter em mente.

Primeira: a força expressiva pela qual a locução obscena serve como uma nota musical para criar um determinado efeito na partitura do discurso falado ou escrito. Isso implica uma especial orquestração, que subordina tudo àquele efeito, senão a força expressiva se embota, desgasta-se, desperdiça-se. É claro que essa estratégia linguística não pode preocupar-se com o fato de que a palavra usada seja regressiva, falocêntrica ou misógina ou qualquer outra coisa; aliás, sua expressividade é dada frequentemente por suas conotações mais negativas. É preciso apenas preocupar-se de que a palavra não perca sua força, isto é, que seja usada na hora exata: ao se tornar de uso corrente, não soará mais com aquele relevo cromático que

constitui o seu valor. Isso seria uma perda para nossa gama expressiva. As palavras obscenas são expostas, mais que as outras, a um desgaste expressivo e semântico, e nesse sentido acredito que devemos nos preocupar em “defendê-las”: defendê-las do uso preguiçoso, apático, indiferente. Naturalmente sem mantê-las sob uma redoma de vidro, ou num “parque nacional”, como preciosos cabritos verbais: é preciso que vivam e circulem num “habitat” congenial.

Nossa língua possui vocábulos de expressividade ímpar: a própria palavra “*cazzo*” merece toda a fortuna que desde as falas da Itália central lhe permitiu impor-se sobre os diversos sinônimos dos diversos dialetos. Também nas outras línguas europeias me parece que palavras equivalentes sejam todas menos expressivas. Deve, portanto, ser respeitada, fazendo-se dela um uso apropriado e não automático; senão é um bem nacional que se deteriora, e deveria intervir a Italia Nostra.⁷⁵

Segunda: o valor denotativo direto, isto é, o uso da palavra mais simples para designar aquele órgão ou aquele ato quando se deseja falar realmente daquele órgão ou daquele ato, abrindo mão, o mais possível, tanto do eufemismo como do uso metafórico. Há uma atitude, digamos, de “laicização” das palavras obscenas, no sentido de empregá-las nem mais nem menos como se emprega qualquer substantivo de coisa concreta ou verbo de ação, dissolvendo sua aura sacra: atitude que moralmente compartilhamos mas que não pode desconsiderar o fato de que a escolha de uma locução ou de outra para dizer a mesma coisa sempre tem uma pregnância cultural, acaba veiculando significados diferentes. A transparência semântica de uma palavra é inversamente proporcional à conotação expressiva. Eu diria que a escolha deve levar em conta o contexto, com a finalidade de realizar o máximo de significado que, conforme o caso, pode ser alcançado por meio do uso do eufemismo ou do termo científico ou do termo popular.

Terceira: o valor de situação do discurso no mapa social. O uso de palavras obscenas num discurso público (por exemplo, político) indica que não aceitamos uma divisão de linguagem privada e linguagem pública, uma hierarquia social de linguagem etc. Por mais que compreenda e compartilhe essas intenções, parece-me que o resultado habitualmente seja uma adaptação à perda de compostura geral, e não um aprofundamento e um desvelamento de verdade. Acredito pouco nas virtudes de “falar francamente”: muitas vezes isso significa entregar-se aos hábitos mais fáceis, à preguiça mental, à fraqueza das expressões banais. É somente na palavra que indica um esforço de reconsiderar as coisas, desconfiando das expressões correntes, que podemos reconhecer o começo de um processo liberatório.

NOTAS SOBRE A LINGUAGEM POLÍTICA

a) Resposta a uma enquete sobre a intolerância hoje (1977). Não me lembro a que se destinava.

b) *La Domenica del Corriere*, fevereiro de 1978. Resposta a uma “enquete sobre o diabo hoje”.

c) Notas (em francês) para uma entrevista radiofônica à France-Culture sobre a linguagem política francesa (1976). Inédito.

Reencontro os mesmos conceitos nas notas (em francês) para a resposta a uma enquete de *Les Nouvelles Littéraires* sobre a linguagem política francesa. Inédito em italiano.

d) *Pubblico 1978*, organizado por Vittorio Spinazzola, Milão: Il Saggiatore, 1978. Das respostas a uma enquete sobre 1968 e a literatura.

a) A RECUSA DO DISCURSO

A intolerância hoje, a julgar pelo amplo número de episódios que conheço, mais que como imposição de um dado discurso com a exclusão de outros discursos, manifesta-se como recusa de todo tipo de discurso, como escárnio do discurso em si. A perspectiva implícita, no pior dos casos, seria aquela de um mundo inarticulado, mas não silencioso, que se manifeste mediante o alternar-se de pulsões agressivas e de quedas de tensão, individuais e de grupo. Observando-se bem, que uma doença grave atingia a palavra estava claro havia tempo: por exemplo, na linguagem política verificou-se um empobrecimento, um desbotamento e invalidamento dos significados. Hoje a recusa da palavra, não querer mais ouvir, parece-me um sinal de desejo de morte. Tender à condição em que nada pode nos alcançar vindo de fora, em que o *outro* não intervém para confundir continuamente o estado de completude que acreditamos ter alcançado, significa invejar a condição dos mortos. A intolerância é aspiração a que o fora de nós não seja igual ao que acreditamos ser o dentro de nós, isto é, a uma cadaverização do mundo. Em alguns casos, o intolerante é mortífero; em todos os casos é ele próprio um morto.

b) OS DISCURSOS APROXIMATIVOS

O diabo hoje é aproximativo. Por diabo quero dizer a negatividade irremissível, da qual não pode derivar nada de bom. Nos discursos aproximativos, nas generalidades, na imprecisão de pensamento e de linguagem, especialmente se acompanhados de arrogância e petulância, podemos reconhecer o diabo como inimigo da clareza, quer interior quer nas relações com os outros, o diabo como personificação da mistificação e da automistificação. Digo o que é aproximativo, não o que é complicado; quando as coisas não são simples, não estão claras, pretender a clareza, a simplificação a qualquer preço é leviandade, e justamente essa pretensão obriga os discursos a tornar-se genéricos, isto é, mentirosos. Ao contrário, o esforço de procurar pensar e expressar-se com a máxima precisão possível exatamente diante das coisas mais complexas é a única postura honesta e útil. Conseguir definir as próprias

dúvidas é muito mais concreto do que qualquer afirmação peremptória, cujos alicerces se baseiam no vazio, na repetição de palavras cujo significado se desgastou pelo uso excessivo.

c) A LINGUAGEM POLÍTICA NA ITÁLIA E NA FRANÇA

A diferença que mais impressiona entre a França e a Itália, em política, é a linguagem. Na Itália a linguagem política é muito difícil, abstrata, obscura; o que o homem político italiano quer é expressar sempre nuances, possibilidades, precauções que possam ser aplicadas a diversas circunstâncias; ele deve definir um certo campo de ambiguidade em que se mover. Acredito que esse estilo seja comum na Itália às tendências políticas mais opostas.

Quando na televisão ouço falar um homem político francês, de qualquer tendência, imediatamente tenho uma impressão de concretude, de simplicidade, de clareza; em suma, o efeito oposto do que eu sinto na Itália em circunstâncias similares. Mas não posso evitar a suspeita de que tudo isso seja simples demais para ser verdade: tenho a impressão de que o homem político francês, com o uso de uma linguagem elementar, esteja iludindo a complexidade dos problemas; que ele queira dar a ilusão de que os enormes problemas econômicos da coletividade são algo que pode ser resolvido como as contas das despesas familiares.

Num caso e no outro, enfim, a linguagem serve para esconder mais que para explicar: no caso italiano, para esconder o que é simples e concreto por trás do volteio de palavras das abstrações gerais; no caso francês, para esconder a complexidade e a obscuridade dos problemas (obscuridade até para quem detém as alavancas de comando) por trás da ilusão de que tudo seja simples e claro.

