UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

RENATO PRELORENTZOU

À SOMBRA DE UM LIVRO

História e ficção na leitura de *Amphitryon*, de Ignacio Padilla

São Paulo

2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

RENATO PRELORENTZOU

À SOMBRA DE UM LIVRO

História e ficção na leitura de *Amphitryon*, de Ignacio Padilla

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em História Social do Departamento de História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto

São Paulo

2008

Para José Brighenti e Antonio Prelorentzou,
por suas histórias.

Sumário

Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7

I. O LIVRO

1. Introdução

Um signo para três significados	10
--	----

um livro na história
um livro de história
um livro da história

Resumo do Enredo, Cronologia e Diagramas	17
---	----

Nota do Editor.....	18
I – Uma sombra sem nome – Franz T. Kretzschmar – Buenos Aires – 1957.....	18
II – Da sombra ao nome – Richard Schley – Genebra – 1948.....	23
III – A sombra de um homem – Alikoshka Goliadkin – Cruseilles (França) – 1960.....	27
IV – Do nome à sombra – Daniel Sanderson – Londres – 1989.....	33
Colofão – Ignacio Padilla – San Pedro de Cholula – 1999.....	40
Cronologia.....	42
Diagrama de Identidades.....	44
Diagrama de Locações.....	45

2. Primeiro Sentido: um livro na história – o autor e a tradição

Ignacio Padilla e o <i>Manifiesto Crack</i> – ações e reações	48
--	----

um autor na vida
um manifesto na tradição
um manifesto na crítica
dois manifestos na crítica
um manifesto na década
um autor no manifesto
mais uma leitura na crítica
uma releitura na crítica

Ignacio Padilla e o <i>Manifiesto Crack</i> – antes e depois	66
---	----

um boom na literatura latino-americana
mais um crack na tradição de rupturas

um mexicano na matriz argentina
um livro na história

II. A LEITURA

1. Instrumentos e conceitos

A obra aberta e os protocolos de leitura: o leitor e o autor..... 82

2. Segundo Sentido: um livro de história – o temário

Análise dos capítulos.....	92
N - Nota do Editor - ?.....	93
I – Uma sombra sem nome – Franz T. Kretzschmar – Buenos Aires, 1957.....	96
II – Da sombra ao nome – Richard Schley – Genebra, 1948.....	101
III – A sombra de um homem – Alikoshka Goliadkin – Cruseilles (França), 1960.....	107
IV – Do nome à sombra – Daniel Sanderson – Londres, 1989.....	117
V - Colofão – Ignacio Padilla – San Pedro de Cholula, 1999.....	124
Diagrama de Eco.....	131
Diagrama de Narradores.....	132
Diagrama de Instâncias Discursivas.....	133
Diagrama de Perspectivas.....	134

Diálogos críticos com a tradição histórica e literária: desassossego e impostura..... 135

identidades de narradores e narradores de identidades
autores de textos e textos de autores
deduções de policial
memórias de testemunhas e testemunhos de memória
um livro de história

III. AS LEITURAS

1. Leitura e Escritura – processos críticos de construção do conhecimento

História: o paradigma indiciário..... 163

passado, memória, história, narrativa
trópico, enredo, retórica, relato
vestígios, sinais, índices, provas
narrativa ficcional, narrativa histórica, invenção, imaginação

História e ficção..... 185

livros, leitores
histórias, historiadores
leituras, escrituras

2. Terceiro Sentido: um livro da história – a simulação

História e ficção: *Amphitryon*..... 193

um livro da leitura
um livro do indiciário
um livro da história

Bibliografia e Fontes..... 211

Agradecimentos

Em 1964, dezessete anos após a publicação de seu primeiro livro, *A trilha dos ninhos de aranha*, Italo Calvino retornou àquelas páginas para tentar entender o próprio impulso de tornar ficção seu testemunho como jovem soldado na guerra de resistência *partigiana*. Naquele prefácio, a cada três ou quatro parágrafos, Calvino desistia, recomeçava, mostrava dúvida, depois remorso, depois arrependimento. Dizia que “as leituras e a experiência de vida não são dois universos, mas um. Cada experiência de vida, para ser interpretada, elege determinadas leituras e com elas se funde. Que os livros sempre nascem de outros livros é uma verdade só aparentemente contraditória com a outra: que os livros nascem da vida prática e das relações entre os homens”. E contava que melhor seria nunca ter escrito *A trilha...*, pois tal livro – que eternamente o obrigaria a refutá-lo ou aprofundá-lo, a corrigi-lo ou desmenti-lo, que o definiu mesmo que ainda estivesse muito longe de definir-se – nunca o consolaria do que havia destruído para escrevê-lo: a experiência que talvez lhe pudesse valer a escrita de seu último livro, mas que só lhe bastou para escrever o primeiro.

Nos primeiros dezoito meses em que estive matriculado nesse programa de pós-graduação, tentei desenvolver uma pesquisa sobre Octavio Paz e as referências à expressão latino-americana em sua obra. Foi então que, no final de junho de 2006, a pesquisa se voltou ao estudo de um outro autor mexicano e suas conexões com o mecanismo da história. Hoje seria ingênuo dizer que um projeto foi descartado em função de outro ou que toda e qualquer leitura anterior ou fortuita não tenha dado a este escrito uma contribuição tão fundamental quanto esses outros dezoito meses de estudo de Padilla, Eco, Ginzburg e, talvez com outra intenção, Calvino. São, mais que as vicissitudes que se me impuseram nesses últimos anos, as leituras desses autores, leitores confessos de Borges, que marcam este texto.

Agradeço a Júlio Pimentel Pinto, querido mestre, pela paciência e inigualável generosidade com que, desde muito antes e para muito além dessa pesquisa, orienta meus itinerários de leitura; à Prof.^a Dr.^a Ana Cecília Olmos e ao Prof. Dr. Nelson Schapochnik, pelos valiosos comentários ao relatório de qualificação e, uma vez mais, por me concederem o privilégio de contar com suas presenças na banca de defesa; a Juliana Garrido Pereira, Fernanda Trindade Luciani, João Paulo Marão, Fernando Seliprandy

Fernandes, Daniel Lago Monteiro, André Junqueira Prevatto, Guilherme de Paula Santos, Tércio Vancin de Azevedo, Ricardo Mendes, João Antônio Mallmann, Fausto Jorge de Araújo, José Roberto Saglietti e José Roberto Saglietti Filho, amigos novos e antigos, por compartilharem, cada um à sua maneira, histórias e leituras de mundo nas infindas conversas; a Deco, Gui e Flávia Helena, pelo carinho e apoio incondicionais; e, claro, a Ana Maria e Pierre, por compreenderem, sempre.

São Paulo, dezembro de 2007

renatoprelorentzou@terra.com.br
renatoprelorentzou@usp.br

Resumo

Este trabalho explora três possíveis significados para o “romance histórico” *Amphitryon*, de Ignacio Padilla, e, a partir disso, estuda modos de interação entre história e ficção. O primeiro sentido analisa-o como um *livro na história*, uma obra marcante que se escreveu sob o contexto de um manifesto célebre por tentar reorganizar a tradição literária latino-americana. O segundo sentido toma-o como um *livro de história*, um romance que não só se aproxima de um gênero literário afeito aos fatos historiográficos, mas que, sobretudo, articula conteúdos históricos, literários e culturais sob formas narrativas que também derivam do século passado. O terceiro sentido, finalmente, o lê como um *livro da história*, uma narrativa que, pela disposição de relatos e narradores, simula o próprio mecanismo do fazer histórico. Conduzindo essas argumentações estão os princípios da dialética forma-abertura e da interação autor-obra-leitor, derivados de Umberto Eco, a noção de leitura e escritura como forma de conhecer, cara a Jorge Luis Borges, e o paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg. A tentativa final é fazer de um exercício de crítica literária uma reflexão sobre a história. Para tanto, insiste-se na analogia entre verificação e interpretação de dados e as mediações livro-leitor-leituras, e adota-se a “espiral de leituras” historicizadas como modo operativo que aproxima discursos ficcionais e discursos históricos, esboçando-se, então, paralelos e limites nos percursos da produção historiográfica e da produção ficcional ao longo do século XX.

Palavras-chave: literatura latino-americana, identidade latino-americana, *Manifiesto Crack*, leitura, ficção e história, paradigma indiciário, realismo.

Abstract

This work explores three possible meanings for the “historical novel” *Amphitryon*, of Ignacio Padilla, and, from this, it studies ways of interaction between history and fiction. The first meaning analyzes it as *a book in history*, a remarkable work that was written under the context of a manifest notable for trying to reorganize the Latin American literary tradition. The second meaning takes it as *a history book*, a novel that not only comes close to the historiographies facts, but, above all, it articulates historical, literary and cultural contents under narrative forms that are also drawn from the last century. The third meaning, finally, reads it as *a book of history*, a narrative that, for the disposal of stories and narrators, simulates the mechanism of history. As a guide line for these arguments, there are the principles of the dialectic form-opening and the interaction author-work-reader, derived from Umberto Eco, the notion of reading and writing as forms of knowledge, from Jorge Luis Borges, and the evidential paradigm, of Carlo Ginzburg. The final attempt is to make a reflection on history from a literary critical exercise. In such way, one must insist on the analogy between verification and interpretation of data and the relations book-reader-readings, and adopts the historic “spiral of readings” as an operative way that approaches fiction and historical speeches, and so, outlining parallels and limits in the course of the historiography and fictional production throughout the 20th century.

Keywords: Latin American literature, Latin American identity, Manifiesto Crack, reading, fiction and history, evidential paradigm, realism.

“pero mientras vivimos no podemos escapar ni de las máscaras ni de los nombres y pronombres: somos inseparables de nuestras ficciones – nuestras facciones. Estamos condenados a inventarnos una máscara y, después a descubrir que esa máscara es nuestro verdadero rostro”.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*

O LIVRO

No universo já não havia um continente e um conteúdo, mas apenas uma espessura geral de sinais sobrepostos e aglutinados que ocupava todo o volume do espaço, um salpicado contínuo, extremamente minucioso, uma retícula de linhas, arranhões, relevos e incisões; o universo estava garatujado em todas as suas partes e em todas as dimensões. Não havia mais como fixar um ponto de referência: a galáxia continuava a girar, mas eu não conseguia mais contar seus giros, e qualquer ponto podia ser o de partida, qualquer sinal acavalado nos outros podia ser o meu, porém de nada me serviria descobri-lo, tão claro estava que independentemente dos sinais o espaço não existia e talvez nunca tivesse existido.

Italo Calvino, “um sinal no espaço”, *As cosmicômicas*, 1965

Introdução

Um signo para três significados

Talvez existam muitos sentidos para se definir como histórico um livro, para unir e enunciar, lado a lado, as palavras *livro* e *histórico*. O mais simples ou recorrente deles seria utilizado para definir uma obra como marcante, como objeto pontual e localizado cronologicamente que se insere na tradição literária e reconfigura seu panorama: um livro na história. O compromisso com os fatos, exposto ou aludido em suas referências a acontecimentos e personagens reais, em seu intuito de reapresentar prismaticamente dados empíricos da existência, também serviria a uma construção semelhante: um livro de história. O interessante, porém, seria pensar que um desses sentidos se apresentasse de maneira cifrada, que, escondido nos signos da narrativa, por ela simulasse os mecanismos próprios do termo que, somado ao primeiro, o qualifica; que, enquanto relato, uma obra representasse a história: um livro da história.

Em *Amphitryon*, esses e outros significados não se excluem, multiplicam-se. Reunir signos, interpretá-los e buscar alguma fixidez por meio da enunciação são atos constantes no romance de Ignacio Padilla: um livro feito de histórias que são outras e de outros que são impostores; narrativa em que história e ficção formam um duplo, em muitos sentidos.

um livro na história

Amphitryon é o mais relevante romance da ainda breve produção ficcional de um jovem autor mexicano, membro de um movimento compromissado, desde sua autodenominação, com a ruptura. O *Manifiesto Crack*, lançado em 1996, propunha-se a descontinuar a chamada literatura pós-mágica, que havia diluído e simplificado as formas e a estética do *boom* internacionalizante da produção latino-americana dos anos 1960/70. Para tanto, procurava adotar, ainda que de diferentes maneiras dentro do próprio grupo, procedimentos de não-linearidade narrativa, de apego à polifonia e ao uso de estruturas elípticas e cifradas – complexas escrituras que exigiam a colaboração do leitor.

Amphitryon expressa as intenções de uma geração que pôde desprender-se da tradição local e imediatamente anterior para – por meio de seus repertórios de leituras particulares – incorporar-se à tradição ocidental e, assim, revisitar e reelaborar muitos de seus temas e artifícios formais: os discursos psicológicos de subjetividades conflitantes, o jogo com temporalidades diversas, os diferentes focos narrativos, a aproximação com a literatura histórica e de testemunho, a convivência entre personagens reais e fictícios, os questionamentos acerca dos limites e efeitos da ficção e da história. Uma geração imersa na *tradição de ruptura* do moderno – que pressupõe também continuidades – que se impunha nos itinerários da literatura na América Latina determinando novas posições para os escritores do continente, e se reservava ao direito de tomar para si não apenas o patrimônio latino-americano, mas o universal; que se permitiu não falar sobre América, mas, certamente, a partir da América.

Padilla, portanto, revê, repensa e reformula a questão da expressão latino-americana e seu espaço no cenário mundial, e possibilita a expansão das análises do âmbito dos diálogos de seu movimento com a tradição literária – os cânones ocidentais, a matriz borgeana, o realismo mágico e suas diluições – para as referências a outros campos da cultura e do conhecimento – o cinema, as artes visuais, a filosofia e a história –, o que torna viável a interpretação de *Amphitryon* como um temário do século XX, expresso em suas reelaborações formais e também nas reflexões de seus conteúdos.

um livro de história

O esfacelamento da narrativa realista, que não mais pôde representar o mundo fragmentado, é o esfacelamento dos autores em sua existência desassossegada de indivíduos na multidão da modernidade. As formas derivadas desse experimentalismo literário, suscitado pelo caótico cenário do século XX, são revistas por Padilla; os acontecimentos – determinantes e determinados – desse quadro de incertezas também estão contidos em seu livro: as duas grandes guerras mundiais, a dissolução das identidades e a questão dos nacionalismos europeus, o nazismo. *Amphitryon* é um relato sobre consciências em conflito com a experiência histórica traumatizante; uma listagem de ocorrências do desassossego nas esferas particular e coletiva, na subjetividade e na objetividade. Seu autor

lê os fragmentos deixados pela tradição literária e historiográfica e reescreve um inquietante livro sobre indivíduos em busca e em dúvida – e os localiza no cenário de fragmentação do mundo e das certezas, no século da descrença e da quebra das transcendências: século (da consciência) da impostura. No individual e no coletivo.

Os narradores de *Amphitryon* estão em latente procura por imagens de fixidez onde possam ancorar justificativas para suas existências: o nome próprio, a filiação, a pátria, a religião, a memória, a totalidade, a essência, o núcleo-rígido redentor ao qual retornar. Entretanto, o enredo se desencadeia por processos destrutivos de desmontagem e de ciência da condição de falsificação e engano: o sócia, a sombra, o bastardo, o falsário, o dublê, o *ghost-writer*, o absoluto descrente. A narrativa, análoga ao século XX, parece querer aludir aos fracassos ideológicos e provar a falência das crenças e dos idealismos do XIX. As referências estão distorcidas pelas mudanças de cenário e de narrador e pelas reformulações identitárias por eles sofridas; o passado torna-se inapreensível porque sempre fraturado em vestígios e contaminado pela memória mutante de outro indivíduo também desassossegado. A sensação é de inevitável falsidade, pois o terreno – na história e na narrativa, na experiência empírica e no enredo do livro – é da incerteza, da dúvida fomentada por sujeitos que recriam o mundo sempre que o nomeiam, no real e na ficção. Se, no nominalismo bíblico, Deus conhece a cada um pelo nome próprio, a traição dos narradores de Padilla parece apontar para os mesmos questionamentos sobre a relação entre o real e a linguagem que no século passado atingiram os campos da arte e da filosofia: se uma coisa é o que ela se chama e se o próprio nomear é arbitrário construto humano, fica desfeito o transcendente vínculo entre a substância e o nome, entre a essência e a palavra. A crítica da linguagem e do mundo é feita pela linguagem. O substantivo é outra vez significado: embora sua enunciação ainda baste pra criar certezas, essas se tornaram pequenas verdades contadas de forma fragmentária. Identidades e realidades são artificialidades porque inalcançáveis e inevitavelmente revistas e recompostas. A busca pela identidade vai, na narrativa da história e do livro – e apenas pela narrativa é dado saber –, sendo desvelada e revelada, se não como infrutífera, pelo menos como irremediavelmente forjada, fingida, imposta. É, então, um esforço por convencer-se, procura por auto-engano: perguntas respondidas apenas no “reino falacioso da imaginação, onde todo fato e toda palavra levam à mentira”. É impossível o retorno a casa e igualmente improvável que ela ainda exista,

pois tudo se dá no plano contextual. Não há núcleo-rígido ao qual retornar. As certezas são limitadas e efêmeras.

A identidade se coloca, então, sob o prisma teórico das relações entre discurso histórico e discurso ficcional. Diante da tradição literária e dos traumáticos eventos sucedidos ao longo do século passado, Padilla compõe uma intrincada paródia da inquietante busca identitária, elabora uma narrativa fundida entre história e literatura para representar aquilo que interpreta ter sido a danação do século XX: as identidades, quaisquer que sejam, são validadas apenas em discursos, supostamente reais ou supostamente ficcionais; e tal como leituras do real são, inevitavelmente, fragmentadas e provisórias.

O tema da impostura tomada como verdade depois de enunciada – o fato de tudo passar a existir depois de nomeado, depois de se dizer “meu nome é” – é especialmente caro à literatura de um continente imaginado muito antes de descoberto, onde escritores e seus escritos tiveram de inventar uma tradição identitária e fundar suas nações através das narrativas. Romance hispano-americano, *Amphitryon* reúne narrativas, e ao fazê-lo escreve – por meio da releitura de narrativas da tradição – sobre si próprio, sobre o ato literário de nomear coisas e de representar e criar – relatos, livros, identidades, verdades, memórias e histórias – exclusivamente a partir de palavras.

Todas as muitas alusões à impostura são costuradas, no decorrer da trama, pela metáfora-guia do xadrez: o jogo tomado também como simulacro e como representação – espaço em que se recriam metaforicamente as condições da vivência humana: terreno cercado, espaço definido e regulado por regras específicas em que cada subjetividade se anula e transforma em outra para jogar. Ocorre, então, uma alternância entre duas condições de destinos: uns determinados pelos jogos de outros; outros decididos fatalmente pela habilidade individual de jogar. Um misto de raciocínio e sorte, de livre-arbítrio e sujeição, de personagens-jogadores e personagens-peões: metáfora da inocência e da culpa em um período caracterizado pelo domínio de sujeitos sobre outras subjetividades dissolvidas em multidão.

O romance trata da constante troca de identidades – nomes, condutas, filiações, referências – de personagens sempre a procura de explicação para a própria existência no caótico e fragmentado cenário do entreguerras. A busca nos é apresentada por Padilla por meio de relatos formados pela memória de outros relatos e de fatos há muito passados: o acesso ao enredo de *Amphitryon* – ao objeto-livro que está na estante – é dado por outras histórias; os capítulos do livro formam um conjunto difuso, no qual os diferentes narradores, cada um com sua intenção e preocupação, tentam remontar a trama. Contar o enredo total do romance é impossível, pois não só os fatos, mas também os personagens e narradores encontram-se entrecruzados e contraditórios. Essa dificuldade de definição identitária experimentada pelos personagens ao longo da narrativa é transferida também para o leitor: cada relato fracionado – pedaço da história – transforma radicalmente o sentido das outras leituras anteriores e posteriores, soma e subtrai interpretações em um movimento que é da literatura e também da história, já que ambas são formadas por textos, com textos e contextos. O leitor atua na construção do romance e repete, durante a leitura, o processo de constituição de um saber possível, forjado pela interpretação de indícios, e, por seu próprio repertório, formula um discurso preenchido com ficção ou com história – instâncias que não se deixam perceber enquanto uma ou outra: duas formas distintas, porém aproximadas, de interpretação da experiência fragmentada; duas maneiras de edificar conhecimentos sabidamente provisórios e limitados, mas que ainda assim se constituem e se realizam pelo ato de nomear e de narrar – de construir verdades parciais.

A tessitura do romance é uma paródia do século XX por seu temário – em forma e conteúdo, tradição literária e histórica – e também paródia do conhecimento paradigmático do século passado: índices reinterpretados por um ciclo de leituras. Um exercício crítico marcado pela inquietude e estranhamento também presentes no livro. Dessa forma, Padilla aproxima os discursos históricos aos ficcionais e simula os diálogos da tradição literária e historiográfica na construção de um conhecimento dado pela reunião e releitura de signos dispersos ao acaso: é arbitrária a biblioteca pessoal, é arbitrária a disposição dos vestígios históricos sucessivamente resignificados e reinterpretados pelo leitor, pelo historiador – pela memória, pessoal ou coletiva.

Os narradores de *Amphitryon* partem de suas memórias individuais desassossegadas, fragmentadas e limitadas para compor uma narrativa – tensionada entre tempos e permeada por uma dispersão de indícios – com a qual cada um deles busca significar a própria vida. O leitor de Padilla reúne essas pequenas verdades contadas pelos narradores em meio a um vasto universo de referências eruditas e busca compreender o sentido do romance que acaba de fechar. O crítico literário percorre seu repertório pessoal – pequena parte das ficções contadas pelos escritores da tradição – e, de seu lugar, busca estabelecer semelhanças e criar relações no diálogo de autores e livros. O historiador lê os pequenos sinais deixados/contados pela experiência do mundo, recolhe vestígios, fragmentos de memória, de fatos, de leituras e os resignifica em novo discurso, em nova enunciação: determina e fixa novos parâmetros – constitui novas verdades em que se baseiam novas leituras e identidades.

Nesse campo de recíprocas interpenetrações, Padilla dá um passo adiante das linhas limítrofes da ficção e da história: o escritor nomeia e nomeia a si próprio; é heterônimo ou narrador e também personagem de si em suas próprias páginas, igualado aos demais narradores supostamente fictícios, supostamente reais. A impostura da dinâmica da história pela ficção é reforçada ainda por outros artifícios literários: a fragmentação da narrativa revela a existência duvidosa das verdades compostas por discursos parciais (por serem fracionados e contaminados) e manifesta a tensão entre temporalidades e a ausência de linearidade tão características da interpretação histórica; os diversos focos narrativos, baseados na memória da 1ª pessoa, são diferentes formas de dúvida e engano que se prestam também aos múltiplos focos literários, simulações da crítica multifocal.

Amphitryon é um livro de duplos e impostores; atravessam-no inúmeras referências à história e ao seu duplo, a ficção – irmão gêmeo que imita com precisão um rosto, mas que ainda assim não pode sê-lo, pois, quando o é, já é outro, é discurso sobre, é palavra. É também uma interpretação crítica feita à margem, e como tal, tem ciência de sua própria paisagem e dos diálogos que trava com a tradição: sabe que conhece pouco e apenas por seu prisma; critica a si mesmo ao revelar seu espaço de enunciação. É um livro de ficção, e, por sua cifrada narrativa, um leitor pode entender que, por fim, todos são leitores – narradores de Padilla, Padilla, leitores de Padilla, críticos literários e historiadores – que

trabalham com relações entre as partes, reformulando-as, resignificando-as. Elaboram um discurso e nomeiam – criam verdades particulares e provisórias a partir da enunciação. Inevitável impostura.

Resumo do Enredo, Cronologia e Diagramas

Segundo Umberto Eco¹, a História ou Fábula de um texto literário é a lógica das ações e o curso dos eventos ordenados temporalmente, o esquema fundamental da narrativa, cuja definição depende do nível de interpretação e da competência enciclopédica do leitor; já o Enredo é o livro como de fato é contado em sua superfície, com deslocamentos temporais, saltos, digressões, descrições e reflexões.

Durante a montagem do presente trabalho, considerou-se necessária a inclusão de um resumo do enredo e de diagramas explicativos do objeto de estudo. Aqui, nesse primeiro momento, afasta-se a tentativa de preencher as propositais lacunas ou indicar uma das inúmeras possibilidades de interpretação do livro que, de resto, são certamente desejadas pelo autor. O intento, muito mais simples, é fixar a narrativa, sublinhar as passagens mais relevantes e dirimir algumas dúvidas objetivas, bem como apresentar ao suposto leitor deste texto uma obra de circulação ainda restrita. Mais adiante, outros diagramas tentarão esquematizar as prismáticas interpretações e a fluidez dos significados da trama, para que os sentidos de tal estrutura narrativa possam ser alvo de posterior reflexão.

São expostos nas páginas que seguem os acontecimentos que estruturam a fábula e as impressões e remissões dos narradores; nessas, sempre que possível, foram mantidas as próprias palavras do autor, para que os termos exatos de suas analogias, metáforas e imagens possam ser posteriormente analisados.

¹ ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979 e *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

Nota do Editor²

A trama principal deste romance se desenrola na Áustria, na Polônia e na Sérvia entre 1916 e 1945, isto é, desde meados da Primeira Guerra Mundial até o final da Segunda. A narração parte do momento em que a Primeira Guerra Mundial – também chamada aqui “Grande Guerra” ou “guerra de 14” – começa a se resolver contra a Alemanha, o império Austro-Húngaro e seus aliados. Isso precipita a desintegração da Áustria-Hungria e a capitulação da Alemanha, que assinará o Tratado de Versalhes em 1919, resultando ainda no fim dos impérios otomano e russo.

No entreguerras, a Alemanha derrotada ressurge como grande potência. Hitler anexa a Áustria e, em setembro de 1939, invade a Polônia, deflagrando a Segunda Guerra mundial, que terminará com a rendição incondicional do exército nazista em maio de 1945.

I – Uma sombra sem nome – Franz T. Kretzschmar – Buenos Aires - 1957

Franz T. Kretzschmar inicia sua narrativa referindo-se ao pai: este dizia chamar-se Viktor Kretzschmar, era guarda-chaves na linha Munique – Salzburgo e não cometeria, sem motivos, um crime; taciturno, raivoso e calculista, era capaz de esperar anos pelas circunstâncias favoráveis para aplicar um golpe, como certa vez esperou uma dezena de horas para abater uma lebre que seu ódio reduziu a uma massa incomível. Caracterizava-o, ainda, uma consciência de homem derrotado e esperançoso de um dia recuperar a luz que lhe fora roubada na juventude. O narrador refere-se então a um julgamento no tribunal ferroviário, em que Viktor, pouco negando a culpa pelo acidente, é sentenciado preso. Para a surpresa de Franz, o veredicto não provoca tristeza, mas alívio na mãe, que revela: o homem acusado pelo tribunal chama-se Thadeus Dreyer e tem ódio mortal dos trens. O que corta a linha entre a infância e a idade adulta de Franz não é propriamente a revelação sobre o verdadeiro nome do pai – fato já orgulhosamente sabido desde que era criança, sem em nada abalar sua admiração de filho –, mas a desilusão quanto ao incondicional amor de Viktor pelos trens, já que em um deles apostara e ganhara seu destino em uma partida de

² Reprodução integral do texto. PADILLA, Ignacio. *Amphitryon*. São Paulo, Cia das Letras, 2005, p. 11.

xadrez. Tal jogo, ocorrido no vagão que levava as tropas ao *front* oriental na Guerra de 14, havia sido até então fantasiado por Franz como uma disputa numa suntuosa atmosfera de um vagão-bar com oficiais e damas de alta categoria. Após o acidente, porém, sua mãe desmentiu essa versão.

Na época da partida de xadrez, Viktor era muito jovem, mas não o suficiente para se livrar do recrutamento forçado de 1916 – de quando data a fotografia que Franz ainda guarda em sua bagagem: o avô Dreyer na estação de Vorarlberg entregando seu último filho a uma guerra de causa perdida, momentos antes de o jovem Thadeus encontrar seu adversário, o verdadeiro Viktor Kretzschmar. Contrariando a imaginação de Franz, o oponente fora descrito pela mãe não como um refinado cavalheiro vitoriano, mas como um dentre tantos outros jovens que haviam se valido de um parente influente para escapar do recrutamento e arranjar um serviço público. A aposta em jogo foi claramente definida: caso o pai de Franz vencesse, trocaria seu nome e seu posto na frente oriental pelo emprego de guarda-chaves na nona guarita da linha Munique-Salzburg; se fosse derrotado, daria um tiro na cabeça antes do fim da viagem. O aparente absurdo da disputa encontrava justificativa, segundo Franz, na adversidade de uma época em que as vidas, as razões e os destinos eram frágeis e, indiferenciados, se reduziam a um mesmo anonimato. Uma condição agonizante em que pouca utilidade havia em vencer e prolongar a existência.

Escondido sob uma máscara de desmedido entusiasmo pelas ferrovias, Viktor desempenhou impecavelmente por quinze anos as funções de guarda-chaves, como se os diplomas que cobriam as paredes do chalé fossem reiteradas certidões de batismo de um homem cujo destino sempre fora o de dedicado funcionário ferroviário. Sem que se pudesse denunciar sua impostura, sua nova identidade foi plenamente assumida – procurou de início até simular a doença respiratória que supostamente o havia liberado do serviço militar – e, de tanto ser chamado e reconhecido como Viktor Kretzschmar, acabou se convencendo de que o nome realmente lhe pertencia. E após suspender definitivamente a troca de correspondências com seus pais, os únicos que ainda insistiam em chamá-lo Thadeus e a relembrá-lo de sua deserção, passou a aguardar diariamente a notícia da morte daquele que agora ostentava seu antigo nome – esperando que o assassinato de seu passado trouxesse legitimidade para sua nova vida, agora ameaçada também pela natureza, que insistia em negar-lhe herdeiros em uma série de gestações interrompidas. Quando nasceu Franz, filho

único, já no final da Guerra de 14, ninguém duvidava de sua bastardia. O espaço do chalé ficou reduzido pela tentativa de Viktor em preencher a ausência dos irmãos de Franz com um infindável aparato ferroviário – livros, manuais, gravuras, selos, mapas de linhas férreas, romances de argumento ferroviário. Em um anexo construído ao lado da casa, o funcionário edificou sua própria maquete do mundo, com aldeias cenográficas e pequenas locomotivas importadas sob o monitoramento de um hussardo de chumbo que fazia as vezes de guarda-chaves em uma guarita pintada com as cores das ferrovias austríacas.

Durante uma das poucas conversas que Franz diz ter tido com o pai no decorrer do julgamento do desastre que ocorreu em 1933, pouco depois da ascensão de Hitler a chanceler da Alemanha, Viktor pediu ao filho a lista de mortos no descarrilamento e, quando a recebeu em mãos, percorreu-a com uma raiva maior do que aquela com que procurava o seu antigo nome Thadeus Dreyer nas listas de baixas do *front* oriental da Primeira Guerra Mundial. Franz entendeu que o motivo do acidente estava relacionado àquela antiga troca de identidades e lembrou que, na tarde anterior ao desastre, seu pai voltara surpreendentemente embriagado da cidade e trancara-se no anexo. No dia da condenação de Viktor Kretzschmar à prisão por negligência culposa, Franz, instigado pelas revelações da mãe, retornou ao anexo, forçou a fechadura e encontrou o mesmo desastre ferroviário representado na maquete e, no chão, o hussardo de chumbo com uniforme de guarda-chaves embrulhado por um recorte de jornal que anunciava a viagem do tenente-coronel Thadeus Dreyer, condecorado com a Cruz de Ferro por seu heroísmo na Guerra de 14, para participar como convidado de honra de um comício da seção austríaca do Partido Nacional-Socialista em Salzburgo. Viktor Kretzschmar, o verdadeiro Thadeus Dreyer, havia encontrado enfim o homem que lhe usurpara o destino e que só com a morte lhe podia ser restituído.

Passadas poucas horas da descoberta no anexo, Franz foi apresentado por sua mãe a um personagem que mais cedo havia aguardado a sentença judicial com a pose de um juiz ultraterreno e que, a partir de então, se empenhou em guiar os passos do órfão carcerário, marcando para sempre sua vida: o senhor Goliadkin, segundo a mãe, velho amigo da família, cumprimentou Franz com a mão esquerda, pois havia perdido o outro braço em Verdun; empilhou uma generosa quantia de dinheiro sobre a mesa como quem paga a contragosto uma antiga dívida de jogo e disse que o tribunal havia cometido uma grande

injustiça. A mãe de Franz ordenou-o a aceitar o dinheiro que, segundo ela, de fato lhes pertencia. O posterior silêncio da mãe quanto às razões da presença de tal personagem e da nada desprezível doação instigou Franz e o motivou a desenredar uma história que, não fosse exatamente por aquela discricção materna, estaria fadada ao esquecimento tão logo o misterioso senhor deixasse o chalé.