Muito diferente é também o lugar da linguagem da cultura literária em relação à linguagem política, na Itália e na França. A linguagem da cultura literária na França hoje alcançou um alto grau de abstração; é uma linguagem em si, que responde a um código muito especializado e se situa a uma grande distância do discurso comum, assim como do discurso político. Portanto, é cada vez mais difícil para a política utilizar o discurso literário. Também na Itália, há uma grande distância entre o discurso dos escritores e os discursos em código dos políticos. Mas precisamente por isso na Itália os escritores são continuamente solicitados a expressar-se nos jornais, nas mesas-redondas, na televisão, sobre todos os temas, mesmo os mais distantes de suas competências. O escritor é chamado a traduzir em linguagem humana, naquilo que é denominado linguagem humana, as coisas que os políticos só sabem dizer em termos abstratos.

Ora, eu acredito que, tanto em um como no outro caso, a soma de duas linguagens que não são inteiramente verdadeiras não consegue constituir uma linguagem verdadeira. O problema não diz respeito a uma linguagem em si, mas às duas linguagens juntas, e está longe de ser resolvido, na Itália assim como na França.

A diferença principal entre uma campanha eleitoral francesa e uma italiana reside no fato de que na Itália nunca se fala de programas, de coisas práticas: tudo é mantido voluntariamente vago; o esforço dos homens políticos italianos é não dizer nunca o que farão, já que ninguém pode sabê-lo. São os equilíbrios entre as diversas forças políticas e as escolhas entre os diversos equilíbrios a determinar o que o governo pode fazer: isto é, muito pouco.

Na França, a coisa mais estranha para um italiano é ver que as eleições se decidem em cima de programas, escolhas práticas precisas, cifras de balanço. Estou tentado a admirar a praticidade da linguagem política francesa, mas sinto também uma certa desconfiança: minha impressão é que as decisões econômicas e sociais sejam muito mais complexas do que parecem no debate político. Há uma boa parte de mistificação na linguagem política italiana assim como na francesa: na italiana a mistificação de sempre eludir as coisas reais, na francesa a mistificação de tornar demasiado simples as coisas complicadas.

d) LINGUAGEM POLÍTICA E LINGUAGEM POÉTICA

A pretensão da linguagem política de tornar-se a única linguagem é um aspecto do peso exorbitante que as classes dos funcionários e a burguesia de Estado assumiram desde que perceberam que, com o capitalismo ou com o socialismo, quem mandará nos próximos séculos são eles. Afirmar o espaço da arte e da poesia como oposição irreduzível a essa perspectiva implica colocar-se como objetivo, além de todas as involuções, uma civilização em que o trabalho produtivo seja o fundamento dos valores.

OS NÍVEIS DA REALIDADE EM LITERATURA

Conferência para o Congresso Internacional “Níveis da realidade”, Palazzo Vecchio, Florença, de 9 a 13 de setembro de 1978. O congresso, organizado por Massimo Piattelli-Palmarini, reuniu filósofos, historiadores da ciência, físicos, biólogos, neurofisiologistas, psicólogos, linguistas, antropólogos, tanto ingleses e americanos como franceses e italianos. A minha exposição teria lugar na mesa sobre “Reality, meaning and culture”. As atas do congresso estão para ser publicadas pela Feltrinelli. Um trecho da minha conferência foi publicado no *Corriere della Sera* de 12 de setembro de 1978, com o título “Credere alle Sirene”.

Os vários níveis de realidade existem também na literatura, mais que isso: a literatura é regida por essa distinção de diversos níveis de realidade e ela seria impensável sem a consciência dessa distinção. A obra literária poderia ser definida como a operação da linguagem escrita hoje que mais implica níveis de realidade. Desse ponto de vista, uma reflexão acerca da obra literária pode não ser inútil para os cientistas e para os filósofos da ciência.

Numa obra literária, vários níveis de realidade podem apresentar-se ainda que permaneçam distintos e separados, ou podem fundir-se, soldar-se, misturar-se, encontrando uma harmonia entre suas contradições ou formando uma mistura explosiva. O teatro de Shakespeare pode nos oferecer um exemplo bem evidente. Para a separação entre os diversos níveis pensemos em *Sonho de uma noite de verão*, em que os nós do entrecho são constituídos pelas interseções de três níveis de realidade, que, no entanto, permanecem bem distintos: 1) os personagens de nível elevado da corte de Teseu e Hipólita; 2) os personagens sobrenaturais, Titânia, Oberon, Puck; 3) os personagens cômicos, plebeus, Bottom e companhia. Este terceiro nível limita com o reino animal, que pode ser considerado um quarto nível, no qual Bottom entra durante sua metamorfose asinina. Ainda há outro nível a ser considerado, aquele da representação teatral do drama de Píramo e Tisbe, ou seja, o teatro no teatro.

Enquanto em *Hamlet* ocorre o inverso, uma espécie de curto-circuito ou de vórtice que reabsorve os vários planos de realidade de cuja inconciliabilidade nasce o drama. Há o fantasma do pai de Hamlet com a sua exigência de justiça, ou seja, o nível dos valores arcaicos, das virtudes cavaleirescas com seu código moral e suas crenças sobrenaturais; há o plano que poderíamos chamar de “realístico”, entre aspas, da “podridão na Dinamarca”, isto é, da corte de Elsinore; há o nível da interioridade de Hamlet, isto é, de sua consciência psicológica e intelectual moderna, que é a grande novidade desse drama. Para manter coesos esses três níveis, Hamlet esconde-se atrás de um quarto nível, atrás de uma barreira linguística

que é a loucura simulada. Mas a loucura simulada provoca, como que por indução, a loucura verdadeira, e o nível da loucura suga e elimina um dos raros elementos positivos que permaneceram em campo, isto é, a graça de Ofélia. Também nesse drama se encontra o teatro no teatro, a representação dos atores, que constitui um nível de realidade em si, separado dos outros, mas que ainda assim interage com outros.

Até aqui, limitei-me a distinguir vários níveis de realidade no interior da obra de arte considerada como um universo em si. Mas não podemos parar por aqui, é preciso considerar a obra de arte na sua natureza de produto, na sua relação com o que está do lado de fora, com o momento da sua elaboração e com o momento em que chega até nós. Em todas as épocas e em todas as literaturas encontramos obras que, em certo instante, precipitam-se sobre si mesmas, observam a si próprias no momento em que são criadas, tomam consciência dos materiais com que são construídas. Para continuar em Shakespeare, no último ato de *Antônio e Cleópatra*, Cleópatra, antes de matar-se, imagina qual seria seu destino de prisioneira transportada para Roma sob o triunfo de César, escarnecida pela multidão, e pensa já que o seu amor por Antônio se tornará tema de representações teatrais:

*[...] the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrians revels, Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' the posture of a whore.*

Há uma bela página do crítico Middleton Murry sobre essa vertiginosa acrobacia da mente: no palco do Globe Theater um garoto, aos gritos, vestido de Cleópatra, representa a verdadeira e majestosa rainha Cleópatra no momento em que imagina a si mesma sendo representada por um garoto vestido de Cleópatra.

Esses são os pontos nevrálgicos de que podemos partir para qualquer discurso sobre os níveis de realidade da obra literária: não podemos perder de vista o fato de que esses níveis fazem parte de um universo *escrito*.

“Eu escrevo.” Essa afirmação é o primeiro e único dado de realidade do qual um escritor pode partir. “Neste momento eu estou escrevendo.” O que equivale também a dizer:

Tu que lês, és levado a crer numa só coisa: que isso que estás lendo é alguma coisa que num momento anterior alguém escreveu; aquilo que lês vem de um universo particular que é o da palavra escrita. Pode dar-se que entre o universo da palavra escrita e outros universos da experiência venham a se estabelecer algumas correspondências de natureza diversa e que tu sejas chamado a intervir com teu discernimento nessas correspondências, mas o teu juízo seria em todo caso errado se, lendo, tu acreditasses entrar em relação direta com a experiência de outros universos que não sejam aquele da palavra escrita.

Falei de “universos de experiência” e não de “níveis de realidade”, porque no interior do universo da palavra escrita podem ser especificados muitos níveis de realidade, assim como em qualquer outro universo da experiência.

Estabeleçamos então que a afirmação “eu escrevo” serve para fixar um primeiro nível de realidade que devo ter em mente de forma explícita ou implícita para qualquer operação que ponha em relação níveis diversos de realidade escrita e também coisas escritas com coisas não escritas. Esse primeiro nível pode me servir como uma plataforma sobre a qual elevar um segundo nível, que pode pertencer a uma realidade absolutamente heterogênea ao primeiro, aliás, pode remeter para outro universo de experiência.