Apesar de inúmeras vezes ter recorrido aos favores de Sr. Goliadkin, Franz nunca conseguiu estreitar o vínculo com seu benfeitor, que começou a participar do destino do rapaz de forma flagrantemente ardilosa. Certeza que em Franz alimentou a crença que um dia a justiça divina lhe daria a oportunidade de restaurar a honra perdida de seu pai.

A condenação do guarda-chaves Viktor Kretschmar e seu fracasso na tentativa de assassinar o tenente-coronel Thadeus Dreyer deviam parecer àquele que no último momento salvou-se do desastre ferroviário um sinal de que Deus o considerava digno de um grande destino que o verdadeiro dono de seu nome jamais poderia concretizar. Um fato que Franz viu servir a seu pai como a confirmação de sua própria mediocridade, ainda agravada pela provocativa anistia concedida pelo governo nazista em 1937. A partir de então, Franz T. Kretschmar concentrou todos seus esforços em sua secreta intenção de punir o tenente-coronel pelo crime de ter sobrevivido, em prosseguir com a rebelião que um dia seu pai iniciou contra os homens que se achavam em posição de manipular o destino dos humilhados.

Valendo-se das recomendações do poderoso Sr. Goliadkin, Franz alistou-se no exército e filiou-se ao partido para aproximar-se do agora general Dreyer – oficial misterioso e incômodo até para os demais militares e cujo poder na hierarquia nazista parecia inexplicável – íntimo colaborador do marechal Göring em seus confidenciais projetos de alta segurança. Anos depois, Franz percebeu que sua perseguição era, na verdade, uma trilha na qual o próprio general o guiava para o inevitável encontro.

Passando os anos berlinenses no Colégio de Engenheiros Ferroviários e em meio à multidão ensandecida, Franz buscou refúgio no xadrez – único local onde podia salvar sua razão das ameaças perpetradas pelo vertiginoso clima de euforia coletiva, único mundo em que podia sentir uma liberdade tão ampla quanto as inúmeras possibilidades do jogo. Diferentemente de seus demais passos na trajetória de Berlim, que pareciam todos previsíveis aos olhos de seu benfeitor, o retorno de Franz aos tabuleiros, esquecidos desde

as lições que recebia do pai, despertou um inesperado entusiasmo em Sr. Goliadkin, que passou a acompanhar de perto a ascendente carreira enxadrística do pupilo, ainda que pouco conhecesse das regras elementares do jogo. E, no dia em que recebeu de Goliadkin a oferta de enfrentar no tabuleiro o general Dreyer, Franz soube que seu mentor estava a par das suas secretas razões que até o momento ainda não havia dado provas de conhecer e percebeu que também ele partilhava de seu sentimento de ira e vingança. Desde então, sentiu-se ligado a seu benfeitor pelo comum propósito de humilhar publicamente o general Dreyer, aniquilando-o naquela mesma forma com a qual, anos atrás, o destino de seu pai fora usurpado.

Esse entusiasmo, entretanto, durou apenas até Franz descobrir, na madrugada de um subúrbio de Berlim, que Goliadkin não passava de um fiel ordenança do general Thadeus Dreyer (tempos depois constatou que os dois donos de fios aparentemente tão díspares de sua vida haviam se conhecido na frente balcânica da Guerra de 14): este sim era o autêntico detentor de seu destino, não apenas por, através do subordinado, guiar seus passos, mas também pela inegável familiaridade com que agora Franz se reconhecia naquele semblante: depois de ter encarado o perfil do poderoso oficial na chuvosa madrugada berlinense, já não pôde ter mais dúvida que aquele rosto pertencia a seu verdadeiro pai.

O ódio que motivava os atos de Franz converteu-se então em indiferença aos homens e aos fatos e na noção de que apenas sua própria e estúpida morte diante das tropas inimigas nos campos eslavos faria o general Dreyer pagar por todas as suas infâmias, tirando-lhe a vida que ele mesmo havia construído por intermédio do submisso Sr. Goliadkin. Porém, incapaz de saber se por um mero acaso ou se por mais um maquiavélico ato de Dreyer e Goliadkin, Franz foi removido para um grupo técnico de apoio às tropas, com a incumbência de projetar ferrovias para o transporte de materiais e prisioneiros para os campos de trabalho forçado construídos na Polônia – tarefa que acatou com total apatia.

Outra reviravolta arrancou Franz de sua passividade e devolveu às suas mãos os cordéis que movem o futuro. Convidado por um amigo fotógrafo do alto comando alemão, o jovem engenheiro, que havia acabado de assumir o posto de tenente, pôs-se a caminho do campo de Treblinka. No suntuoso vagão-bar que viajava sobre os trilhos que ele próprio ajudara a projetar, foi apresentado ao general Thadeus Dreyer, que o cumprimentou com exagerada familiaridade. Este disse ter conhecido um guarda-chaves e excelente enxadrista

da Galitzia de sobrenome Kretzschmar, ao que o jovem oficial respondeu ressaltando que seu pai era de Vorarlberg e trabalhava na linha Munique-Salzburg. O general então evocou as belas mulheres que habitavam a *land* de Salzburg após a Guerra de 14: isso confirmou a bastardia de Franz e o lançou à tormentosa sensação de que toda sua vida havia sido manipulada pelas conspirações de um cérebro distante. Sentiu raiva de si e de seu inesperado impulso de gratidão por aquele homem a quem devia o destino e a vida, uma vida que o famigerado guarda-chaves Viktor Kretzschmar não lhe pudera oferecer. Em meio àquela confusão de sentimentos que mal podia dissimular, Franz retirou de sua maleta o velho tabuleiro que encontrara anos atrás entre os pertences do pai. O general estabeleceu os termos da aposta: se vencesse, teria a vida do jovem tenente à sua disposição; se perdesse, daria fim a própria vida antes de chegarem a Treblinka. Franz assentiu com a cabeça e substituiu um dos peões pelo hussardo de chumbo com uniforme de guarda-chaves.

II – Da sombra ao nome – Richard Schley – Genebra – 1948

Richard Schley reconheceu Jacob Efrussi quando este desceu do trem que trazia para Belgrado os efetivos da frente ucraniana e experimentou grande tranquilidade ao poder distinguir um rosto familiar entre milhares de feições imprecisas; porém, ainda não sabia que o velho amigo da infância vienense havia trocado seu nome pelo de Thadeus Dreyer.

Chegado a pouco menos de um mês no acampamento de Karansebesch, o jovem seminarista Schley logo se viu obrigado a assumir, sem a devida credencial, os ofícios de Padre Ignatz Wagan, morto por um granadeiro em plena missa. Espécie de pai espiritual para Schley, Pe. Wagan via a investidura como um novo batismo, para o qual o predestinado devia despojar-se de seu passado para incorporar uma identidade definitiva. O seminarista, cuja história já havia sido arrebatada pelo martírio do chamado ao sacerdócio, viu-se então mais uma vez órfão e diante da incerteza e do vazio mais radical; e foi ciente de sua própria farsa que Schley conformou-se com sua blasfema impostura e acostumou-se a exercer as funções paroquiais ainda que não fosse propriamente pároco.

Depois de ter seu chamado ignorado por Efrussi na estação, Schley dirigiu-se ao Escritório de Serviços para consultar nas listas de recém-incorporados o nome daquele que

agora lhe parecia o único depositário de sua fragmentada memória de infância; ao confirmar a ausência de tal nome, atribuiu ao engano ou ao delírio a cena que havia vivenciado momentos antes, e pôs-se a indagar quem realmente era Jacob Efrussi e por que procurava no remoto reconhecimento de um mero colega dos tempos de criança uma espécie de explicação semelhante àquelas que os soldados agonizantes buscavam para entender as suas trágicas e prematuras mortes em nome do império austro-húngaro. Estava decidido a desistir definitivamente da pesquisa quando o suboficial Alikoshka Goliadkin adentrou o Escritório no retorno de uma de suas freqüentes idas ao bar do acampamento.

Goliadkin – caracterizado por Schley como figura inofensiva, porém digna de respeito, bajulador, interesseiro e única pessoa capaz de notar a semelhança entre a falsa investidura de pároco e as corruptas ascensões nas patentes militares – garantiu que um nome como aquele dificilmente constaria entre os alistados de um exército onde os judeus se faziam ausentes. A observação do suboficial encadeou uma série de lembranças que se encontravam confundidas no cérebro que desde aquela tarde atribulava-se com evocações e fragmentos de fatos sem sentido: pela memória de uma partida de xadrez no alto de uma negra escada que levava até a joalheria do usurário judeu, Schley podia acessar novamente suas reminiscências e encontrar-se não com o velho amigo de infância, mas com as lembranças até aquele dia dadas por perdidas nos anos de seminário. Rememorações de uma infância vienense em que tiranias e orgulhos paternos colocavam diante do tabuleiro de xadrez duas crianças confrontando honras e identidades luteranas e judias, e que agora afligiam ainda mais o falso pároco que não podia transmitir aos necessitados nada além de sua impostura e pouca fé. Desde aquela tarde, entretanto, ao avistar o recruta anônimo, Schley recuperara ao menos a consciência de sua condição – que por tanto tempo vinha sendo embotada por seu pai, pelo seminário e pela guerra.

O encontro com o recruta da estação ocorreu logo. A cúria, em resposta aos inúmeros pedidos de Schley para que enviassem um sacerdote, mandou-lhe, pelo correio, uma velha batina e, com ela, um bilhete e a cega aprovação de sua impostura. E então, em uma noite de embriaguez após uma jornada de ofícios com os regressos da frente do Piave, o seminarista ilusoriamente promovido a sacerdote viu-se perambulando pelo acampamento em companhia de Goliadkin e entrou em uma tenda de provisão onde alguns soldados bebiam e jogavam cartas; reconheceu o perfil de Jacob Efrussi e, animado pelo álcool e

pela inusitada presença de um tabuleiro de xadrez, chamou-o pelo nome. O soldado, também embriagado, aproximou-se do pároco e ameaçou-o de morte se insistisse em chamá-lo por outro nome que não Thadeus Dreyer. Apesar da violenta reação do recruta, Schley percebeu em seu amigo de infância um reconhecimento que, com o tempo, seria assumido inevitavelmente.

Movido por solidariedade ou pela chance de conseguir futuras vantagens, o suboficial Goliadkin ofereceu informações sobre Efrussi: seu documento de identidade trazia de fato o nome de Thadeus Dreyer; constava que era natural da aldeia de Vorarlberg, e no acampamento logo ganhara fama, dinheiro e influência sobre os superiores com suas invencíveis táticas enxadristas. Contrariando as expectativas de Schley e Goliadkin – para quem aquela gratuita demonstração de coragem em um tempo sem heroísmo, mais que uma temeridade, era um grave atentado a seu particular código de honra –, Efrussi não se valeu desse poder sobre os oficiais para permanecer a salvo na retaguarda, e atravessou a ponte de Karansebesch rumo às trincheiras.

A cavalaria francesa imediatamente dizimou o regimento, dispersando os poucos sobreviventes para as montanhas sérvias. Ao inquirir um sargento que havia retornado daquelas trincheiras, Schley soube que o soldado Thadeus Dreyer havia se refugiado nas montanhas com um grupo que se negara a deixar o campo de batalha, mesmo que ninguém os pudesse acusar de deserção depois da queda de seus superiores no combate. Não convencido da hipótese que o amigo de infância havia simplesmente enlouquecido, o seminarista resolveu procurá-lo na primeira oportunidade que se oferecesse.

A ameaça de motim em Karansebesch crescia com as desalentadoras notícias do *front*. Quando já não mais esperava qualquer manifestação da cúria de Viena, Schley recebeu a notificação que um verdadeiro padre chegaria a Belgrado no próximo trem. Dispensado de seus serviços e ressarcido de seu anonimato, o seminarista não esperou pela chegada do substituto e conseguiu de um superior a autorização para levar a ordem de retirada aos soldados da montanha.

Caminhando por dias entre os cadáveres e os escombros fétidos, Schley percebeu que a ordem de retirada lhe era muito menos importante que o encontro com o espectro de Efrussi e com aquilo que era seu único passado possível: ser reconhecido pelo velho amigo de infância. Da sobrevivência de Efrussi dependia agora sua própria sobrevivência.

Schley divisou uma cabana aparentemente abandonada no alto de uma colina e até lá foi guiado por uma fileira de corpos que denunciava uma ordem viva e oculta. Efrussi contemplava uma mesa forrada de papéis e disse ao padre que entrasse; injetou em si próprio uma dose de morfina e prosseguiu em sua débil observação dos papéis esparramados sobre a mesa, pronunciando em voz baixa os nomes inscritos nas dezenas de passaportes ensangüentados. O padre, então, apresentou o documento que trazia e sentenciou que aquela era a ordem de retirada para Jacob Efrussi. O soldado, remexendo os passaportes, disse não conhecer nenhum recruta com aquele nome. Aquela insistente recusa de seu amigo em negar o nome de infância e, com isso, negar também as memórias perdidas de Schley, suscitou no padre uma raiva que o fez peremptoriamente perguntar a Efrussi quem afinal era ele e qual era seu verdadeiro nome. A essas indagações Efrussi respondeu que era muitos e que seu nome era Legião; a morfina servia-lhe apenas para aplacar as infernais enxaquecas que o acometiam quando as idéias e as recordações de todos os homens que já havia sido se confundiam em sua cabeça; tinha sido todos e ninguém; roubara inúmeros nomes e vidas, a última delas, a de um pobre recruta de Vorarlberg chamado Thadeus Dreyer, com quem trocou a própria morte pelo nome de Viktor Kretzschmar e o destino de guarda-chaves; pouco valia, portanto, aquela alma que o padre buscava salvar.

Tentando dissuadir o amigo de sua manifesta decisão de morrer, Schley disse-lhe que a partir de então não haveria mais motivos para que roubasse vidas, que iriam para a Áustria, onde os dois esqueceriam aquela guerra. Efrussi, porém, parecia resignado e disposto a admitir a inutilidade daquela vida de escapes, de incessantes fugas da própria condição, raça e fé que, enfim, ambos haviam levado. Mas agora Schley estava disposto a dedicar toda sua vida àquela pessoa que, desde criança, gostaria de ter sido; e sabia que para tanto, bastaria convencer Efrussi a fazer a última das tantas apostas que faziam dele um conglomerado de nomes em um único corpo: se o padre fosse derrotado, entregaria ao amigo seu cadáver e seu passaporte; se vencesse, conservaria a vida do adversário para reaver a sua própria.

Horas depois, Efrussi tombou seu rei e, com um cumprimento, chamou o adversário de Richard pela primeira vez. Decidiram dormir, pois a jornada de volta a Karansebesch seria longa e difícil. Schley, ao abrir de súbito os olhos, viu Efrussi com uma arma

apontada para a própria cabeça e reagiu de imediato, mas não a tempo de evitar um grave ferimento no crânio do soldado. Caminhando com o corpo quase sem vida sobre seus ombros, Schley sentiu ódio pela traição do amigo e só então entendeu que Efrussi havia prolongado a própria vida a fim de que ele aceitasse não apenas sua morte, mas também o peso da condição judia; uma herança negada e que, por amor ao fantasma daquele que era seu único elo com o passado, o padre era obrigado a assumir em seu nome.

Richard Schley chegou ao acampamento ocupado por inimigos e desertores; encaminhou-se diretamente para o Escritório de Serviços, onde o suboficial Alikoshka Goliadkin separava papéis que um dia lhe podiam ser úteis com a mesma febre com que Efrussi remexia seus passaportes na cabana. Goliadkin mal pôde reconhecer aqueles dois corpos cobertos de sangue; com a mão sobre o coldre perguntou pelo padre. Schley respondeu que seu nome era Thadeus Dreyer e ofereceu ao suboficial um cofre cheio de dinheiro que estava entre os pertences de Efrussi. Só então percebeu que seu amigo de infância já não respirava mais.

III – A sombra de um homem – Alikoshka Goliadkin – Cruseilles (França) – 1960

Alikoshka Goliadkin descreve a mansão do general Thadeus Dreyer: um soberbo e negro castelo contrastando com a brancura da neve das ruas de Genebra. Por um instante, tudo naquela paisagem lhe pareceu muito semelhante a outro cenário remoto no tempo e no espaço: mais de quarenta anos antes, na Ucrânia, o narrador também se preparava para o que julgava ser a absurda, porém necessária, eliminação de um homem. Em sua terra natal, enfrentaria em duelo Piotra, jovem oficial da guarda czarista, seu irmão gêmeo; em território suíço, o esperava seu velho amigo dos tempos da Primeira Guerra.

Adentrando com previsível precisão de movimentos a conhecida mansão, Goliadkin reconheceu os divãs de infintas conversas sobre o tempo da guerra, os tabuleiros de xadrez, os brasões; sentiu no ar um cheiro de pólvora que o fez temer a antecipação de Dreyer a seu intento, e relembrar a madrugada russa em que seu irmão, alinhado em galas de cossaco, lavaria com o sangue do fratricídio as ofensas do bêbado que insistia em declarar que aquela raça sempre fora de apátridas e mercenários estupidamente fiéis à Mãe Rússia. No duelo, a lógica da honra inexplicavelmente falhara, e Goliadkin, desapontado e atingido em

um braço, tinha ainda o direito de, do chão, revidar o tiro com a habilidosa canhota, assassinar seu irmão e consumir aquele primeiro ato contra o heroísmo romântico que quatro décadas mais tarde seria corroborado pela morte de outro homem também absurdamente aferrado ao sagrado e à crença.

Meses após o duelo, Goliadkin alistou-se nas tropas austríacas, já então um destino comum aos fugitivos da Rússia e àqueles europeus do leste que, divididos entre identidades díspares, não podiam saber ao certo a que império deviam fidelidade. A guerra era para ele a prova maior do desastre absoluto de tudo aquilo que seu pai e seu irmão acreditavam e a perfeita confirmação de seu ceticismo. Sua cruzada contra o idealismo aberrante, entretanto, não havia terminado com a morte de Piotra: a odiada figura de seu pai e o fantasma de seu irmão permaneciam presentes e o atormentavam, como se o duelo daquela madrugada tivesse servido não para apagá-los, mas para os eternizar. A precoce morte do jovem oficial czarista retirara de Goliadkin o prazer de vê-lo descrente e desengano; um erro que o então suboficial integrado às tropas do *front* balcânico não repetiria com Richard Schley.

O narrador relata que, naquela noite na mansão do general, encontrou, entre papéis sobre táticas enxadrísticas, algumas folhas nas quais Dreyer descrevia os dias passados no acampamento de Karansebesch e as razões que o levaram a adotar um nome que não lhe pertencia. Goliadkin põe-se então a narrar os mesmos eventos sob sua própria perspectiva, e confessa o ódio que desde o início sentiu por aquele seminarista que possuía a mesma vontade de heroísmo que seu irmão. O jovem Schley se lhe apresentava como a grande oportunidade de assistir ao completo desencantamento de um espírito crédulo que lhe fora furtada com a prematura morte de Piotra; entretanto, dava provas que não cederia tão facilmente aos seus destrutivos desígnios: o suboficial, quando o viu lançar-se às linhas inimigas em busca de um suposto amigo de infância, temeu que o destino colocasse em sua memória a face imberbe de mais um morto heróico.

Entre as lembranças de sua avó e da contraposição primordial que sempre o diferenciara de Piotra – a despeito da precisa similitude dos gêmeos –, Goliadkin relembra com repugnância a vara de carvalho usada por seu avô para exorcizar à força seu canhotismo, para corrigir com pancadas aquele atributo demoníaco, aquela sinistra perversão do que os cristãos consideravam a imperturbável ordem divina das coisas. No

pensamento do narrador, a vara se transmuta em um símbolo de fé que se equipara às insígnias no uniforme do jovem oficial czarista e iguala aquela violenta credence à necessidade dos cossacos em sua luta por uma pátria inexistente e ao impulso heróico do jovem que atravessa as trincheiras para salvar uma vida. Em suas palavras, não havia nesse mundo lugar para tais poesias e só restava aplainar o caminho que levaria irremediavelmente à destruição do sagrado – tarefa a que dedicou toda sua existência.

Durante as três noites que o seminarista passou nas trincheiras balcânicas, o suboficial foi atormentado em sonho por uma imagem de Piotra agora transmutada em Schley e em Dreyer; durante esses três dias, Goliadkin dedicou-se ao recolhimento de todos os recursos e informações possíveis para a sobrevivência no caótico pós-guerra; ficou, assim, a par das atividades de Thadeus Dreyer, detentor de grande soma de dinheiro e invejável ascendência sobre os oficiais superiores, regalias evidentemente obtidas em ações paralelas ao âmbito militar. Corriam boatos de que aquele admirado recruta de traços judeus e sotaque vienense carregava não apenas um, mas inúmeros falsos nomes que escondiam falsas consciências e identidades. O que Goliadkin não podia compreender naquele jogo de substituições e imposturas era o que levava aquele homem a negar seguidas vezes o judaísmo que certamente o livraria das trincheiras; nem mesmo a remissão ao Jacó bíblico servia de possível explicação: os artifícios do senhor dos impostores, que por um prato de lentilhas trocara de identidade com o irmão, nada eram perto da obsessão de Jacob Efrussi por reunir dentro de si uma multidão de vidas.

Na terceira noite, as tropas inimigas começaram a atravessar o Danúbio e o ruído da cavalaria sobre o solo de Karansebesch acordou Goliadkin de seu sono; enquanto reunia o dinheiro e os documentos para sua fuga, foi surpreendido por uma sombra de duas cabeças, coberta de sangue e lama; ameaçou sacar o revolver, mas em tempo reconheceu seu jovem seminarista, que colocou carinhosamente o corpo que trazia sobre os ombros no chão e, despejando sobre a mesa um cofre e dezenas de passaportes imundos, pronunciou que seu nome era Thadeus Dreyer. Por um instante, Goliadkin julgou reconhecer ali a resignação de mais um idealista às leis do opróbrio, às suas próprias leis, mas depois temeu que aquela recém-estreada impostura tivesse um significado diverso. De qualquer forma, pensou, o ato do jovem Schley os irmanava: a identidade que acabara de assumir sem dúvida havia pertencido a tantos homens que já não podia significar nada, era nome de ninguém; era

apenas o distintivo de uma massa espectral que agora o suboficial Alikoshka Goliadkin queria moldar.

De volta a Viena em dezembro de 1918, Goliadkin e Dreyer depararam-se com o espetáculo da derrota de um império e sua amargada multidão fantasmática. Dreyer havia assumido seu desencanto e sua impostura e, sem mais propósitos ou ideais além da mera sobrevivência e do puro poder, submetera-se aos planos de Goliadkin, tornando-se um poderoso executor de trabalhos sujos. O testemunho do suboficial e alguns subornos estrategicamente distribuídos não tardaram a conferir fama bélica a Thadeus Dreyer naquela pátria esfacelada e ávida por heróis: a narrativa sobre o episódio do malogrado resgate de um amigo de infância atrás das linhas inimigas valeu-lhe a Cruz de Ferro e a respeitável aura macabra de veterano, logo canalizada pelos ideais do Partido Nacional-Socialista Austríaco. Dreyer e sua admirável capacidade mimética arrastavam multidões de jovens em nome dos ideais do Führer, moldando até mesmo os espíritos menos afeitos à causa. Oficial de forte ascendência sobre os líderes do partido, Dreyer, logo após a proclamação de Hitler como chanceler do Reich, propôs ao marechal Hermann Göring o projeto que seria o compêndio de sua vida: o treinamento de sócias que substituiriam os líderes do partido em aparições públicas de alto risco. Após a autorização de Göring – que parecia reservar àqueles sócias uma outra utilidade –, Dreyer, sem se dar conta da ironia que sua própria condição implicava, passou a vasculhar o império à procura de precários jovens que pudessem ter suas vidas e mentes moldadas pelos ideais do partido; não estava, porém, interessado nas motivações nazistas, mas em aproximar-se dos poderosos por meio daquele pequeno exército que controlaria tal como peões de xadrez.

Goliadkin enfoca então a figura de Adolf Eichmann, jovem e obscuro oficial da SS que foi detido na cidade de Buenos Aires poucas semanas antes da escrita do relato. Eichmann – cujas feições lhe haviam rendido o epíteto de “o Rabino” – era profundo conhecedor e inimigo da cultura judaica; nascido em Sölingen no ano de 1906, o misterioso oficial conquistara a confiança do general Reinhard Heydrich – que o incumbira, em 1942, de exterminar os judeus do Reich. Dreyer e Goliadkin o haviam conhecido no único círculo enxadrístico de Praga em 1926, e logo se estabelecera entre os adversários uma relação de respeito mútuo na qual Goliadkin não deixou de suspeitar algum temor ou submissão da parte de Dreyer: parecia que entre eles havia se instalado há muitos anos um específico

código de jogo. A primeira partida acabou empatada, e, nos anos seguintes, Dreyer negou um novo combate contra Eichmann, que teve de se contentar com uma estreita convivência com o oponente, a qual, de resto, em nada agradava a Goliadkin. Para o narrador, Eichmann possuía, por trás de sua aparência medíocre, uma invejável capacidade para manipular e destruir firmada na convencida necessidade desses atos para melhorar o mundo; assim como para o pai de Goliadkin, morte e violência eram para o oficial da SS meros instrumentos para se alcançar uma ordem mítica e moralmente correta. Embora os propósitos de sua companhia a Dreyer também fossem destrutivos, Goliadkin preferia acreditar que Eichmann era tão deploravelmente crédulo como Piotra e o jovem seminarista Schley, pois sua maldade era utilitária e, portanto, ainda mais rudimentar e odiosa que a ingênua filantropia.

Ao saber da tarefa que Heydrich havia confiado a Eichmann, Dreyer cedeu às súplicas de seu oponente e, diante da nervosa enunciação das justificativas da grande hecatombe judia, ofereceu-lhe um cúmplice silêncio e três seguidos xeques-mates, sem resistência. No dia seguinte, porém, Dreyer fez questão de ir até o gueto de Viena; lá encontrou a antiga loja de Isaac Efrussi saqueada e chorou pela memória do velho joalheiro judeu.

A partir daí, Goliadkin passou a temer que aquela recente recordação de Jacob Efrussi e o profundo reexame de consciência iniciado com a visita ao gueto vienense pudessem devolver a Dreyer algum idealismo: o homem que já fora exemplo da vitória do caos parecia querer recuperar a sua alma e vacilava diante da arbitrariedade, inventava justificativas morais para seus mais infames atos; tal como o império renascido para a guerra, Dreyer lutava contra sua condição desencantada e agora pensava que sua impostura o colocava em dívida com os homens, com todos aqueles nomes que herdou com a identidade de Thadeus Dreyer, com o judeu Efrussi. Goliadkin – para quem a história de exílios e quiméricas promessas dos judeus, bastante parecida com a dos cossacos, os reduzia a mais desprezível parte da criação – reconhecia que suas tentativas para lançá-lo novamente para a infâmia de nada valiam frente àquele crescente remorso, e, desde então, foi atemorizado pela idéia de que seu companheiro estivesse mesmo fadado a restaurar eternamente a ordem que ele desejava fragmentária, como que o obrigando a atirar contra as insígnias de Piotra para vê-lo, por mais uma vez, levantar-se da neve.

Após meses em estado de depressão e letargia, descrente dos ideais nazistas e desinteressado em sua glória de herói, o general Dreyer enfim expôs a Goliadkin o plano que urdia em silêncio desde a noite de suas três derrotas sucessivas: Franz Kretzschmar era a pessoa necessária para substituir o coronel Adolf Eichmann e sabotar o projeto de extermínio dos judeus do Reich. Os dublês leais a Göring já haviam executado bons serviços em lugar de Himmler e Goebbels e, embora nunca se houvesse aventado a possibilidade da substituição definitiva de um alto oficial, o general agora investiria no melhor de seus homens para destituir o obscuro e cada vez mais poderoso coronel do comando do Departamento Judeu da SS. Dreyer havia ganhado a incondicional lealdade de Kretzschmar em uma partida de xadrez e, desde então, vinha aplicando seu rigoroso método de anulação de espírito para que o discípulo pudesse assumir uma nova identidade. Também para Goliadkin, não restavam dúvidas de que aquele jovem oficial – que sempre esteve ligado a Dreyer por um laço afetivo muito mais intenso que a alegada dívida de amizade do herói de guerra com seu pai – era de fato a peça perfeita para o plano: Kretzschmar tinha quase a mesma idade de Eichmann, era excelente enxadrista e sua apagada feição não ofereceria empecilho para tarefa dos cirurgiões plásticos do marechal Göring. Quando chegasse o momento, Eichmann aceitaria a revanche de Dreyer e apostaria seu próprio nome contra o jovem campeão apresentado pelo general. Caso o coronel vencesse ou se negasse a aceitar a derrota, Dreyer o eliminaria, ainda que isso fosse um risco para a substituição.

A elaboração do plano, estritamente baseada no impecável código de honra do xadrez, não calculara, entretanto, a possibilidade de que um ato alheio a essa particularíssima ética pudesse arruinar o intento. Bastou que Goliadkin enviasse uma carta anônima a Himmler para que toda a equipe de sócias fosse desarticulada; os filhos adotivos do general Dreyer foram presos ou dados por desaparecidos e de Kretzschmar não se teve mais notícias. Com o auxílio do Serviço Secreto Britânico e das autoridades suíças, Goliadkin fugiu com Dreyer para Genebra, onde pôde assistir à plena devastação da alma de um homem consumido pela resignação e pela covardia: escondido sob o nome do desaparecido barão polonês Woyzec Blok-Cissewsky, o general Dreyer refugiou-se na obsessão pelo xadrez, último reduto em que ainda havia regra e moral, único conforto para sua senilidade perante um mundo de inválidas leis em que nada se pôde fazer para evitar o massacre dos judeus ou

para punir o responsável maior pelo holocausto – nome ausente da lista da corte de Nuremberg. Diante da finalmente esfacelada imagem de Thadeus Dreyer, Goliadkin temeu que todo aquele desprezo que havia sido planejado por décadas se convertesse em compaixão, e abandonou Genebra como quem larga um prazer que pode ser perigoso.

Anos depois, no entanto, o fantasma de Dreyer, assemelhando-se mais uma vez à sombra de Piotra, voltou a atormentar Goliadkin: cerca de duas semanas antes da escrita do relato, o velho general telefonou a seu antigo ordenança e, com uma voz que, em lugar da esperada exultação com a prisão de Eichmann, apresentava-se gravemente aflita, disse-lhe que ele era seu único amigo e que precisava vê-lo com urgência. Goliadkin chegou a pensar que fora Dreyer quem, por meio das inúmeras partidas de xadrez jogadas por correspondência em jornais e boletins de clubes obscuros, havia retirado Eichmann de seu esconderijo e o denunciado à justiça israelense; mas o tom sóbrio de seu telefonema afastava essa hipótese. Na realidade, o narrador pouco se importava com o destino de Adolf Eichmann; o motivo de seu incômodo era a absoluta confiança de Dreyer em sua lealdade e o leve estremecimento de alegria que sentiu quando o general fez o apelo à amizade dos dois. Goliadkin então decidiu acabar de uma vez por todas com qualquer vestígio de crença, poesia e bondade que pudessem persistir no velho general ou em si próprio, e dirigiu-se para Genebra com o firme propósito de assassinar Dreyer, não sem antes lhe revelar todos os seus golpes e traições.

Na noite anterior a escrita do relato, durante o trajeto até a casa do general, o narrador pensou que finalmente a sombra do irmão desapareceria de seus pesadelos: a missão de sua vida estaria, quarenta anos depois, cumprida. Essa alegria, porém, lhe fora roubada por alguém que fugiu da mansão enquanto Goliadkin, no segundo andar, examinava o ensanguentado corpo de Dreyer debruçado sobre um tabuleiro de xadrez.

IV – Do nome à sombra – Daniel Sanderson – Londres – 1989

Daniel Sanderson começa dizendo que a morte do Barão Blok-Cissewsky não é o desfecho ou o começo da história que vai narrar: é o ponto de viragem de uma trama em que a vida daquela notável figura esteve associada a muitas outras vidas menos estimulantes – como a sua própria. Por isso, se fiará apenas em sua memória pessoal para

contar os fatos na seqüência em que aconteceram com ele e com os outros herdeiros do barão, desculpando-se previamente perante aos demais personagens do intrincado enredo, que certamente prefeririam uma história contada em outra ordem e sob uma perspectiva diferente.