Posso escrever, por exemplo: “Eu escrevo que Ulisses escuta o canto das Sereias”, afirmação impossível de ser negada, que lança uma ponte entre dois universos não contíguos: aquele imediato e empírico, em que estou “eu” que escrevo; e aquele mítico, em que desde sempre acontece que Ulisses está escutando as Sereias preso ao mastro do navio.

A mesma proposição também pode ser escrita assim: “Ulisses escuta o canto das Sereias”, subentendendo “Eu escrevo que”. Mas, para subentendê-lo, temos de estar dispostos a correr o risco de que você, leitor, faça confusão entre os dois níveis de realidade e creia que o acontecimento da audição por parte de Ulisses se verifique no mesmo nível de realidade em que se verifica a minha ação de escrever aquela frase.

Usei a expressão “o leitor crê”, mas é bom esclarecer logo que a credibilidade do que está escrito pode ser entendida de maneiras muito diferentes, e a cada uma delas pode corresponder mais de um nível de realidade. Nada impede que alguém creia no encontro de Ulisses com as Sereias como um fato histórico, do mesmo modo como se acredita no desembarque de Cristóvão Colombo em 12 de outubro de 1492. Ou então podemos acreditar, sentindo-nos investidos da revelação de uma verdade suprassensível contida no mito. Mas aqui entramos num campo de fenomenologia religiosa no qual a palavra escrita só teria uma função de mediação. Porém, a credibilidade que ora nos interessa não é nem uma nem outra, mas é aquela credibilidade especial do texto literário, interna à leitura, uma credibilidade como entre parênteses, à qual corresponde por parte do leitor o posicionamento definido por Coleridge como “*suspension of disbelief*“, suspensão da incredulidade. Essa “*suspension of disbelief*“ é a condição de êxito de toda invenção literária, mesmo que esta se encontre declaradamente no reino do maravilhoso e do inacreditável.

Consideramos a possibilidade de que o nível de “Ulisses escuta” seja equiparado ao de “eu escrevo”. Mas o achatamento dos dois níveis também pode se dar em sentido contrário se você, leitor, acreditar também que a proposição “eu escrevo” pertença a uma realidade literária ou mítica. Como Homero, justamente. Para maior clareza, enunciemos nossa frase da seguinte maneira: “Eu escrevo que Homero narra que Ulisses escuta as Sereias”. A proposição “Homero narra” pode estar situada num nível de realidade mítico, e nesse caso teremos dois níveis de realidade míticos, o da fábula narrada e o do legendário aedo cego inspirado pelas Musas. Mas a mesma proposição também pode situar-se num nível de realidade histórica, ou melhor, filológica; nesse caso, por Homero entendemos aquele autor individual ou coletivo de que tratam os estudiosos da “questão homérica”; o nível de realidade seria então comum ou contíguo ao do “eu escrevo”. (Vão notar que não escrevi “Homero escreve” nem “Homero canta” mas “Homero narra”, para deixar em aberto as duas possibilidades.)

Da maneira como formulei a frase, vem naturalmente a ideia de que eu e Homero somos duas pessoas distintas, mas isso poderia ser uma impressão errada. A frase permaneceria idêntica se tivesse sido escrita por Homero em pessoa, ou o verdadeiro autor da *Odisseia*, que

no momento de escrever se cinde em dois sujeitos escreventes: o seu eu empírico, que materialmente manuscree caracteres sobre a folha (ou os dita a quem os escreve), e o personagem mítico do rapsodo cego com a assistência da inspiração divina com que ele se identifica.

Assim como nada mudaria se “eu” fosse eu que lhes falo e também o Homero de quem escrevo fosse sempre eu, isto é, se aquilo que atribuo a Homero fosse uma invenção minha. O procedimento pareceria claro de imediato se a frase soasse: “Eu escrevo que Homero narra que Ulisses descobre que as Sereias são mudas”. Nesse caso, para obter um determinado efeito literário, eu atribuo apocrifamente a Homero uma inversão, deformação ou interpretação da narrativa homérica. (Na realidade, a ideia das Sereias silenciosas é de Kafka. Façamos de conta que o *eu* sujeito da frase seja Kafka.) Mas, também sem inversão, os inúmeros autores que, remetendo-se a um autor precedente, reescreveram ou interpretaram uma história mítica ou de todo modo tradicional, fizeram-no para comunicar alguma coisa nova, ainda que permanecendo fiéis à imagem da tradição, e, para todos eles, no eu do sujeito escrevente pode-se distinguir um ou mais níveis de realidade subjetiva individual e um ou mais níveis de realidade mítica ou épica, que tiram a matéria do imaginário coletivo.

Retornemos à frase de que partimos. Qualquer leitor da *Odisseia* sabe que para maior exatidão ela deveria ser escrita assim:

Eu escrevo que Homero narra que Ulisses diz: eu escutei o canto das Sereias.

Na *Odisseia*, de fato, as aventuras de Ulisses em terceira pessoa englobam outras aventuras de Ulisses em primeira pessoa, narradas por ele a Alcino, rei dos feácios. Se confrontamos umas e outras, observamos que a diferença entre elas não é só gramatical. As aventuras narradas em terceira pessoa têm uma dimensão psicológica e afetiva que falta às outras. Nelas, a presença do sobrenatural consiste em aparições dos deuses olímpicos que se manifestam aos homens nas vestes de simples mortais. Ao contrário, as aventuras de Ulisses narradas em primeira pessoa parecem pertencer a um repertório mitológico mais primitivo, em que os simples mortais e os seres sobrenaturais se encontram face a face num mundo povoado de monstros, ciclopes, sereias, feiticeiras que transformam os homens em porcos, em suma, o mundo do sobrenatural pagão pré-olímpico. Podemos então defini-lo como dois níveis de realidade mítica diferentes, aos quais correspondem duas geografias: uma correspondente à experiência histórica da época (aquela das viagens de Telêmaco e do retorno a Ítaca); e outra maravilhosa, que resulta da justaposição de tradições heterogêneas (aquela das viagens de Ulisses narradas por Ulisses). Podemos acrescentar que entre os dois níveis se situa a ilha dos feácios, ou seja, o lugar ideal de onde nasce a narrativa, utopia de perfeição humana, fora da história e fora da geografia.

De morei-me nesse ponto porque ele me serve para exemplificar como a cada um dos diversos níveis pode corresponder um nível de credibilidade diferente, ou melhor, uma diferente “*suspension of disbelief*”: admitindo-se que um leitor “acredite” nas aventuras de Ulisses narradas por Homero, esse mesmo leitor pode considerar Ulisses um fanfarrão por tudo aquilo que Homero faz sair da sua boca em primeira pessoa. Mas estejamos atentos para não confundir níveis de realidade (internos à obra) com níveis de veracidade (em relação a um “fora”). Por isso, é sempre a frase completa que devemos ter em mente:

Eu escrevo que Homero narra que Ulisses diz: eu escutei o canto das Sereias.

É essa fórmula que eu proponho como o mais completo, e concomitantemente o mais sintético, esquema das articulações entre níveis de realidade na obra literária.

A cada proposição dessa frase, podem estar ligadas diversas problemáticas. Darei delas algumas indicações, percorrendo de novo a frase desde o princípio.

EU ESCREVO

Ao “eu escrevo” liga-se a problemática, muito rica neste nosso século, da metaliteratura e problemáticas análogas do metateatro, da metapintura etc. Já havíamos aludido ao teatro no teatro quando falamos de Shakespeare, e exemplos semelhantes não faltam na história da literatura teatral, da *Illusion comique*, de Corneille, a *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello. Mas foi nas últimas décadas que esses procedimentos metateatrais e metaliterários ganharam novo destaque, com fundamentos de natureza moral ou epistemológica: contra a ilusoriedade da arte, contra a pretensão naturalista de fazer o leitor ou o espectador esquecer que tem em sua frente uma operação levada adiante com meios linguísticos, uma ficção estudada com vistas a uma estratégia dos efeitos.