O testamento de Woyzec Blok-Cissewsky – razão do encontro do narrador com os personagens da trama – passa a ser descrito: em sua inconfundível caligrafia, o oficial reformado do exército polonês declarava a doação de seus parques bem na Suíça a um asilo de Frankfurt e de um cofre cheio de moedas antigas a seu ordenança Alikoshka Goliadkin; já em um adendo escrito em letra de fôrma, legava a cada um de seus três rivais de xadrez por correspondência a soma de cem mil francos suíços, contanto que mestre Remigio Cossini, pintor siciliano, Deman Fraester, ator flamengo e o próprio Sanderson fossem recebê-la pessoalmente durante os funerais.

Os boatos que a imprensa suíça chegara a levantar em torno da existência de um primeiro testamento em que Goliadkin era o único beneficiário são prontamente desconsiderados pelo narrador: fossem os rumores verdadeiros ou falsos, em nada iriam alterar o conteúdo do relato a ser escrito; as páginas seguintes não tratariam de suposições acerca de uma cobiça grande suficiente para causar a traição da amizade de quatro décadas, da história do barão ou da vida de seu fiel ordenança, mas dos secretos motivos que os fizeram se arruinar e arrasar os personagens periféricos daquela trama.

Sanderson põe-se então a descrever os acontecimentos subseqüentes à morte de Woyzec Blok-Cissewsky. Uma greve dos ferroviários de Londres impossibilitou-o de chegar a tempo do enterro do barão, mas o inesperado encontro com mestre Cossini na estação central de Genebra o tirou de sua justificável desolação. Mestre Remigio Cossini – pequeno homem de traços marcadamente japoneses – logo informou que as investigações sobre o assassinato do barão Blok-Cissewsky haviam sido dadas por encerradas depois da descoberta, no dia seguinte ao enterro do barão, do corpo de Alikoshka Goliadkin baleado na têmpora direita em um pequeno quarto de hotel em Cruseille, França. Com a petulante assertividade de quem pressupõe que seu interlocutor está sempre apto para acompanhar seus argumentos mais perspicazes, o pintor concluiu que o falso suicídio do suposto assassino de Woyzec Blok-Cissewsky era apenas um indício de que as circunstâncias que os traziam a Genebra eram mais do que suspeitas. Logo depois, obrigado a se acostumar

com as cifradas hipóteses de Remigio Cossini, Sanderson teve menos dificuldade em entender que a heterodoxia tática que o barão apresentara nas últimas partidas epistolares não significava senilidade, mas uma espécie de alerta que o benfeitor procurara dispersar entre seus pupilos.

Os três beneficiários encaminharam-se então ao escritório do testamenteiro do barão; lá chegando, foram avisados que, devido a uma inesperada viagem do testamenteiro, uma outra pessoa os receberia para lhes atender as solicitações. Em uma recôndita sala, um homem de idade incerta, nome imemorável e absurdamente semelhante ao ator Humphrey Bogart os recebeu com a crueza de quem conhecia os detalhes mais vergonhosos da vida de cada um: assegurou que Remigio Cossini não passava de um nome obviamente fictício de um falsificador de obras de arte, que a decrepitude física de Fraester apenas alçava ao ridículo da impossibilidade sua medíocre condição de dublê cinematográfico e que Sanderson nunca fizera mais que expressar seu péssimo estilo em livros esquecidos e assinados por supostas celebridades; explanou impiedosamente a falsa vida dos impostores que, temerosos do risco de perder a herança, não ousaram negar a evidente veracidade das afirmações daquele que parecia também um arremedo de outra pessoa.

As imprecações de Bogart eram, no entanto, somente a introdução para um tópico ainda mais desolador: o testamento era ilegítimo como seus favorecidos; a assinatura do pseudônimo barão Woyzec Blok-Cissewsky valia tanto quanto uma rubrica de Thadeus Dreyer, de Richard Schley ou de qualquer outro dos no mínimo sete nomes que o barão usurpara em vida. Esses problemas legais, porém, poderiam ser facilmente contornados se os beneficiários concordassem em entregar certo manuscrito que o barão lhes enviara pouco tempo antes de morrer. Percebendo a inutilidade de negar tal assertiva, Sanderson apressou-se em declarar que os papéis nada mais eram que instruções em polonês para um manual de xadrez, ao que Bogart respondeu que, na realidade, tratavam-se de um criptograma que podia conter as provas para a condenação do general Adolf Eichmann, preso semanas antes em Buenos Aires.

A oportunidade de receber a vultosa quantia de dinheiro voltava a se oferecer aos três pupilos do barão. A humilhação inicial a que Bogart os havia submetido, entretanto, pareceu transformar-lhes a escala de valores, e agora aqueles três indivíduos marcados pela usurpação sentiam-se os dignos detentores do segredo certamente atroz que o barão lhes

havia confiado. Bogart, notando a resistência de seus interlocutores, logo mudou de estratégia: disse que a oferta estava dada e que, na chefatura de polícia, esperaria pelo momento em que aqueles homens íntegros ajudariam a polícia israelense a fazer justiça no mundo.

Após a entrevista, Cossini não demorou a calcular que Fraester cederia à oferta de Bogart e que, assim procedendo, colocar-se-ia em grande perigo. De fato, os acontecimentos seguiram a previsão do pintor: poucas semanas depois de terem recebido um cartão informando a escolha do ator flamengo e os convidando a seguir o mesmo exemplo, Cossini e Sanderson foram noticiados da morte de Deman Fraester durante as filmagens do único filme em que apareceria com o próprio nome. Aquela, para Cossini, era a confirmação que Bogart e seus comparsas não poupariam esforços e vidas para evitar que os manuscritos viessem a público, e que a morte de Fraester era um genial lance enxadrístico de Blok-Cissewsky: o barão, prevendo seu próprio assassinato, escolhera o obtuso ator como peça a ser sacrificada naquele tabuleiro onde agora seus outros dois pupilos poderiam divisar quem de fato eram seus oponentes e que importância davam àqueles papéis.

Sanderson, no entanto, começando a notar que as entusiasmadas afirmativas de Cossini eram meras especulações de um cérebro que provavelmente confundia as rígidas regras do xadrez com as ambíguas leis da existência, argumentou que o melhor a fazer seria levar aquele caso às autoridades. O pintor admitiu a natureza imaginativa de suas colocações, mas sublinhou que aquelas eram as únicas certezas que possuíam; acrescentou que seriam desnecessárias quaisquer provas para incriminar o já condenado general Eichmann e que, portanto, Bogart não era um oficial da justiça israelense, mas um nazista em busca de segredos do ex-colega; aconselhou Sanderson a não dar pistas de querer decifrar os manuscritos em polonês e a se esconder por uns tempos; e despediu-se como quem encerra uma conversa trivial.

Nos dias seguintes, Sanderson foi levado a ponderar sobre qual seria seu próprio papel naquele jogo, qual de seus atributos haviam de servir aos interesses estratégicos de Blok-Cissewsky; não pôde deixar de concluir que havia sido eleito pelo barão devido ao conhecimento que adquirira, nos últimos meses da guerra, sobre técnicas de criptografia no Escritório de Comunicações da RAF, e teve a certeza de que, mesmo depois da morte, o

velho rival de xadrez continuava manipulando seu destino como a uma peça sobre um tabuleiro.

O narrador empenhou-se então a decodificar o manuscrito; descobriu que os inúmeros erros ortográficos, supostamente ocasionados pela inabilidade do barão com o idioma polonês, obedeciam a uma constante numérica usada pelo Serviço Secreto Britânico durante a Primeira Guerra Mundial. A decifração da chave criptográfica, porém, não solucionou o enigma, e Sanderson teve de recorrer a Ewan Campbell, egiptólogo da Universidade de Edimburgo, seu antigo chefe no Escritório de Comunicações. O professor explicou que os textos estavam escritos em wolpuk, obscuro código medieval utilizado durante a guerra pelos responsáveis do Projeto Amphitryon; acrescentou que esse plano, tal como fora concebido pelo marechal Göring, consistia na criação de sócias que substituíssem os altos oficiais do Führer em ocasiões arriscadas, mas que, em algum momento, passou a ser considerado apenas mais uma das malogradas tentativas de desarticulação do regime de Hitler perpetradas pelos próprios oficiais nazistas, pois, por volta de 1943, fora desarticulado e seus responsáveis presos sob acusação de conspirar com os judeus ou dado por desaparecidos. Convencido de que o nome de Thadeus Dreyer figurava entre os envolvidos naquele evento, Sanderson permitiu ao entediado professor universitário o deleite de decifrar o código que ele próprio não saberia ler e, exultante, logo procurou Cossini para oferecer-lhe a única informação que provavelmente não possuía.

Ao ouvir o nome Amphitryon, o pintor não demonstrou surpresa e pôs-se a comentar as muitas versões baseadas naquela história do guerreiro suplantado por Zeus no leito conjugal; antes, porém, que Sanderson triunfasse com a desconcertante notícia, Cossini sobrepuôs que, no caso de Dreyer, preferiria o nome de Hércules – pois se tratava de homens desbancando deuses, e não o contrário – mas estava feliz com a decifração do manuscrito. Diante do silêncio expectante que se seguiu, Sanderson teve de confessar que ainda ignorava o conteúdo dos papéis do barão e, assim, acusou a participação de uma terceira pessoa na sigilosa trama. Remigio Cossini indignou-se com aquela estúpida e imprudente atitude e desligou o telefone lamentando o fato de, no tabuleiro da humanidade, as peças não respeitarem as regras do jogo como no xadrez.

Dias depois, um nervoso telefonema do coronel Campbell confirmou, mais uma vez, as temerosas hipóteses de Cossini: do outro lado da linha, e certamente coagido pela

presença do falso Bogart, o professor dizia ter decifrado os escritos do barão e convidava Sanderson a visitá-lo em Edimburgo. Prevendo a armadilha, o narrador fingiu entusiasmo ante a notícia do ex-chefe, e mentiu dizendo que pegaria o primeiro trem da tarde para encontrá-lo e finalmente conhecer o conteúdo daqueles manuscritos que lhe serviria apenas como informação para um romance histórico que pensava escrever.

Ao ser surpreendido por Bogart às portas do aeroporto de Heathrow naquela mesma noite, Sanderson perguntou-se como o enigmático sujeito conseguira prenunciar seus passos e deslocar-se tão rápido da capital escocesa até Londres; deduziu que um outro facínora havia ameaçado o professor Campbell, mas não pôde deixar de atribuir àquele ou a qualquer outro membro do nebuloso exército o mesmo rosto de Humphrey Bogart – como nunca mais conseguiu dissociar de cada uma das inúmeras imagens do ator que o atormentaram pelo resto da vida o espectro de um sicário que apenas por detalhes mínimos se diferenciavam dos outros integrantes daquela infundável milícia imaginada. O narrador foi então empurrado para o banco de trás de um táxi que agora atravessava a cidade rumo aos subúrbios, e recebeu de Bogart uma foto que tacitamente respondia às suas inquietações: Remigio Cossini, em surrados trajes de paciente de hospital psiquiátrico, esperava, sentado diante de um tabuleiro de xadrez, pela ordem que seu cérebro perturbado já não daria. O silêncio posterior àquela tormentosa revelação só se desfez quando o motorista, com a impostação de um velho militar, chamou a atenção de Bogart que, submisso, acatava às instruções que recebia em alemão e que cessaram somente quando o táxi por fim parou à beira da estrada. Sanderson, como que antevendo a última página de um romance policial ruim, pressentiu que adentrava o cenário de sua própria execução tantas vezes imaginado desde o primeiro encontro com aquele personagem, e não precisou de ordem para descer do carro, se ajoelhar e ouvir o revólver engatilhando.

O longo tempo transcorrido desde os episódios descritos Sanderson diz ter dedicado à recuperação da sensibilidade artística, mas confessa sentir enfado toda vez que algum jornalista lhe pergunta sobre algum dos muitos quadros e sinfonias que aparecem em seus livros, e nada comenta sobre as árias que o entediam, sobre galerias que o aborrecem e muito menos sobre a tela que lhe foi legada pelo testamento de Remigio Cossini em 1964: uma cópia fiel do *Homem sentado*, quadro atribuído a um imitador de Rembrandt. Assim como os desejos póstumos do barão Blok-cissewsky, o ato do pintor parecia conter – para

além da macabra ciência de que Sanderson escaparia ao destino que lhe fora implacável – uma espécie de criptograma, um velado convite para que o beneficiário revistasse todos os momentos passados com aquele que agora queria lhe oferecer a pista que faltava. O escritor lembrou-se então de uma viagem a que Cossini aludira em seu último telefonema, mas só foi capaz de adivinhar o rumo que deveria tomar quando um fortuito compromisso editorial o levou a Frankfurt e às proximidades do asilo ao qual o barão Woyzec Blok-Cissewsky legara toda sua fortuna genebrina.

Uma vez em Frankfurt, Sanderson pôs-se a investigar todos os asilos da cidade, distribuindo propinas e consultando listas de internos até encontrar algum vestígio que o conduzisse naquela trama; quando finalmente encontrou o insalubre casarão cujo grande benfeitor era Blok-Cissewsky, não poupou seus marcos para reavivar a memória do velho responsável pela instituição. O administrador começou então a contar que o barão lhe escrevera pouco depois da guerra oferecendo generosas doações sempre que o informasse do estado de Viktor Kretzschmar, interno desde 1937. Em 1960, Blok-Cissewsky visitou o asilo pela primeira vez; durante dias, tentou arrancar Kretzschmar de sua alienação para com ele jogar uma partida de xadrez e só desistiu de seus esforços quando foi informado que o criminoso nazista Adolf Eichmann havia sido preso em Buenos Aires; tomado pela ira, o barão gritou que aquele não era o verdadeiro Eichmann e, agitando um maço de fascículos de xadrez recortados de um jornal, assegurou que sabia o paradeiro daquele que deveria responder pelos crimes de guerra; deixou o asilo dizendo que havia dado a vida àquele homem, mas que roubara sua alma, e que agora daria tudo para poder devolvê-la. O administrador ficou sem saber se o barão se referia ao rosto que aparecia nos telejornais ou ao outro homem; poucos dias depois, recebeu a notícia da morte de Blok-Cissewsky e a visita em seu asilo de um sujeito que lhe ofereceu uma considerável soma em dinheiro para que nunca mais mencionasse a ninguém o contato existente entre Kretzschmar e o barão. Quando Sanderson lhe mostrou uma foto de Humphrey Bogart, o velho não hesitou em reconhecer o rosto do generoso negociante.

Sanderson percebeu que ali se encerrava a inútil procura pela absoluta verdade sobre o assassinato do barão: a morte de Viktor Kretzschmar, dois anos antes, fizera do velho administrador a última pessoa no mundo capaz de acrescentar dados àquela história que para sempre seguiria esclarecida apenas por ínfimas verdades fragmentadas. E como se

fosse um consolo para essas reflexões de Sanderson, o administrador vendeu-lhe um livro velho que o barão havia deixado no asilo.

Quando reflete sobre os motivos que levaram Bogart e o motorista (talvez o verdadeiro Adolf Eichmann) a pouparem sua vida naquele subúrbio de Londres, Sanderson diz pensar não apenas no desprezo que aqueles homens deviam sentir por mais um corpo que não valia sequer um grama de pólvora, mas ainda em uma espécie de rebelião dos assassinos contra Deus, o jogador onipotente que fazia também deles meras peças em um tabuleiro de xadrez; daquela noite londrina, declara guardar a certeza de que lhe furtaram a fácil saída da morte para o lançarem a uma existência muito mais grave e tormentosa em que, embora não tenha acatado com rigor a irônica sugestão do motorista de transformar aquela história em um divertido conto, nada fez além de escrever, agora sob seu próprio nome, o que os outros queriam que escrevesse. O narrador, por fim, admite passar seus dias a esconder-se da imprensa, embriagar-se e constantemente tentar, sem sucesso, escrever a perturbadora história do barão Woyzec Blok-Cissewsky; daqueles infaustos tempos, confessa ainda manter o desbotado anuário militar que adquirira no asilo e em cujas páginas vê-se a fotografia do sorridente general Thadeus Dreyer ladeado pelo suboficial Alikoshka Goliadkin e pelo tenente Franz T. Kretschmar durante a inauguração do campo de prisioneiros de Treblinka. Se o jovem oficial era o filho do homem que o barão protegia em Frankfurt ou se algo tinha a ver com o Projeto Amphitryon e Adolf Eichmann, Sanderson diz infelizmente não saber, pois sua intuição não se comparava a do mestre Remigio Cossini, e é por isso que agora não tinha outro remédio senão buscar as respostas no reino da falaciosa imaginação.