A motivação moral, ou melhor, pedagógica é dominante em Brecht e na sua teoria do teatro épico e do estranhamento: o espectador não deve abandonar-se passiva e emotivamente à ilusão cênica, mas deve ser solicitado a pensar e tomar partido.

Uma teorização fundada na linguística estrutural é, ao contrário, o pano de fundo das pesquisas realizadas pela literatura francesa nos últimos quinze anos, quer na reflexão crítica quer na prática criativa os estruturalistas põem em primeiro plano a materialidade da escritura, do *texto*. Basta recordar o nome de Roland Barthes.

EU ESCREVO QUE HOMERO NARRA

Aqui entramos num campo muito vasto, o desdobramento ou multiplicação do sujeito que escreve, e é um campo em que uma teorização exaustiva ainda está para ser feita.

Podemos começar pelo costume dos autores de obras de cavalaria de remeter-se a um manuscrito hipotético que usam como fonte. Também Ariosto finge remeter-se à autoridade de Turpino. E até Cervantes introduz entre si e Dom Quixote a figura de um autor árabe, Cid Hamete Benengeli.

Tem mais: Cervantes supõe também uma espécie de sincronia entre a ação narrada e a redação do manuscrito árabe, e com isso Dom Quixote e Sancho têm consciência de que as aventuras que estão vivendo são aquelas escritas por Benengeli e não por Avellaneda na sua apócrifa segunda parte do *Dom Quixote*.

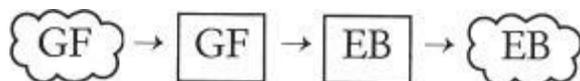
Um procedimento ainda mais simples é supor que o livro seja escrito em primeira pessoa pelo protagonista. O primeiro romance que podemos considerar inteiramente *moderno* não é publicado com o nome do autor, Daniel Defoe, mas como as memórias de um obscuro marinheiro de York, Robison Crusóé.

Tudo isso me aproxima aos poucos do cerne da questão: as sucessivas camadas de subjetividade e de ficção que podemos distinguir sob o nome do autor, os vários “eus” que compõem o eu de quem escreve. A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a

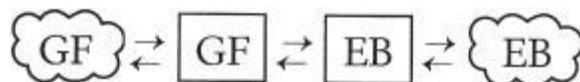
pessoa que escreve tem de inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente mas que nunca corresponde à verdade. É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. Escrever pressupõe a cada vez a escolha de uma postura psicológica, de uma relação com o mundo, de uma colocação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação, em suma, de um estilo. O autor é autor na medida em que entra num papel, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si próprio no momento em que escreve.

Comparado ao eu do indivíduo como sujeito empírico, esse personagem-autor é algo a menos e algo a mais. Algo a menos porque, por exemplo, o Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary* exclui a linguagem e as visões do Gustave Flaubert autor da *Tentation* ou de *Salambô*, e faz uma redução rigorosa de seu mundo interior àquele conjunto de dados que constitui o mundo de *Madame Bovary*. E é também algo a mais, porque o Gustave Flaubert que existe somente em relação ao manuscrito de *Madame Bovary* participa de uma existência muito mais compacta e definida que a do Gustave Flaubert que no momento em que escreve *Madame Bovary* sabe ter sido o autor da *Tentation* e de estar para ser o autor de *Salambô*, e sabe que oscila o tempo todo entre um universo e outro, e sabe que em última instância todos esses universos se unificam e se dissolvem em sua mente.

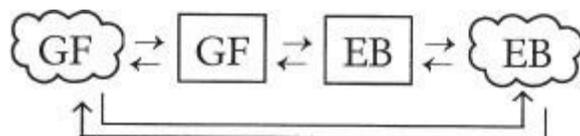
O exemplo de Flaubert presta-se para verificar a fórmula que propus, traduzindo-a numa sucessão de projeções. O Gustave Flaubert autor das obras completas de Gustave Flaubert projeta para fora de si o Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary*, o qual projeta para fora de si o personagem de uma senhora burguesa de Rouen, Emma Bovary, a qual projeta para fora de si a Emma Bovary que ela sonha ser.



Cada elemento projetado reage, por sua vez, sobre o elemento projetante, transformando-o e condicionando-o, e por essa razão as setas não vão somente numa direção mas nos dois sentidos:



Só nos resta ligar o último termo ao primeiro, isto é, estabelecer a circularidade desta dinâmica das projeções. É o próprio Flaubert a nos dar uma indicação precisa nesse sentido com a sua famosa afirmação: “*Madame Bovary c’est moi*”.



Quanto do eu que dá forma aos personagens é na realidade um eu a que os personagens deram forma? Quanto mais caminhamos adiante distinguindo as diversas camadas que formam

o eu do autor, tanto mais nos damos conta de que muitas dessas camadas não pertencem ao indivíduo autor, mas à cultura coletiva, à época histórica ou às sedimentações profundas da espécie. O ponto de partida da cadeia, o verdadeiro e primeiro sujeito da escrita, parece-nos cada vez mais distante, mais rarefeito, mais indistinto: talvez seja um eu-fantasma, um lugar vazio, uma ausência.

Para obter uma substância mais concreta, o eu pode procurar tornar-se personagem, ou melhor, protagonista da obra escrita. Mas basta recordar as páginas requintadas que Gianfranco Contini dedica ao “eu” da *Divina comédia* para saber que também ele pode ser decomposto em várias pessoas, à semelhança do eu que fala na *Recherche*, de Proust.

Com o eu que se torna personagem, estamos nos deslocando do “eu escrevo que Homero narra” para o “Homero narra que Ulisses [...]”.

HOMERO NARRA QUE ULISSES

Com o personagem protagonista entra em jogo uma subjetividade interna ao mundo escrito, uma figura dotada de uma evidência pessoal — e frequentemente se trata de uma evidência visual, icônica — que se impõe à imaginação do leitor e que funciona como um dispositivo para interligar diferentes níveis da realidade, ou até para fazer com que existam, para permitir que tomem forma na escritura.

O personagem de Dom Quixote torna possível o choque e o encontro entre duas linguagens antitéticas, ou melhor, entre dois universos literários sem nenhum ponto em comum: o maravilhoso cavalleiresco e o cômico picaresco, e abre uma dimensão nova, ou melhor, duas: um nível de realidade mental extremamente complexa e uma representação ambiental que podemos chamar realista, mas num sentido totalmente novo em relação ao “realismo” picaresco, que era um repertório de imagens estereotipadas de miséria e feiura. As estradas escaldantes e poeirentas em que Dom Quixote e Sancho encontram frades com guarda-sóis, tropeiros, damas em liteiras, rebanhos de ovelhas, são um mundo que até então jamais tinha sido escrito. Jamais tinha sido escrito porque não havia razão alguma para escrevê-lo, ao passo que aqui responde a uma necessidade, na medida em que é o avesso da realidade interior de Dom Quixote, ou melhor, o pano de fundo no qual Dom Quixote projeta a sua leitura codificada do mundo.

Dom Quixote é um personagem dotado de uma iconicidade inconfundível e de uma riqueza interior inesgotável. Mas isso não significa que, para cumprir a função de protagonista de uma obra, um personagem deva necessariamente ter tanta espessura. A função do personagem pode ser comparada à de um operador, no sentido desse termo em matemática. Se sua função for bem definida, ele pode limitar-se a ser um nome, um perfil, um hieróglifo, um signo.

Depois da leitura de *As viagens de Gulliver*, sabemos muito pouco do dr. Lemuel Gulliver, médico do navio de Sua Majestade: sua consistência de personagem é infinitamente mais pobre que a de Dom Quixote; no entanto, é essa presença que nós acompanhamos pelo livro e que faz com que o livro exista. Isso porque, embora seja difícil definir Lemuel Gulliver psicológica ou fisionomicamente, sua função de operador é bem clara: antes de tudo como homem grande entre os anões e pequeno entre os gigantes, e essa operação sobre as dimensões é a leitura mais simples, por isso Gulliver funciona como personagem também para as crianças que leem as versões infantis do livro de Swift. Mas a operação verdadeira que ele põe em evidência (aqui estou me remetendo a um ensaio muito convincente sobre este tema, de

um estudioso italiano, Giuseppe Sertoli, publicado este ano) é a da oposição entre o mundo da razão lógico-matemática e o mundo dos corpos, da materialidade fisiológica com suas diversas experiências cognitivas e diversas concepções ético-teológicas.

ULISSES DIZ:

Dois-pontos. Esses dois-pontos são uma articulação muito importante, diria que são a pedra angular da narrativa de todos os tempos e de todos os países. Não só porque uma estrutura entre as mais conhecidas da narrativa escrita sempre foi aquela das narrativas inseridas em outra narrativa que serve de moldura, mas também porque onde não há a moldura podemos supor dois-pontos invisíveis que abrem o discurso e introduzem a obra toda.

Limito-me a mencionar os dados principais do problema. No Ocidente, o romance nasce na Grécia helenística e se apresenta como uma narrativa principal em que são inseridas narrações secundárias narradas pelos personagens. Esse procedimento é característico da antiga narrativa indiana, na qual, porém, a estrutura da narrativa em relação ao ponto de vista de quem narra responde a regras muito mais complicadas do que no Ocidente. Remeto aqui a um estudo de 1911 do indianista F. Lacôte, *Sur l'origine indienne du roman grec*. Dos modelos indianos derivam também as coletâneas de novelas inseridas numa narrativa que serve de moldura, tanto no mundo islâmico como na Europa medieval e renascentista.

Todos temos em mente *As mil e uma noites*, nas quais todas as histórias estão contidas numa moldura geral que é a história do rei persa Xariar, que mata suas esposas depois da primeira noite de núpcias, e da esposa Xerazade, que consegue adiar essa sentença de morte narrando histórias maravilhosas e suspendendo a narrativa no momento culminante. Além dos contos narrados por Xerazade, há narrativas contadas por personagens desses contos, ou seja, as histórias encaixam-se umas dentro das outras, até cinco vezes. Recomendo o ensaio “Les hommes-récits”, de Tzvetan Todorov, que estudou o *enchâssement* das narrativas de *As mil e uma noites* e do “Manuscrito encontrado em Saragoça”, de Potocki (*Poétique de la prose*, Paris: Seuil, 1971).

Borges fala de uma das *Mil e uma noites*, a 602^a, mágica entre todas, em que Xerazade narra a Xariar uma história em que Xerazade narra a Xariar etc. etc. Nas traduções das *Mil e uma noites* que tenho à mão, não consegui encontrar essa 602^a noite. Mas, mesmo que Borges a tivesse inventado, estaria certo em inventá-la, porque ela representa o coroamento natural do *enchâssement* das histórias.

Há para dizer ainda que, do nosso ponto de vista dos níveis de realidade, o *enchâssement* das *Mil e uma noites* determina, sim, uma estrutura perspéctica, mas à nossa leitura, ao menos assim como nós as podemos ler, essas histórias estão todas no mesmo plano. Podemos distinguir ali dois tipos de narrativa muito diferentes: o maravilhoso, de origem indiana e iraniana, com os gênios, os cavalos voadores, as metamorfoses; e o novelístico, árabe-islâmico, do ciclo de Bagdá, com o califa Harun al-Rashid e o vizir Giafar. Mas as narrativas de um e de outro tipo são colocadas no mesmo plano, seja estrutural seja estilístico, e nossa leitura passa de umas às outras como na superfície aberta de uma tapeçaria.

Ao contrário, no protótipo da novelística literária ocidental, o *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, entre moldura e novelas há uma clara separação estilística que evidencia a distância entre os dois níveis. A moldura de cada jornada do *Decameron* é um quadro da vida feliz que levam, em sua morada no campo, as sete mulheres e os três homens da alegre brigada

de narradores. Estamos num plano de realidade estilizada, uniformemente agradável, refinadamente maneirista, sem contrastes, sem caracterizações, toda de descrições climáticas e paisagísticas, passatempos e conversas da alegre corte, que a cada dia elege uma rainha e acaba a jornada com uma canção em versos. As novelas narradas, ao contrário, constituem um catálogo das possibilidades narrativas que se abrem à linguagem e à cultura numa época em que a variedade das formas vitais é um valor novo, que estava se afirmando justamente então. Cada novela apresenta uma intensidade de escritura e de representação num leque de diferentes direções, de modo a pô-las em destaque em relação à moldura geral. Isso quer dizer que a moldura é simplesmente um elemento decorativo? Afirmar isso significaria esquecer que a moldura das novelas, esse paraíso terrestre da corte galante, está contida em outra moldura, trágica, mortuária, infernal: a peste de Florença, de 1348, descrita na introdução do *Decameron*. É a lívida realidade de um mundo à beira do fim do mundo, a peste como catástrofe biológica e social, que dá sentido à utopia de uma sociedade idílica, governada pela beleza, pela gentileza e pelo engenho. A produção principal dessa sociedade utópica é a narrativa, e a narrativa reproduz a variedade e a intensidade convulsa do mundo perdido, o riso e o pranto já apagados pela morte niveladora.

Vejamos agora o que há dentro da moldura.

EU ESCUTEI O CANTO DAS SEREIAS

Poderia até dizer: ceguei o ciclope Polifemo, ou: desfiz os feitiços de Circe, mas se escolhi o episódio das Sereias é porque ele me permite introduzir uma passagem adicional no interior da narração de Ulisses, um nível adicional de realidade contido no canto das Sereias.

O que cantam as sereias? Uma hipótese possível é que o canto delas nada mais seja que a *Odisseia*. A tentação do poema de englobar a si mesmo, de refletir-se como num espelho, aparece várias vezes na *Odisseia*, especialmente nos banquetes em que os aedos cantam. E quem melhor que as Sereias poderia dar ao próprio canto essa função de espelho mágico?

Nesse caso, estaríamos diante daquele procedimento literário que André Gide definiu com um termo da heráldica, *mise en abyme*. A *mise en abyme* acontece quando uma obra literária inclui outra obra que se assemelha à primeira, isto é, quando uma de suas partes reproduz o todo. Já havíamos mencionado a representação dos atores no *Hamlet*, a 602^a noite, segundo Borges. Os exemplos estendem-se à pintura, por exemplo, nos efeitos dos espelhos de Van Eyck. Não vou me deter na *mise en abyme* porque basta remeter a um estudo exaustivo publicado há pouco, de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977).

Mas o que o texto da *Odisseia* nos diz acerca do canto das Sereias é que as Sereias dizem que estão cantando e que querem ser escutadas. É que o seu canto é o que de melhor pode ser cantado. A experiência última de que a narrativa de Ulisses quer dar conta é uma experiência lírica, musical, nos limites do inefável. Uma das mais belas páginas de Maurice Blanchot interpreta o canto das Sereias como um além da expressão da qual Ulisses, depois de ter experimentado sua inefabilidade, retrai-se, desviando do canto para a narrativa sobre o canto.

Se, para verificar minha fórmula, até agora utilizei exemplificações narrativas, escolhendo entre os clássicos em verso ou em prosa ou em forma teatral mas sempre com uma história para contar, eis que agora, tendo chegado ao canto das Sereias, deveria percorrer novamente todo o meu discurso para verificar se ele, como acredito, pode ser adaptado ponto por ponto à poesia lírica, e pôr em evidência os vários níveis de realidade que a operação poética

atravessa. Estou convencido de que essa fórmula pode ser transcrita com adaptações mínimas, colocando-se Mallarmé no lugar de Homero. Tal reformulação talvez nos permitiria perseguir o canto das Sereias, o ponto extremo de chegada da escritura, o núcleo último da palavra poética e talvez, nos rastros de Mallarmé, chegaríamos à página em branco, ao silêncio, à ausência.

O traçado que seguimos, os níveis de realidade que a escritura suscita, a sucessão de véus e telas talvez se distancie ao infinito, talvez se debruce sobre o nada. Assim como vimos esvair-se o eu, o primeiro sujeito do escrever, assim nos escapa o último objeto. Talvez seja no campo de tensão que se estabelece entre um vazio e outro que a literatura multiplica as espessuras de uma realidade inesgotável de formas e significados.