Colofão – Ignacio Padilla – San Pedro de Cholula – 1999

Ignacio Padilla começa dizendo que Daniel Sanderson por muitas vezes alegou que os livros que escreve não nascem da História, mas dos espaços em branco que ela deixa. Partindo desse argumento, propõe-se a procurar a História nos espaços que Sanderson também deixa em suas ficções.

O narrador recorre então à bibliografia sobre Adolf Eichmann e destaca *The capture of Adolf Eichmann*, de Moshe Pearlman e *Eichmann in Jerusalem*, de Hanna Arendt. Nos

livros, os dados que interessam ao caso limitam-se às informações de que Eichmann fugiu da Alemanha pela Ásia Menor após a queda do Reich, foi detido na Argentina sob o nome de Ricardo Klement em 1960, julgado em Jerusalém em 1961 e enforcado em Tel Aviv em 1962. Padilla ressalta que, apesar dos testemunhos e confissões apresentados no processo, ainda restaram dúvidas quanto à verdadeira identidade do réu.

Já sobre o general Thadeus Dreyer e o Projeto Amphitryon as informações são, segundo Padilla, ainda mais escassas: um projeto de sócias, desmantelado em 1943 sob acusação de conspirar com os judeus contra o regime de Hitler, teria sido criado pelo marechal Hermann Göring para rivalizar com Heinrich Himmler; um oficial austríaco chamado Thadeus Dreyer, condecorado com a Cruz de Ferro por sua bravura no Piave e desaparecido em 1943, figurava entre os mais próximos colaboradores de Göring; o jovem que aparece na foto a que Daniel Sanderson provavelmente se refere em seu livro – tirada no pátio de um quartel-general da Gestapo e publicada em um número especial de *Sturmer* – de fato se chamava Franz T. Kretschmar e foi dado como morto na Operação Barbarossa.

O narrador assegura que o jovem oficial guardava extraordinária semelhança com Dreyer, mas se indaga se Kretschmar havia colaborado com o projeto do marechal Göring e pago com a vida pelos crimes cometidos por Eichmann. O nazista julgado em Jerusalém jamais negou sua identidade, e poucos motivos existem para crer que Kretschmar calou-se para dar ao superior hierárquico ou pai uma proteção que não necessitava; mais verossímil, diz Padilla, seria pensar que o réu vingava com a própria condenação o fato de Dreyer ter lhe dado a vida, roubado a alma e o transformado em apenas mais um peão em seu tabuleiro de guerra.

Cronologia

- **1890-1900** – nascimentos de Richard Schley, Jacob Efrussi (Viena), Alikoshka e Piotra Goliadkin (Ucrânia), Thadeus Dreyer (Vorarlberg) e Viktor Kretzschmar (Galitzia);
- **1906** – nascimento de Adolf Eichmann (Sölingen);
- **1914** – Início da Primeira Guerra Mundial;
- **pré 1916** – Indefiníveis trocas de identidades de Jacob Efrussi, sendo a última pela de Viktor Kretzschmar;
- **1916** – Recrutamento forçado no Império Austro-Húngaro; troca de identidades entre Thadeus Dreyer e Viktor Kretzschmar [? - Jacob Efrussi];
- **1917** – Duelo entre Alikoshka e Piotra Goliadkin na Ucrânia; morte de Piotra e incorporação de Alikoshka Goliadkin ao exército Austro-Húngaro;
- **1918** – Encontro e troca de identidades entre Richard Schley e Thadeus Dreyer [Viktor Kretzschmar - ? - Jacob Efrussi] em Belgrado; retorno de Thadeus Dreyer [Richard Schley] e Alikoshka Goliadkin a Viena; provável data de nascimento de Franz T. Kretzschmar;
- **1926** – Encontro de Thadeus Dreyer [Richard Schley] e Alikoshka Goliadkin com Adolf Eichmann em Praga;
- **1932** – Partido Nacional-Socialista Austríaco;
- **1933** – Ascensão de Adolf Hitler na Alemanha; desastre ferroviário na *land* de Salzburgo e condenação do guarda-chaves Viktor Kretzschmar [Thadeus Dreyer];
- **1937** – Anistia e internação de Viktor Kretzschmar [Thadeus Dreyer];
- **1939** – Tropas do Reich na Polônia;
- **1941** – Partida de xadrez entre o tenente Franz T. Kretzschmar e o general Thadeus Dreyer [Richard Schley] em Treblinka;
- **1942** – General Reinhard Heydrich incumbe coronel Adolf Eichmann do extermínio dos judeus do Reich;
- **1943** – Suposta partida de xadrez e troca de identidades entre coronel Adolf Eichmann e tenente Franz T. Kretzschmar; Alikoshka Goliadkin e general Thadeus

Dreyer [Richard Schley], com a identidade de Barão Woyzec Blok-Cissewsky, refugiados em Genebra;

- **1945** – Final da Segunda Guerra Mundial; Adolf Eichmann ausente da lista de réus do tribunal de Nuremberg;
- **1948** – Relato de Richard Schley em Genebra;
- **1957** – Relato de Franz T. Kretzschmar em Buenos Aires;
- **1960** – Prisão de Adolf Eichmann em Buenos Aires; assassinato do Barão Woyzec Blok-Cissewsky [Thadeus Dreyer-Richard Schley] em Genebra após sua visita ao asilo em Frankfurt; relato e morte de Alikoshka Goliadkin em Cruseilles (França); encontro de Daniel Sanderson, Remigio Cossini e Deman Fraester com falso Humphrey Bogart em Genebra;
- **1961** – Tentativa de decodificação do manuscrito do Barão Woyzec Blok-Cissewsky [Thadeus Dreyer-Richard Schley] em Edimburgo; ameaça de assassinato de Daniel Sanderson em Londres; julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém;
- **1962** – Execução de Adolf Eichmann em Tel Aviv; morte de Viktor Kretzschmar [Thadeus Dreyer] em Frankfurt;
- **1964** – Morte de Remigio Cossini; visita de Daniel Sanderson ao asilo em Frankfurt;
- **1989** – Relato de Daniel Sanderson em Londres;
- **1999** – Relato de Ignacio Padilla em San Pedro de Cholula.

Diagrama de Identidades

As partidas de xadrez e as decorrentes trocas de identidades dos personagens.

Diagrama de Locações de *Amphitryon*

Ao comentar, em “O romance, o Estado-nação”, primeiro capítulo de seu *Atlas do Romance Europeu*, o mapa da Grã-Bretanha marcado com os inícios e finais dos livros de Jane Austen, Franco Moretti conclui a respeito da predileção da autora inglesa por ambientar suas narrativas em uma Inglaterra rural, homogênea e tradicional: “é um primeiro exemplo do que a geografia literária pode nos dizer; de imediato, duas coisas: o que *poderia* estar num romance e o que realmente *está* ali”. O hemisfério ocidental assinalado com os espaços citados por Ignacio Padilla em *Amphitryon* estampa uma profusão de localidades européias e dois únicos marcos latino-americanos: um inscrito por mera casualidade da trama de um personagem alemão, outro definindo o cenário de enunciação da obra. O esquema gráfico pode revelar a iniciativa do autor mexicano em tomar o universo como legado, em livrar-se da insistente referência à América Latina, ainda que fale, certamente, a partir dela.

Primeiro Sentido: um livro na história – o autor e a tradição

Para Franco Moretti,³ a geografia não é um campo inerte onde ocorre a história cultural, mas uma força que a conforma e determina. Sua Geografia Literária pensa essa interação entre campo e cultura em duas instâncias: a do *Espaço na Literatura*, de dominante ficcional, onde espaços reais ou imaginários são desenhados pelos autores conforme determinações do estilo de escrita; e a da *Literatura no Espaço*, de dominante geográfica, espaço histórico real onde se dão a produção e a difusão de livros, gêneros e hábitos de leitura. Dois espaços diferentes que podem se sobrepor de maneiras interessantes.

Baseado em Charles Sanders Peirce, Moretti não faz dos mapas ornamentos do discurso, mas ferramentas analíticas que podem trazer para a interpretação do texto um novo esquema de articulação das partes; não os utiliza como efeito final e meramente decorativo, mas como ponto de partida revelador de novos problemas, possibilidades e idéias. Seu método é simples: escolhe-se um aspecto textual, coloca-se no papel e examina-se o diagrama, na esperança que as partes que compõem o todo possam fornecer um padrão que acrescente alguma informação antes insuspeitada.

Pelo método de Moretti, mapas e diagramas valem, então, para delinear tanto o gênero próprio de cada espaço – o *continuum* espaço-tropo-enredo, a forma como cada espaço determina a história que ali se passa –, quanto para estampar os reais problemas da história literária – a sociedade, a produção textual e suas interações; podem sistematizar, em uma instância, a natureza espacial das formas literárias, e, em outra, as interdeterminações entre o espaço de produção e as formas produzidas; descrevem desde a lógica interna da narrativa até as forças do mercado editorial e dos hábitos de leitura.

O capítulo final do *Atlas*, “Mercados narrativos, c. 1850”, encerra-se com a seguinte reflexão. Segundo o autor, em meados do século XIX, a força do mercado de produção e difusão de livros gerou a homogeneização da literatura mundial sob os moldes europeus. A inventividade só era possível articulando a matéria local à constante estrutura narrativa importada: a solidez da hegemonia da forma européia e a flexibilidade de detalhes locais com os quais cada público leitor podia se identificar – personagens variados em um enredo

³ Franco Moretti, *Atlas do romance europeu – 1800-1900*. Boitempo, São Paulo, 2003

constante. Baseado em Roberto Schwarz, Moretti sublinha que, conforme o axioma de que cada espaço produz sua narrativa, um modelo importado só poderia estar em desacordo com a realidade concreta que se queria relatar, gerando dissonância, incongruência, defeito, programas impossíveis e fracasso dos romances locais descentralizados, ou seja, fora da matriz exportadora do romance europeu, notadamente França e Inglaterra. No entanto, se alguns desses programas impossíveis lograssem sucesso, um novo paradigma de escrita se imporia, lançando um novo modelo como produto de um novo espaço instalado na semiperiferia da Europa, na semiperiferia do sistema mundial. Franco Moretti diz que esse fenômeno foi responsável pela inauguração de novos espaços ficcionais como “o romance russo de idéias (1860-90) e o realismo mágico latino-americano (1960-1990)”³; e em nota acrescenta que, na verdade, Schwarz referia-se ao Modernismo brasileiro, que antecede o *boom* da ficção latino-americana em algumas gerações, mas não crê ter traído o argumento com sua pequena reformulação, pois as mudanças de paradigma são frequentemente precedidas por precursores menos bem-sucedidos que traçam os aspectos essenciais da nova forma.

A curiosa datação do realismo mágico – que o leitor não é capaz de atribuir a Moretti ou a Schwarz – de súbito chamava atenção para um tema que, a princípio, passaria distante de uma obra em que se poderiam consultar ou referências para cartografias literárias, ou referências sobre romances europeus oitocentistas: o legado das leituras generalizantes do realismo mágico latino-americano. E, imediatamente, emergiam questões diversas sobre o infinito literário e diluição das informações e autorias. Aquela surpreendente antepenúltima nota do *Atlas do romance europeu* veio ilustrar que, de fato, uma espécie de conhecimento se formula de maneira fragmentária, recolhendo vestígios lidos em lugares vários. Um caso menor e manifesto que bem poderia figurar no parágrafo inicial deste texto.

Ignacio Padilla e o *Manifiesto Crack* – ações e reações⁴

um autor na vida

Ignacio Fernando Padilla nasceu na Cidade do México, em 1968; estudou Ciências da Comunicação na Universidade Ibero-americana, é mestre em Literatura Inglesa pela Universidade de Edimburgo e doutor em Literatura Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de Salamanca – onde estudou a obra de Miguel de Cervantes. Na década de 1990, foi editor da revista *Playboy* mexicana, e publicou sua coluna "El baúl de los cadáveres" no suplemento *Sábado*. Em 1996, fez parte do *Manifiesto Crack*, juntamente com seus amigos de juventude Jorge Volpi e Eloy Urroz, a quem se uniram Miguel Ángel Palou e Ricardo Chávez Castañeda. Entre os anos 2001 e 2003, ocupou o cargo de adido cultural da Embaixada do México em Londres, quando lançou *Crónicas africanas*, uma compilação de artigos publicados no suplemento *Nostromo* sobre sua experiência na Suazilândia – viagem que o levou a ser acusado de terrorismo e condenado à pena de morte na Zâmbia. Bolsista da John Simon Guggenheim Foundation e membro do Sistema Nacional de Creadores, atualmente colabora em um expressivo número de publicações internacionais (*Semanario Punto*, *Umbral*, *Lateral* e *Revista Alemã de Literatura Latino-americana*, por exemplo), exerce docência em literatura na Universidade das Américas de Puebla e é Diretor da Biblioteca José Vasconcelos, na Cidade do México, a maior da América Latina – instituição que assumiu em lamentáveis condições, obrigando-o até

⁴ Grande parte deste tópico foi montada sobre informações obtidas a partir de entrevistas, resenhas e artigos de algumas dezenas de *sites* e *blogs* espanhóis, portugueses, americanos, mexicanos, venezuelanos, brasileiros, argentinos e alemães, o que permite assegurar que cerca de um terço de toda a pesquisa está baseado quase exclusivamente na internet. Percorrê-los todos foi confirmar a incontrolável intertextualidade desse mundo contemporâneo a que o próprio autor Ignacio Padilla – desmembrado e fantasmagórico, a um tempo familiar e distante em cada texto – atribui a possível complexidade de suas obras. O procedimento de escrita adotado em alguns dos próximos parágrafos não dista por completo da experiência de leitura que o engendrou: textos decididamente feitos de outros textos, até o limite da cópia, e que parecem criar um acúmulo de dados tantas vezes inverificáveis e contraditórios, e, ainda assim, utilíssimos. Se é certo que este trabalho não seria possível sem enorme quantidade de tempo, dinheiro e deslocamento – termos tão caros à experiência contemporânea – e se uma biblioteca tradicional também é plena de cópias, erros e mentiras, é necessário pensar na potência a que o instrumento virtual eleva as vicissitudes da pesquisa, e na iniludível resultante dessa operação: a radical aleatoriedade do material de leitura e a evidência do peso que cada mínimo dado disperso assume na articulação do conjunto de informações em um texto organizado e inteligível, com sentido de narração e lógica de argumentos. Uma questão nova e instigante.

mesmo ao fechamento, em março de 2007, mesmo diante dos protestos da comunidade intelectual mexicana.

Fluente em espanhol, inglês, português, francês, italiano, alemão e holandês, traduzido para oito idiomas, Padilla conquistou dezenas de prêmios nacionais e internacionais por sua já extensa e variada obra⁵: desde os 21 anos, publicou de narrativas infantis a ensaios acadêmicos e de crítica literária; de contos sobre temas urbanos de sua cidade natal a relatos sobre exploradores e descobridores ingleses de séculos passados; da alegoria especulativa e imaginária ao realismo expresso em estilo sóbrio e refinado. Sempre o moveu, porém, a experimentação com a língua e com as estruturas formais. Muitas vezes mais notável que o próprio enredo – tema e até personagem de alguns de seus livros –, a linguagem figurou no centro de suas preocupações literárias e já o levou a escrever pastiches do antigo espanhol de livros de cavalaria e densas narrativas no mais neutro castelhano.⁶ No conteúdo, ligados à incerteza e à fluidez da consciência, os temas recorrentes são a impostura, a conspiração, a falsificação e a sustentação da mentira que transforma a vivência de seres desassossegados em mundos distantes no tempo e no espaço: reinos de fantasia, o leste-europeu do entreguerras, um lugar imaginado sob uma suposta antiga União Soviética – cenários escolhidos por aqueles de vida itinerante e que se negaram a obedecer a limites territoriais latino-americanos, os romancistas do *Crack*.⁷ As dúvidas sobre a identidade e a percepção da experiência histórica e política – vivida na esfera particular e coletiva – foram despertadas por leituras prontamente aludidas em artigos e entrevistas. A lista é vasta, variada e quase inapreensível: Stevenson, Joyce, Manganelli, Dostoievski, Roth, Broch, Marías, Muñoz Molina, Vila-Matas, Borges, García

⁵ Em apêndice, segue a lista completa das obras de Ignacio Padilla, organizadas cronologicamente e também separadas por gênero, acompanhadas da data de publicação e dos referentes prêmios recebidos.