Ao término desta conferência me dou conta de que falei o tempo todo de “níveis *de* realidade”, ao passo que o tema do nosso encontro é (ao menos em italiano) “os níveis *da* realidade”. O ponto fundamental da minha exposição talvez seja exatamente este: a literatura não conhece *a* realidade, mas somente *níveis*. Se existe *a* realidade da qual os vários níveis nada mais são que aspectos parciais, ou se só os níveis existem, é algo que a literatura não pode decidir. A literatura conhece a *realidade dos níveis* e essa é uma realidade que ela conhece melhor, talvez, do que já se chegou a conhecer por meio de outros procedimentos cognoscitivos. E já é muito.

¹ Referência aos eventos da Segunda Guerra Mundial, adjetivo derivado de *partigiano*, nome dado a quem participou da resistência ao nazifascismo na Itália. (N. T.)

² *L'orologio*. Trad. port. Mário De Igado. Lisboa: Arcádia, 1966. (N. T.)

³ *Guerra e paz*. Trad. Isabel da Nóbrega e João Gaspar Simões. Sintra: Edições Europa-América, 1975. (N. T.)

⁴ É uma maneira de indicar alguma coisa rara, inapreensível, que deriva de uma famosa frase do *De metrio* de Metastasio “*Come l’araba Fenice, che vi sia ciascun lo dice, dove sia nessun lo sa*” [Como a Fênix árabe, que ela existe todos sabem, onde ela está ninguém sabe]. (N. T.)

⁵ Em literatura, o termo *bozzetto* (literalmente, “pequeno esboço”) indica uma narrativa breve, ou uma cena breve, que representa, com realismo, vivacidade e traços rápidos, aspectos típicos da vida cotidiana. (N. T.)

⁶ *Il mestiere di vivere*. (N. T.)

⁷ Calvino refere-se aqui ao texto *Hoppla, wir leben*, peça do alemão Ernst Toller, expoente do expressionismo alemão. Trata-se de uma violenta sátira social. (N. T.)

⁸ Cf. E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell’arte*, Turim: Einaudi, 1967.

⁹ Milão: Il Saggiatore, 1967.

¹⁰ Havia lido esse ensaio na revista *Sur* de Buenos Aires, nº 300, maio-junho de 1966.

¹¹ Essa afirmação peremptória não deixou de provocar reações e protestos (de Carlo Cassola, entre outros); na entrevista que segue (p. 219) procuro especificá-la e explicá-la.

¹² Cf. p. 180.

¹³ Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, Princeton University Press, 1957. Trad. it. *Anatomia della critica*, Turim: Einaudi, 1969, 2ª ed. rev., 1972.

¹⁴ A tradução aqui apresentada se baseia no texto italiano. (N. T.)

¹⁵ Gianni Celati, “Anatomie e sistematiche letterarie”, publicado no mesmo número 5 de *Libri Nuovi*, agosto de 1969.

¹⁶ Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Turim: Einaudi, 1969, p. 25 e passim. O adjetivo *espástico* (de *espasmo*) é utilizado por Gadda para qualificar as de formações da expressão literária vista como “tensão (ou espasmo) poética”, “tensão espástica da inteligência do autor e do leitor”.

¹⁷ A ideia de que o eros seja representável apenas por meio de imagens indiretas estava expressa também num escrito anterior a respeito desse tema: a resposta às “Otto domande sull’erotismo in letteratura” da revista *Nuovi Argomenti*, nº 51-52, julho-outubro de 1961. Mas uma tomada da posição contraditória em relação a Moravia, diretor da revista, levava-me a transformar minha tese extrema numa subestimação sistemática da representação direta da sexualidade, como aparece no trecho seguinte: “Hoje que as imagens e as palavras do erotismo já estão desgastadas e imprestáveis, resta à expressão poética a infinita liberdade dos traslados. Uma das mais fortes e inequívocas cargas de eros expressas em nosso século provém das poesias e das narrativas de Dylan Thomas, imensamente castas em imagens e

palavras. Porque Thomas tira da experiência do eros o sentido de deflagração do universo contido em cada folha, em cada recordação, em cada alegria e trepidação. Jorge Luis Borges expressou um enlevo amoroso em contos em que uma imagem de mulher se liga a um símbolo de totalidade cósmica (ver ‘O Zahir’ e ‘O Aleph’), alcançando por meio do intelecto uma dimensão emocional com a qual pelo costumeiro caminho da mimese de cadentista das sensações não conseguiríamos nem sequer sonhar. Ou então há o caminho oposto: usar as imagens do erotismo, já de sprovidas de qualquer carga emotiva, como ideogramas de outra série de significados. Por exemplo: *La noia*, de Moravia. Nesse romance, alguém me contou que se fala muito de relações sexuais; eu, embora tenha lido o livro com grande paixão, não havia percebido isso; toda a minha atenção foi tomada pelo tema real da narração: a busca de uma relação entre o sujeito e a objetividade do universo”.

¹⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil, 1970. Trad. it. Turim: Einaudi, 1973. O conto de Balzac que Barthes analisa é “Sarrasine”.

¹⁹ Quanto ao lugar de Fourier entre os precursores do urbanismo, cf. a utilíssima antologia de Françoise Choay, *L’urbanisme, utopies et réalités*, Paris: Seuil, 1965. Uma informação detalhada sobre a cidade fourieriana e sobre as realizações de seus adeptos pode ser encontrada no livro de Leonardo Benevolo, *Le origini dell’urbanistica moderna*, Bari: Laterza, 1963. Sobre o mesmo tema cf. também Carlo Aymonino, *Origini e sviluppo della città moderna*, Pádua: Marsilio, 1971. Aos projetos arquitetônicos de Fourier refere-se — numa avaliação que tende a ser negativa — Walter Benjamin em “Fourier e i passaggi”, um dos “ensaios e fragmentos” traduzidos por Renato Solmi no volume *Angelus Novus*, Turim: Einaudi, 1962. Os nexos utopia-arte moderna-urbanismo são estudados por Filiberto Menna, *Profezia d’una società estetica*, Roma: Lerici, 1968. Para um confronto com os grandes arquitetos “visionários” do final do século XVIII, Boullée e Ledoux, cf. R. Schérer, *Fourier ou la contestation globale*, Paris: Seghers, 1970, pp. 84-5.

²⁰ Sobre a história da escola fourierista antes e depois da morte do mestre (já nos últimos anos de sua vida, ele era mantido um pouco de lado pelos discípulos), existe copiosa bibliografia, para a qual remeto à publicação do instituto Giangiacomo Feltrinelli, *Il socialismo utopistico. I. Charles Fourier e la scuola societaria (1801-1922)*, ensaio bibliográfico organizado por Giuseppe del Bo, Milão, 1957. Aqui é suficiente mencionar que o grupo se dividiu em “ortodoxos” (liderados por Victor considerant), em geral burgueses tradicionalistas, e “dissidentes”, por sua vez divididos em vários grupinhos com iniciativas práticas sempre malogradas. Cf. Emile Poulat, “Ecritures et traditions fourieristes”, *Revue Internationale de Philosophie*, VI, nº 60, Bruxelas, 1962 (fasc. 2, número especial dedicado a Fourier). Uma parte da escola identificou-se mais tarde com o movimento cooperativo, perdendo toda relação com a doutrina antimercantil do mestre. Sobre o “Familistère” de Guisa, fundado em 1855 por André Godin como cooperativa industrial e único experimento que pode ser considerado bem-sucedido, cf. Benevolo, *Le origini dell’urbanistica moderna*, cit.

²¹ A maioria das informações sobre a fortuna de Fourier na Rússia encontra-se em Franco Venturi, *Il populismo russo*, Turim: Einaudi, 1952. Sobre Brook Farm, muitas menções se encontram em Benevolo, *Le origini dell’urbanistica moderna*, cit. Para os fourieristas espanhóis, cf. a antologia de textos *Socialismo utópico español*, sel., prólogo e notas Antonio Elorza, Madri: Alianza Editorial, 1970.

²² Os esquemas segundo os quais são ordenados os Grupos e as Séries na Ordem societária, e que retornam em todos os elencos e classificações de Fourier, requerem sinais gráficos especiais e cuidados de diagramação, e tornam difícil a leitura das obras completas (particularmente dos quatro volumes da *Théorie de l'unité universelle*). As exposições mais claras do sistema numérico das Séries encontram-se no ensaio de Raymond Queneau, “Dialectique hégélienne et Séries de Fourier”, *Bords*, Paris: Hetmann, 1963, e no pequeno volume citado de Schérer, *Fourier ou la contestation globale*.

²³ Sobre o *ambigu*, cf. Roland Barthes (no ensaio *Vivre avec Fourier*, *Critique*, n° 281, outubro de 1970) [Agora em *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 1971; trad. it. Turim: Einaudi, 1977]: “Como classificador (taxonomista), aquilo de que Fourier mais precisa são as passagens, os termos especiais que permitem transitar (engrenar) de uma classe para outra, é a espécie de lubrificante que o aparelho combinatório deve utilizar para não ranger” (p. 801).

²⁴ Sobre a abordagem matemático-musical de Fourier, sobre sua “concepção sinfônica ou polifônica do universo” com relação a Kepler, aos pitagóricos, a Platão, cf. Simone De bout-Oleskiewicz, “L’analogie ou le poème mathématique de Charles Fourier”, *Revue Internationale de Philosophie*, número especial cit.

²⁵ Roland Barthes (no ensaio *Vivre avec Fourier*, cit., pp. 794 e 803) observa que “o discurso de Fourier é sempre só propedêutico”, adia “continuamente a exposição definitiva para mais tarde: a doutrina é ao mesmo tempo soberba e protelatória”.

²⁶ Cf. o ensaio de Raymond Queneau sobre os “inimigos da Lua” Fourier e Mallarmé (no volume *Bords*, cit.).

²⁷ Como parcial correção da malograda previsão tecnológica, Fourier pode ser visto como um Júlio Verne que em lugar de máquinas todo-poderosas evoca para ajudar o homem a criação de novas espécies animais: o *antileão* é uma perfeita prefiguração do carro; a *antibaleia* funciona como motor de um pacote. Mas não faltam profecias de invenções técnicas ainda mais inesperadas, como a das telecomunicações via satélite (*Oeuvres complètes*, tomo IV, p. 261).

²⁸ Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, Paris: Denoël (Lettres Nouvelles), 1966, pp. 148 e 134. Temas análogos são desenvolvidos por André Vergez (*Fourier*, Paris: PUF, 1969): “Com efeito, Fourier não é nem mais nem menos louco do que muitos fundadores de religiões ou grandes metafísicos. Nem Leibniz nem Kant passam por de mentes, e, no entanto, no universo do bom senso cotidiano não se encontram nem ‘mônades’ nem ‘númenos’ [...] Admitamos que, se Fourier fosse mais abstrato, surpreender-nos-ia menos. As construções de Fourier, comparadas aos sistemas filosóficos, parecem-nos delirantes porque são arriscadamente precisas e concretas, porque Fourier não tem o mesmo gênero de cultura dos metafísicos regulares e possui uma imaginação muito mais viva”.

²⁹ Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, tomo II, 1.

³⁰ No ensaio *Vivre avec Fourier*, cit., pp. 802-4.

³¹ Engels, *Antidühring*, parte II, cap. 2.

³² Em *Dialética da Natureza*, Engels fala do “poema matemático” de Fourier, comparando-o ao “poema dialético” de Hegel. Os comentadores mais autorizados estabelecem tratar-se do famoso matemático barão Jean-Baptiste-Joseph Fourier. Raymond Queneau, num ensaio extraordinário de 1958 (que tornou a ser publicado no volume de seus escritos matemáticos e

enciclopédicos: *Bords*, cit.), tenta demonstrar — e não está escrito que não consiga — que Engels falava de Charles Fourier. Explicando as características aritméticas da Série de Charles Fourier, Queneau demonstra como, para Marx e Engels, elas podiam indicar o desenvolvimento de um método dialético mais articulado que o hegeliano.

³³ Engels, *Antidühring*, cit., parte III, cap. 1.

³⁴ Cf. o belo ensaio de Sebastiano Timpanaro Jr., “Engels, materialismo, ‘libero arbitrio’”, *Quaderni Piacentini*, nº 39 (segundo semestre de 1969), pp. 99-102.

³⁵ Engels, *Antidühring*, cit., parte III, cap. 1.

³⁶ Vejo uma prova disso numa citação oculta: a expressão, fourieriana como nenhuma outra, “hieróglifo inexplicável para o intelecto dos Civilizados”, que figura entre os vários epítetos com que Marx define Napoleão III, na página culminante de *Lutas de classe na França*.

³⁷ Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell’economia politica*, Florença: La Nuova Italia, 1970, vol. II, pp. 277 ss., 407-11.

³⁸ Hoje, reconhece-se nas “Pequenas Hordas” uma perfeita descrição da fase sádico-anal da infância segundo Freud. Cf. número especial dedicado a Fourier da revista freudiana *Topique* (nº 4-5, Paris: PUF, outubro de 1970), o texto de J. Goret, “L’essai d’une ‘phalange’ d’enfants”, que é a comparação de uma experiência pedagógica reichiana na URSS em 1921-24, no breve período das perspectivas “utópicas” pós-revolucionárias.

³⁹ Sobre esse ponto, cf. Walter Benjamin no comentário à poesia de Brecht, “Da criança que não queria se lavar”, em *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turim: Einaudi, 1966.

⁴⁰ O tempo que o Societário dedica ao trabalho dentro de cada Série é chamado *séance*, literalmente “sessão”; além do sentido de “reunião”, o termo implica revezamento temporal e, por isso, preferimos traduzi-lo simplesmente por “turno”.

⁴¹ Benjamin, “Fourier e i passaggi”, cit., p. 142.

⁴² Sobre a oposição de Fourier ao *atomismo* do pensamento setecentista e sobre o seu lugar no *organicismo* oitocentista, cf. o ensaio de Armando Saitta, *Belfagor*, III, nº 3, Florença, maio de 1947, pp. 272-92.

⁴³ O ódio pelos comerciantes, unido ao espírito classificatório e a uma sumária tipologia étnica, leva-o a execrar os três povos mercantis por excelência: os ingleses (responsáveis pelo “monopólio insular”, contra o qual escreve um libelo), os judeus e os chineses (estes dois povos também recebem outras censuras por serem “patriarcais”).

⁴⁴ Sobre a concepção religiosa de Fourier, cf. Henri De sroche, “Fouriérisme ambigu. Socialisme ou religion?”, no número especial cit. da *Revue Internationale de Philosophie*, que enquadra o problema entre os “novos cristianismos” franceses, ingleses e alemães da época.

⁴⁵ *Oeuvres complètes*, cit., tomo I, pp. 195-202. Acrítica fundamental de Fourier à Maçonaria volta-se contra a pretensa austeridade que se une ao culto da riqueza, ao passo que ele propunha abrir as Lojas às mulheres e o culto religioso à volúpia.

⁴⁶ Sobre as cosmologias vitalistas de Restif de la Bretonne, de Fourier e do discípulo deste, Victor Hennequin, que o espiritismo levou à loucura, cf. Hélène Tuzet, *Le cosmos et l’imagination*, Paris: Librairie J. Corti, 1965. André Breton, em *Anthologie de l’humour noir*

e em *Arcane 17*, insiste nas relações de Fourier com o ocultismo (já Baudelaire o tinha aproximado de Swede nborg) e numa possível influência sua sobre Eliphas Levy (o ex-abade Constant). Ele se baseia sobretudo no livro de Auguste Viatte, *V. Hugo et les illuminés de son temps*, Montreal, 1924, que de senha, dentro dos movimentos ocultistas oitocentistas, a oposição entre uma “direita” e uma “esquerda”. Simone De bout, no apêndice à edição Pauvert, 1967, da *Théorie des quatre mouvements* (pp. 376-7), fala de uma possível influência sobre Fourier por parte de Claude de St-Martin. E. Lehouck (*Fourier aujourd’hui*, cit.), ao contrário, nega ponto por ponto todo paralelo entre Fourier e as tradições ocultístico-maçônicas.

⁴⁷ Sobre as relações entre Baudelaire e a obra de Fourier, cf. Michel Butor, *Histoire extraordinaire*, Paris: Gallimard, 1961 (trad. it. *Una lettera di Baudelaire*, Milão: Il Saggiatore, 1962).