⁶ *El mundo*, 2 de abril de 2000: “-Su libro parece obra de un escritor español, ¿eso es un elogio? - Definitivamente, cualquier vínculo con la literatura española es un elogio. Pienso, no obstante, que mi novela, antes que española en un sentido estricto, ha sido escrita en un castellano neutro, en el cual no hay ni mexicanismos ni españolismos. El lenguaje de mi novela proviene de un idioma que hablamos todos y nadie, un idioma que habitualmente leemos en las traducciones de libros en otro idioma, y me parece que esa es la dirección correcta para la literatura desde cualquier lado del Atlántico”.

⁷ *El mundo*, 2 de abril de 2000: “-Parece que el tema europeo les gusta a los de su generación. ¿Por qué? -No sólo el tema europeo, sino cualquier tema. El que hayamos escrito novelas con tema europeo recientemente no implica que toda nuestra obra se tenga que ocupar de Europa. Somos viajeros y nos entusiasma la amplitud del mundo en el que nos ha tocado vivir”.

Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Yáñez, Rulfo, Machen, Chesterton, Brod, Musil, Broch, Poe, Cortázar, Sebald, Magris e Bolaño, além das remissões diretas a Calvino, Conan Doyle, Flaubert, Conrad, Proust, Brecht, Kafka, Beckett, Cervantes, Bocaccio, Sterne, Rabelais, Dante e Shakespeare trazidas pelo Manifesto *Crack*.

um manifesto na tradição

No México, na província de Hidalgo, em uma pequena e já extinta revista, veio a público, a 7 de agosto de 1996, o *Manifiesto Crack*,⁸ composto por cinco breves excertos, assinados cada qual por um dos cinco jovens escritores Miguel Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda e Jorge Volpi.

A primeira das partes, sob autoria de Miguel Ángel Palou, intitulava-se “La feria del *Crack* (una guía)”. Segundo ele, a melhor definição das novelas do *Crack* havia feito Italo Calvino, uma década antes, em *Seis propostas para o novo milênio*,⁹ ciclo de conferências em que o autor italiano listara as características que a literatura deveria explorar para reaver o espaço perdido para meios massivos da comunicação multimídia no ofício de contar. A *Leveza*, primeira das tais características, estava expressa na simplicidade das agudas críticas sociais e morais de *Romeo e Julieta*, *Decamerão* e *Quixote*, e na feição reflexiva que o humor, já dizia Chesterton, deveria provocar; fazia, portanto, do “El Palacio de la Risa” o primeiro território da “Feria del *Crack*”. Já a *Rapidez*, instalava, para Palou, o segundo território da “Feria del *Crack*”: “La Montaña Rusa”. O terceiro território, “La Casa de los Espejos”, alojava a *Multiplicidade* própria da multifacetada realidade contemporânea, a qual exige livros que, para seduzir e capturar, se valham de todo o potencial metafórico do texto para fazer refletir o próprio leitor. A *Visibilidade* orientava o uso apurado do idioma castelhano, rico em dúbios sentidos, na busca intensa da forma cristalina, ilustrada no quarto território, “La Bola de Cristal”. No entanto, não haveria visibilidade, multiplicidade, rapidez ou leveza fora do quinto território, “El Tiro al Blanco”, lugar da *Exatidão*, característica de todo bom texto de prosa quando conseguida naturalmente (como Conan Doyle e Flaubert) no exercício de observar e tornar interessantes os detalhes da vida para

⁸ *Lateral. Revista de Cultura*. N. 70 octubre de 2000. www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm

⁹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

descrevê-los com agilidade e precisão (como Picasso), chamando o leitor a uma leitura incansável e curiosa. Por fim, consistente com seu próprio projeto e futuro, a *Consistência* fazia do sexto espaço a ser visitado a própria “Feira del *Crack*”, resumida no tetrálogo final: 1) os romances do *Crack* não eram textos diminutos e comestíveis, tinham múltiplas vozes e crivam mundos autônomos – “Amarás a Proust sobre todos los otros”; 2) os romances do *Crack* não nasciam da certeza, mas da dúvida, irmã do conhecimento; não havia apenas um tipo de romance e profeta, mas muitos – “No desearás la novela de tu prójimo”; 3) os romances do *Crack* não eram autobiográficos, eram liberdade de imaginação – “Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas”; 4) os romances do *Crack* não eram otimistas e amáveis, não confundiam esperança artística com bondade; eram festa da linguagem, um novo barroquismo – “No participarás en un grupo en que te acepten a ti como miembro”.

A segunda parte, de Eloy Urroz, denominada “Genealogía del *Crack*”, retomava o ensaio *México en su novela* – em que o crítico norte-americano John S. Brushwood usara o adjetivo “profundo” para caracterizar uma tradição ou seqüência de romances e autores que exigiam esforço de leitura – para dizer que os autores do *Crack* tomavam esse esforço como pressuposto de romances com exigências e sem concessões que, em meio à diluição mercadológica da literatura, procuravam aquilo a que Julio Cortázar chamara de participação ativa de seus leitores. A genealogia do *Crack* desenhava-se nos livros a que se sentia devedora – *Farabeuf*, *Los dias terrenales*, *La obediencia nocturna*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela* – e contra romances e autores falsamente profundos, vinculados por grandes editoras que andavam oferecendo “gato por lebre”. O sonho dos escritores do manifesto era que, em algum lugar da “República Iletrada”, existisse um grupo de leitores cansados de tantas concessões e que já não podiam ser enganados. Estes leitores – os leitores do próprio manifesto – desejavam chegar aos romances do *Crack*, passando antes por toda sua genealogia; se havia uma ruptura, essa era, portanto, com a vertente desonesta, superficial e desmerecedora do leitor. Ao final, Urroz dizia que não importava o manifesto: os romances do *Crack* falariam por si próprios; estavam ali e se chamavam *El temperamento melancólico*, *Memoria de los días*, *Si volviesen sus majestades*, *La conspiración idiota* e *Las Rémoras*. Se havia neles algo em comum era o risco formal e

estético advindo da vontade de renovar o gênero do romance – de continuar o profundo e negar o superficial.

“Septenario de bolsillo”, excerto escrito por Ignacio Padilla, iniciava-se assegurando que a ruptura se dava não por ideologia, mas pelo cansaço do esgotamento do duvidoso realismo mágico, que se convertera em “magiquismo trágico”; cansaço dos discursos patrioteiros que confundiam proximidade e qualidade para dizer que Rivapalacio era melhor do que Poe; cansaço do escrever mal para se ler mais, e não melhor; cansaço do *engagé*; cansaço das letras que giram em torno dos próprios cadáveres. Prosseguia dizendo que, para Ortega y Gasset, entre as características constituintes de uma geração estava a contenda, e que era justamente a ausência de uma contenda que unificava os autores do *Crack*, certos de que não havia maior proposta que a falta de proposta e confiantes de que os outros, sem dúvida, a elaborariam. Afirmava ainda que o tom apocalíptico dos romances do *Crack* não era original – devia-se a uma tradição certamente não mexicana, centrada em Beckett – e apenas criava um mundo para ter maior e mais verossímil direito a destruí-lo. Continuava dizendo que estes mundos criados não queriam profetizar ou simbolizar nada; e que, embora houvesse, às vezes, uma homenagem à estranheza de Brecht e Kafka, as novelas do *Crack* buscavam localizar-se em lugar nenhum e em todos os lugares ao mesmo tempo, em uma deslocação que era o arremedo de uma realidade fim-de-século deslocada, produto do mundo da mídia de massa. E concluía reservando ao romance do *Crack* a tarefa de renovar o idioma dentro dele mesmo, alimentando-se das próprias cinzas mais antigas, pois uma literatura que renega sua tradição não poderia nem deveria crescer nela: romance ou ante-romance, espelho contra espelho, a ruptura só ocorreria em uma continuidade, e isto, como tudo o que vale em literatura, era também um jogo em que o romper a si próprio é o prevalecer.

Ricardo Chávez Castañeda, quarto autor do *Manifiesto*, asseverava em “Los riesgos de la forma – la estructura de las novelas del *Crack*” que não era o manifesto, mas as obras em si que traziam o verdadeiro compromisso com a postura esboçada: os cinco romances do *Crack* eram os lugares onde deveriam ser buscadas as propostas estéticas. Eles foram escritos independentemente, sem um projeto consignado; se posteriormente se agruparam foi por uma mera coincidência de postulados e promessas. Os termos desse convênio posterior deveriam ser procurados nos livros, mas se poderiam esboçar as propostas, para

facilitar adesões e ofensas. Os romances compartilhavam o risco, a exigência, o rigor e a vontade totalizadora; recusavam qualquer forma massiva ou experimentada; corriam o risco de ensaiar. Poder-se-ia acusá-los de não-cumprimento, mas não de falta de ambição. Os livros do *Crack* demandavam, mas também ofereciam, e se orgulhavam de serem recíprocos: quanto mais neles se buscasse, mais estariam dispostos a oferecer.

Quinta e última parte do *Manifiesto*, “¿Dónde quedó el fin del mundo?”, de Jorge Volpi, encerrava as múltiplas propostas do *Crack* com a resenha dos próprios livros do *Crack*. Uma primeira leitura crítica, que preparava e direcionava as seguintes.

um manifesto na crítica

É evidente que tais seguintes leituras, tanto dos romances do *Crack*, quanto do próprio *Manifiesto*, a despeito de toda tentativa de orientação, não puderam deixar de variar conforme o meio, o espaço e, claro, o tempo. A crítica, especializada ou não, foi definindo o *Crack* em sentenciosas afirmativas que, com frequência, reduziam ou deslocavam o centro de suas questões e características¹⁰: grupo literário de escritores nascidos nos anos 60 que escreviam sobre o nazismo; cinco jovens mexicanos que publicaram romances ao mesmo tempo; auto-proclamados defensores de todas as formas experimentais e desvinculadas do contexto latino-americano; romancistas que, de súbito, perceberam que possuíam as mesmas inquietações intelectuais e tratavam de temas coincidentes; movimento que pretendia romper com os descendentes literários vulgares do chamado *boom* latino-americano; grupo de amigos que juntos escreveram ensaios em defesa de uma literatura mais complexa, polifônica, deslocada do tempo e do espaço geográfico de origem, repleta de recursos lingüísticos refinados; inimigos da literatura banal que queriam recuperar o respeito ao leitor inteligente professado pelas primeiras obras internacionalizantes da América Latina; signatários que queriam ser vistos como escritores abertos a todos os temas e cujo leque de referências era mais amplo, em sintonia com os dias correntes, e incluía outras literaturas, o cinema e a televisão; romancistas que viam a necessidade de mudança na literatura latino-americana, especialmente na mexicana, por

¹⁰ As seguintes afirmações são apenas uma amostra de um outro sem-número de interessantes assertivas acerca do *Crack*. Considerou-se, para os propósitos deste texto, menos importante precisar os meios e periódicos de onde foram retiradas do que criar o efeito de difusas e descontínuas leituras do *Manifiesto*.

meio da ruptura com uma literatura percebida como *light*; leitores de literatura anglo-saxã; propositores de uma continuidade com seus eleitos pais literários do *boom*; geração avessa ao servilismo dos clones que cresceram à sombra da maestria e da originalidade dos grandes autores dos 1960; novo fenômeno editorial do mercado globalizado, sob o poder de agentes e das grandes editoras espanholas; grupo de jovens escritores mexicanos que queriam acabar, de uma vez por todas, com os excessos dos escritores tardios do *boom* para fazer uma literatura mais cosmopolita e de raízes na cultura européia; braço mexicano do “realismo urbano”, geração multiculturalista e metropolitana em conflito com a literatura vinculada a um projeto de esquerda ultrapassado e às estereotipadas tradições indígenas e nacionalistas do realismo mágico; grupo de jovens autores que, para ter atenção do público e da crítica, lançou um manifesto tentando explicar e direcionar a leitura de seus romances.

Do erro crasso ao equívoco de juízos descuidados, dos reducionismos apressados da grande imprensa aos posicionamentos tendenciosos de desafetos da intelectualidade, a gama de apreciações sobre o multifacetado manifesto dá idéia da repercussão do *Crack* na cultura de língua espanhola, e é acompanhada das tentativas que, desde as primeiras reações, desconfiadas ou entusiastas, até os pareceres revisados dos anos seguintes¹¹, os signatários continuaram perpetrando a fim de corrigir e redirecionar, a cada entrevista e artigo, a recepção de suas obras e do manifesto a que elas pareciam estar eternamente ligadas.

dois manifestos na crítica

Pelos colegas signatários e também pela crítica, Ignacio Padilla alega ter sido apontado como cronista da história contemporânea do romance hispano-americano, imputação não de todo errônea, pois é certo que tenha se dedicado a, em artigos e incansáveis entrevistas, tentar, nem sempre com êxito, consertar os mal-entendidos e as

¹¹ Depois de alguns anos, alguns críticos passaram a entender que o *Crack* havia se amenizado, recorrendo, depois do primeiro período de ruptura total – até mesmo com outros movimentos culturais de propalada vanguarda, como grupo *Vuelta*, *Nexos* e *La cultura en México* –, às gerações antes negadas: seus avôs literários nascidos nos anos 30 Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitlor, Juan Vicente Melo e Fernando del Paso, e também à geração imediatamente anterior, de José Agustín, Gustavo Sainz, Juan Tovar, Parménides García Saldaña y Margarita Dalton. PONIATOWSKA, Elena. “Box e Crack”. Jornada Unam, México D.F. 26 de junho de 2003.

generalizações que o grupo e a crítica produziam e reproduziam continuamente, dizia o autor no texto “McCondo y el Crack: dos experiencias grupales”, escrito em 2003.¹²

Data de lançamento do *Crack*, o ano de 1996 marcou também a publicação de *McCondo* (ed. Mondadori), coletânea organizada pelos chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez que reunia uma nova geração de escritores – principalmente chilenos, colombianos e argentinos – que confrontavam a hegemonia do pós-*boom* nas letras da América Latina. A coincidência das datas foi propícia para que parte da crítica reduzisse autores e propostas diversas em uma uníssona negação a García Márquez, e tomasse ambos os movimentos como golpes publicitários de novos autores que, ansiosos por espaço e atenção, queriam enfurecer o mundo intelectual e atrair para si a indignação da crítica e o dinheiro dos leitores. Em resposta a essa visão, não deixaram de vir aquelas que, pautadas em leituras mais pormenorizadas, contrapuseram os grupos. Em pesquisa dedicada à presença da figura do escritor na ficção mexicana hodierna,¹³ Cheyla Rose Samuelson criticou a ironia e a falta de autoridade dos signatários dos novos manifestos, especialmente em contraste com os sérios e comprometidos ensaios de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes e outros respeitáveis intelectuais que já haviam descrito projetos literários na América Latina. Segundo Samuelson, Fuguet considerava Gabriel García Márquez o expoente da antiquada e exaurida técnica do realismo mágico, que os jovens autores, destituídos de qualquer causa nacional ou política, deveriam rejeitar em favor de uma literatura mais urbana e global, cheia de referências à cultura *pop* e escrita com a intenção de ser efêmera e descartável. Já a *Generación del Crack* mexicana tinha, para Samuelson, uma autodefinição bem menos iconoclástica, procurando, simultaneamente, diferenciar-se e aproximar-se da matriz do *boom*, rendendo homenagens aos antepassados literários.

¹² Padilla referia-se notadamente a *Los funerales del alcaraván: historia apócrifa del realismo mágico*, texto ganhador do Prêmio de Ensaio José Revueltas de 1999 e que permaneceu inédito. Em entrevista a Viviam Rangel, 23/06/07, "O realismo mágico é um oxímoro insustentável": “- Em 1999, o senhor recebeu um prêmio pelo ensaio 'Los funerales del alcaraván: história apócrifa do realismo mágico', que falava da morte desse conceito. O ensaio permanece inédito. Por quê? - Era uma crítica à invenção do realismo mágico e também à perversão, em todas as esferas, da grande literatura de García Márquez. Não o publiquei porque acho que o cenário literário mudou muito desde então”.

¹³ SAMUELSON, Cheyla Rose. "The Mirror and the Mask: The Character of the Writer in Recent Mexican Fiction". M.A., Hispanic Language and Culture, University of California, 2002. www.uweb.ucsb.edu.

E foi precisamente naquele artigo de 2003, entre a unidade e o antagonismo, diante da rejeição de rótulos e da afirmação de itinerários comuns, que o próprio Padilla – cumprindo a tarefa que lhe foi imposta pelos colegas de *Manifiesto*, pela imprensa ou talvez por sua maior repercussão internacional – procurou definir a real distância entre as duas experiências grupais.