⁴⁸ A frase pode ser lida em *De l’amour* (1822), mas o conceito já está expresso na *Histoire de la peinture* (1817). Sobre a história dessa concepção em Stendhal e sobre o emaranhado de referências que a ela se ligam, cf. o belo ensaio de Giansiro Ferrata, “Il valore e la forma”, *Questo e altro*, nº 8, Milão, junho de 1964.

⁴⁹ Texto francês e tradução italiana de Giordano Falzoni em André Breton, *Poesie*, Turim: Einaudi, 1967.

⁵⁰ Em doze volumes, publicados entre 1966 e 1968 pelas Editions Anthropos, organizados por Simon De bout. Os primeiros seis volumes reproduzem a edição das *Oeuvres complètes 1841-45*; o sétimo é o inédito *Le nouveau monde amoureux*; o oitavo e o nono reproduzem a edição de 1835-36 de *La fausse industrie*; os últimos três reproduzem os quatro volumes de manuscritos publicados postumamente de 1851 a 1858, e as páginas da revista *La Phalange* que contêm outros manuscritos.

⁵¹ Michel Butor dedicou um livrinho a uma espécie de “continuação de Fourier” (*La rose des vents*, Paris: Gallimard, 1970); dos 32 períodos previstos em sua história da humanidade, Fourier tinha de scrito apenas nove; Butor completa o quadro assimilando o “sistema” nos mínimos detalhes e levando-o às últimas consequências. O ensaio de Roland Barthes (*Vivre avec Fourier*, cit.) é — como já a ode de Breton — também diário de viagem e meditação sobre o presente. O número especial cit. da revista de estudos freudianos *Topique* traz, entre outros, uma carta de Maurice Blanchot e um importante ensaio de Pierre Klossowski, “Sade et Fourier”.

⁵² A existência dos inéditos “amorosos” já tinha sido assinalada antes da guerra por alguns pesquisadores. Durante alguns anos, acreditou-se que tivessem se perdido durante a última guerra. Foram reencontrados e tornaram-se objeto de estudos e publicações fragmentárias lá pelo fim da década de 50, e depois foram publicados em volume.

⁵³ A datação provável dos manuscritos “amorosos” é por volta de 1820-21: eles fazem parte do material que completaria o grande tratado, a *Théorie de l’unité universelle*, do qual o autor publicou apenas uma parte. As poucas páginas que os discípulos publicaram postumamente na revista *La Phalange* trazem marcas pesadas de sua censura.

⁵⁴ Charles Fourier, *Le nouveau monde amoureux*, manuscrito inédito, texto integral. Org., notas e introd. Simone De bout-Oleszkiewicz (*Oeuvres complètes de Charles Fourier*, tomo VII, Paris: Anthropos, 1967).

⁵⁵ Entre as fontes prováveis do mundo visionário de Fourier, poderia apontar, nos rastros do topônimo *Gnide* (Cnido), um poema em prosa atribuído a Montesquieu, *Le temple de Cnide* (1724), composição mitológica amaneirada, em que abundam os temas lésbicos.

⁵⁶ Um quadro mais completo dos universos visionários que tomaram forma em torno da Revolução Francesa deveria estender a comparação também ao terceiro — ou primeiro em ordem cronológica — grande grafomaniaco e catalogador da vida erótica, Restif de la Bretonne, que pode ser aproximado a Fourier por sua audaz explanação da natureza humana e pela criatividade cosmológica, mas que cede com certa frequência à hipocrisia do falso moralista.

⁵⁷ Sobre esse ponto, vejam, no ensaio cit. de Barthes, *Vivre avec Fourier*, o capítulo “Le calcul de plaisir”.

⁵⁸ Reflexões sobre esse ponto trazidas aos dias de hoje podem ser encontradas no ensaio de Barthes, *Vivre avec Fourier*, cit., p. 706.

⁵⁹ Frank E. Manuel, *The prophets of Paris (Turgot, Condorcet, Saint-Simon, Fourier, Comte)*, Nova York: Harper & Row, 1962. Às mesmas conclusões chega outro atento estudioso estadunidense: Nicholas V. Riasanovsky, *The teaching of Charles Fourier*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1969.

⁶⁰ De 1947 (trad. it. Ippolito Simonis, Turim: Einaudi, 1970).

⁶¹ Para a psicanálise de grupo, cf. Simone De bout, introd. à *Théorie des quatre mouvements*, Paris: Pauvert, 1967, pp. 50-2. No número especial cit. da revista *Topique*, veja-se, além do mencionado texto reichiano de J. Goret, as conclusões — de escola lacaniana — de François Perrier.

⁶² Para um estudo geral das teorias pedagógicas, cf. Jean Dauty, “Fourier et les questions d’éducation”, *Revue Internationale de Philosophie*, número especial, cit.

⁶³ Schérer, *Fourier ou la contestation globale*, cit.

⁶⁴ Dominique De santi, “San Francisco: des hippies pour Fourier”, no número especial cit. de *Topique*.

⁶⁵ Um quadro inicial da libertação da mulher e da organização da liberdade amorosa na política fourieriana foi dado pela revista *Arguments*, num número dedicado a *L’amour-problème* (V, nº 23, primeiro trimestre de 1961), com o texto de Pierre Gaudibert.

⁶⁶ Barthes define, ao ler Fourier, a oposição entre “sistema” e “sistemático”, isto é, entre forma fechada e linguagem aberta. “Diante do sistema, monológico, o sistemático é dialógico (prossegue à força de ambiguidades, não sofre contradições); é uma escritura, ganhou a eternidade (a permuta perpétua dos sentidos ao longo da história); o sistemático não solicita a aplicação (a não ser a título puramente imaginário de um teatro do discurso), mas a transmissão, a circulação (significante); mas não é transmissível a não ser com a condição de ser *de formado* (pelo leitor)” (“Système/systématique”, Barthes, *Vivre avec Fourier*, cit., pp. 802-4).

⁶⁷ Por “meridionalismo” entende-se, na Itália, o conjunto de estudos sobre os problemas da integração do Sul da península em seu tecido produtivo, administrativo, cultural etc. desde a unificação italiana. A partir do século XX, o termo também passa a designar o debate que surgiu em torno da “*questione meridionale*” e sobre o renascimento econômico e político da

Itália do Sul. (N. T.)

⁶⁸ De um texto de Fortini sobre Pasolini de 1972, agora em Franco Fortini, *Questioni di frontiera*, Turim: Einaudi, 1977, p. 259.

⁶⁹ *As palavras e as coisas*. (N. T.)

⁷⁰ Era o título do governador espanhol do estado de Milão, que respondia diretamente aos soberanos de Madri. (N. T.)

⁷¹ *Untore* (*untori*, no plural) é um termo histórico. Durante a peste que assolou Milão no século XVII, foram chamados assim os acusados de ter disseminado a epidemia untando portas e muros com uma substância oleosa, supostamente infectada. No livro que Calvino menciona, *Storia della colonna infame*, Manzoni trata dos processos que esses supostos contaminadores sofreram em Milão. (N. T.)

⁷² Trad. it. *Engels, Manchester e la classe lavoratrice*, Turim: Einaudi, 1980.

⁷³ Aludimos sobretudo ao livro de Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggi sulla scrittura populista in Italia*, Roma: Samonà e Savelli, 1967.

⁷⁴ “Nós somos as penas tristes e de sanimadas/ as tesourinhas e a faquinha dolorosa...”

⁷⁵ Associação nacional para a proteção do patrimônio histórico, artístico e natural da nação. (N. T.)

ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELA SPRESS EM GARAMOND E IMPRESSA
EM OFSETE PELA RR DONNELLEY SOBRE PAPEL PÓLEN SOFT DA SUZANO
PAPEL E CELULOSE PARA A EDITORA SCHWARCZ EM MAIO DE 2009

Copyright © 2002 by The Estate of Italo Calvino

Obra publicada com a contribuição do Ministério das Relações Exteriores da Itália

Título original:

Una pietra sopra — Discorsi di letteratura e società

Capa:

Raul Loureiro

Preparação:

Márcia Copola

Revisão:

Eliana Medeiros

Carmen S. da Costa

ISBN 978-85-8086-452-6

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br