Em “McCondo y el Crack: dos experiencias grupales”, Padilla escreveu que os grupos *Crack* e *McCondo* não foram perspicazes tentativas publicitárias ou tolas decisões de liberar os novos autores da pesada tradição do *boom*: foram fenômenos naturais, espontâneos e necessários no panorama literário de língua espanhola. Nenhum dos dois movimentos teve responsabilidade na queda do realismo mágico, anunciada por Emir Rodríguez Monegal desde 1973; eles apenas escreveram o epitáfio que escritores e críticos latino-americanos já haviam previsto e que só se concretizou quando as editoras espanholas e a crítica internacional – a despeito da academia estadunidense – também notaram essa conjuntura, abrindo espaço para novos grupos de autores jovens que puderam mudar o romance em língua espanhola e suplantaram os insucessos editoriais da literatura banal que vivia à sombra do *boom*. O autor prosseguia afirmando que a artilharia juvenil dos autores e textos de *McCondo* e do *Crack* não se dirigia aos representantes do *boom*, muito menos contra Borges, Rulfo ou Carpentier. O mal-entendido adveio do erro cometido por alguns membros de ambos os grupos em tomar o conceito de realismo mágico dentro e fora da América Latina como eles próprios entendiam: não como o conjunto da criação autores realistas ou fantásticos que durante os anos sessenta colocaram a literatura da América Latina no mapa-múndi, mas em termos da crescente frivolidade dos imitadores que sob oxímoro se propagaram mundialmente, tendo como cúmplices o público leitor, a crítica, a academia e as editoras. Para Padilla, Alberto Fuguet e os autores reunidos sob o título *McCondo* não escreveram contra García Márquez, mas contra os imitadores, por uma chance de apresentar uma nova maneira de ver e representar América Latina de acordo com suas perspectivas pessoais hodiernas, inclusive uma chance de não ter de representá-la; de modo semelhante, o manifesto *Crack* insistiu na liberdade de voltar aos grandes mestres latino-americanos e também aos clássicos universais que os alimentaram, em direção a uma literatura universal, e não particular ou nacionalista.

A despeito de cumprirem alguns dos pré-requisitos determinados pelos estudiosos de gerações – serem coetâneos, conterrâneos, trazerem os mesmos modelos e antimodelos, e terem relações pessoais e literárias –, os grupos não possuíam uma contenda, fato que, para Padilla, ressaltava o caráter lúdico e disparatado das duas experiências grupais. A irreverência *macondiana* ao satirizar a saga dos Buendía e a arrogância dos *crackeiros* ao enaltecer o romance profundo não podiam ser lidas sem humor. Os mexicanos eram contraditórios: professavam a literatura difícil, mas se aproximavam do mercado editorial; convidavam à ruptura com as tendências recentes da literatura em espanhol, mas defendiam a continuidade com a tradição dos grandes romances latino-americanos; resguardavam o direito do escritor de pertencer à humanidade e livrar-se dos localismos, mas não deixavam de falar a partir da América Latina, ou até sobre a América Latina. O *Crack* era um antimanifesto; *McCondo*, uma contra-antologia. Não havia uma idéia que os unisse ou que vinculasse internamente os membros dos dois grupos. O atrativo da geração em que surgiram era exatamente a diversidade; o que os congregava não era subscrição a uma proposta estética agregadora, mas uma atitude diante da literatura e do leitor: escritura e leitura feitas de admiração, reverência e cooperação.

Ao final do texto, o autor indicava que dentro do *Crack* prevaleciam os laços de amizade e em *McCondo*, as coincidências literárias; ambos os casos tendiam à coletivização, o que não ocorrera com as gerações anteriores. E concluía: mesmo com a natural desagregação que certamente viria com o tempo, com a individualização crescente de cada autor, não desapareceriam as atitudes e as circunstâncias que uma vez os uniram todos. Aspectos seriam certamente questionados pela crítica e pelos próprios participantes.

um manifesto na década

De fato, depois de alguns anos, muitos críticos já davam o *Manifiesto* por desgastado, e anunciavam que era chegado o momento de ler os *crackeiros* simplesmente como autores mexicanos, e não como promessas literárias redentoras; chamavam a atenção para outros fatores e epifenômenos, e tentavam avaliar a continuidade tanto das leituras dos romances do *Crack* quanto da escritura de seus romancistas. Estes, que já se faziam freqüentes nas páginas culturais de prestigiosos jornais mundo afora, vendiam milhares de livros,

proferiam conferências no exterior e, na trilha de Paz, Fuentes e Rulfo, influíam em todo o ambiente intelectual de língua espanhola, por sua vez, também se dedicavam a repensar as propostas e as realizações do *Manifiesto*. Parte dessas posteriores movimentações, previstas por Padilla em 2003, podem ser encontradas no conjunto de artigos publicados na Revista da Universidade do México, por ocasião do décimo aniversário do *Manifiesto Crack*.

“A diez años del *Crack*”¹⁴ era também composto por cinco excertos – três deles assinados pelos fundadores Eloy Urroz, Jorge Volpi e Ignacio Padilla. A matéria abria-se com “Crack social, político y diplomático”, texto em que Alejandro Estivill abordava o papel social dos autores literários no México – a burocracia estatal, cargos além-mar da diplomacia cultural, a academia – e criticava a nova estratégia de nomeações para postos em embaixadas por promover pessoalmente os novos escritores em detrimento das necessidades da cultura coletiva da nação – fato que se tornava ainda mais reprovável diante da tradição diplomática de Alfonso Reyes, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes e Octavio Paz, cuja hiperbólica distinção pessoal não significava um problema, mas, ao contrário, uma vantagem única para o México.

As páginas seguintes traziam “La calvicie del *Crack*”, em que Ignacio Padilla reconhecia, na única foto em que os signatários do manifesto de 1996 haviam se deixado fotografar juntos, não apenas seu próprio rosto, mas todos os outros cinco rostos que eram igualmente seus, autores de livros que seus livros contavam e que também contavam os seus. A imagem era, para Padilla, naquele momento, uma parte da crônica de seus dias e seus escritos, o testemunho de que a literatura não era e não poderia nunca vir a ser uma aventura solitária.

No terceiro artigo, “El *Crack* y su manifiesto”, Alberto Castillo Pérez esforçava-se em finalmente desvendar quais haviam sido as propostas e os produtos daquele efêmero movimento de 96. O *Manifiesto Crack* tivera como intenção primordial apresentar cinco romances – *El temperamento melancólico* de Volpi, *Memoria de los días* de Palou, *Si volviesen sus majestades* de Padilla, *La conspiración idiota* de Castañeda e *Las rémoras* de Urroz – cuja proposta comum seria o rompimento com a literatura dita complacente. O afa de ruptura e provocação, no entanto, diferenciava-os dos manifestos das vanguardas por negar inclusive a certeza e ressaltar a multiplicidade de vozes e idéias dentro do

¹⁴ “A diez años del Crack”, *Revista da UNAM*, 31 de setembro 2006.

movimento: os signatários não haviam outorgado um manual de “literatura *Crack*” ou afirmado possuir a verdade de uma nova estética – a atitude era apenas de busca. Pérez argumentava que a disposição dos excertos do *Manifiesto* tinha uma intenção acadêmica e pedagógica; formava uma espécie de carta de apresentação com credenciais e propostas literárias de distanciamento com a literatura fácil e comercial. Contava com uma introdução, na qual se indicava como o manifesto deveria ser lido; oferecia a genealogia literária do grupo; apresentava sete pontos sobre intenções, aversões e simpatias sobre o estilo e a escrita; descrevia a forma e a estrutura dos livros do *Crack* e se encerrava com um comentário sobre incidência do tema apocalíptico nos cinco romances apresentados. Dessa forma, Pérez resumia as propostas do grupo também em sete pontos: a intenção genealógica de filiação à novela profunda e ruptura com o pós-*boom*; a intenção de escrever sem concessões e complacências; a liberdade temática; a proposta estilística de não-linearidade e polifonia narrativa, sintaxe complexa e léxico amplo; a caricaturização e o deslocamento da realidade; o não espaço e o não lugar; a exploração máxima do gênero do romance.

Depois de exposta sua particular descrição do *Manifiesto*, Pérez pôde continuar com sua leitura crítica. Para ele, a tão propalada rejeição à herança do “realismo mágico” e da visão folclorista da América nada tinha de novo, pois já havia sido levada a cabo anos antes por autores como Sergio Pitol e José Agustín; de modo semelhante, a delação de textos “apócrifamente profundos e apócrifamente literários” não passava de um gesto arrogante que subestimava a inteligência do leitor; além disso, um manifesto que a si rogava o direito à ruptura e, em seguida, afirmava que o velho valeria para a novidade não fazia *crack*, mas *cut and paste*. Ainda segundo Pérez, o *Crack* não pretendia ser, a despeito dos testemunhos em contrário, um movimento marginal, já que uma de suas explícitas intenções era fazer parte da tradição da chamada “novela profunda” – conceito criado pelo crítico John S. Brushwood no livro *Mexico in its novel - A Nation's search for identity* e que definia um conjunto de romances inaugurados em 1947 por *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, e cuja característica essencial era o aprofundamento da problemática nacional mexicana em uma prosa complexa e exigente. Pérez questionou os critérios que assegurariam essa hipotética participação ativa do leitor no romance com exigências e sem concessões, e, assim, pôde concluir que, no *Crack*, não se poderia falar em ruptura e muito menos em continuidade, pois inexistia a tal “novela profunda”. Para finalizar seu texto, o autor de “El *Crack* y su

manifesto” apontava como a maior contribuição dos autores do manifesto de 1996 o diálogo e as propostas de exploração do gênero do romance: ao demonstrar consciência do fenômeno da escritura – rara no México e copiosa na Argentina de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar –, a literatura do *Crack* alimentava-se de si mesma, olhava-se a si mesma, interrogava-se, e buscava respostas não no México ou na Europa, mas nos livros e autores que a influenciavam.

A matéria da Revista da UNAM sobre os dez anos do *Manifiesto* continuava com Eloy Urroz, que, em “Ágape y *Crack*”, elogiava a técnica e a forma dos romances do *Crack*, experiência conjunta de literatura e de amizade, celebrada não pelo manifesto, mas pelos livros que o acompanharam. Se havia motivos para comemorar o aniversário, estes eram, para Urroz, as dezenas de romances que desde 1996 vinham sendo escritos dentro da tradição da “novela profunda”, e sem os quais o próprio manifesto seria inútil, espúrio, recusável e esquecível.

Parte final de “A diez años del *Crack*”, “La literatura latinoamericana ya no existe” contava, em mais de vinte tópicos, a história recente da literatura na América Latina sob a ótica de Jorge Volpi. Para ele, a literatura latino-americana havia se extinto pouco a pouco nos últimos anos do século XX e já não existia a não ser na nostalgia de alguns poucos acadêmicos; desde as independências nacionais até o final do XX, ela teve uma vida ampla e fecunda, baseada no reconhecimento de uma língua comum, mas, quando essa tradição deixou de importar, a literatura do continente começou seu declínio. Volpi continuava dizendo que a literatura latino-americana foi uma pequena espécie que conseguiu sobreviver nas distantes fronteiras do ecossistema literário mundial e, graças a condições favoráveis, alcançou importância exponencial no princípio dos anos 1950; o *boom* deveria ser entendido, portanto, como uma febre criativa de um momento em que apareceram muitos escritores dotados de enorme capacidade de adaptação, mutantes capazes de se apropriarem dos melhores elementos da tradição ocidental sem extinguir suas excentricidades; essa mutação operada pelos escritores do *boom* e por alguns de seus predecessores, como Borges, fez com que a pequena e confinada espécie da literatura latino-americana se convertesse em uma variedade poderosa e influente. Para Volpi, o chamado “realismo mágico” – idéia de García Márquez de narrar a vida continental com recursos do realismo entremeado de elementos fantásticos que se configurara como uma

das maiores armas usadas por essa literatura latino-americana para garantir seu êxito evolutivo – logo se tornou um vírus, contaminando todo o mundo, criando a sensação de que a literatura do continente era uma só, sempre idêntica e reconhecível, constringendo os leitores e críticos da América Latina a serem não mais que latino-americanos. O câncer do “realismo mágico”, instalado definitivamente nos anos oitenta, só começou a ser combatido na década seguinte, quando ficou claro que os escritores já não podiam seguir sendo latino-americanos: desejavam sobreviver e, portanto, continuar a tradição latino-americana. E a este fenômeno se deve o nascimento de grupos como *McCondo* e *Crack*, decididos a escapar daquela epidemia. Para concluir, Volpi dizia que em seus dias, um escritor latino-americano podia se sentir mais próximo de um inglês, ou de um espanhol, ou de um turco, ou de um japonês, do que de outro latino-americano. Da literatura latino-americana, que sempre foi uma construção imaginária, não restara mais que seus grandes clássicos vivos – Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa – e a recordação de acadêmicos que ainda acreditavam na possibilidade de encontrar vínculos entre autores dentro da América Latina. O melhor da literatura latino-americana continuava nos milhares de escritores empenhados em trilhar seus próprios caminhos, alheios a classificações acadêmicas, e nos milhões de leitores que haveriam de lhes dar valor não por sua proveniência geográfica ou identidade latino-americana, mas por sua capacidade de narrar, pensar e comover.

um autor no manifesto

Talvez pela ciência da impossibilidade de prever as repercussões e de administrar colegas, críticos e jornalistas, Ignacio Padilla tem passado a impressão de sempre se referir ao *Crack* com um certo estranhamento – o distanciamento de quem procura analisar, no transcorrer dos anos, a experiência de 96. Desde a publicação do *Manifiesto* até os dias atuais, suas sucessivas e também oscilantes respostas à insistente interrogação que se lhe vem impondo dão uma idéia da leitura pessoal do signatário: sem deixar de ironizar a barbaridade de um manifesto múltiplo que fazia afirmações pouco claras contra um certo tipo de literatura, o autor diz que o *Crack* foi um convite, recebido com muita desconfiança, à geração de escritores latino-americanos nascidos nos anos 1960 – geração plenamente

mediática e que podia tomar posse do mundo inteiro e se desobrigar da retratação da América Latina – a concretizar o iminente rompimento não com o *boom* ou com o realismo mágico, dignos de continuação, mas com o pós-*boom* – também chamado *boomerang* –, que era uma vulgarização que havia se enchido de clichês. A proposta, não exclusiva do *Crack*, era recuperar as grandes lições do *boom* de maneira séria e ambiciosa, com a criação de romances polifônicos, complexos e com o profundo respeito à inteligência do leitor ensinado pelos grandes autores latino-americanos dos 1960 e por toda uma tradição universal antes deles. Dizer, portanto, que se tratava de um conjunto de romancistas que, por alguma estranha razão, havia decidido escrever contra Gabriel García Márquez e não escrever sobre América Latina seria definitivamente falso, pois o *Crack* – cuja primeira leitura foi hostil, mas que depois se estabeleceu¹⁵ – propunha o retorno aos grandes autores do *boom* latino-americano e refutava a literatura que imitava particularmente Gabriel García Márquez. Para Padilla, mais que uma geração, o *Crack* foi e é um grupo literário inserido em uma geração de escritores em espanhol; é tão somente um grupo de amigos ligados por muitas coisas, entre as quais a literatura – uma amizade literária cujo maior mérito é demonstrar que a literatura não precisa ser individual ou fundada sobre grandes egos artísticos, que pode ser uma experiência coletiva de construtiva crítica mútua.¹⁶

mais uma leitura na crítica

Agora estabelecido, mas não encerrado, o *Manifiesto* continua se oferecendo a novas leituras. Antes um grupo de romances que de escritores, o *Crack* – manifesto difuso e multinarrativo, escrito a dez mãos e ainda assim unitário – apresentava aos leitores do México narrativas complexas, deslocadas do tempo e do espaço nacionais e que propunham experimentos lingüísticos e formais avessos à tradição pós-mágica, que já estava se esgotando por si só; não rejeitava García Márquez ou Vargas Llosa, mas procurava definir

¹⁵ *El País*, 29 de novembro de 2003: “Creo que ha sido aceptado. Fue un proceso doloroso en el cual hubo resistencias y también muchos tropiezos de todas partes, pero creo que lo que se dijo tanto en México como en el resto de América Latina estuvo bien dicho y el mensaje ha sido asumido. Espero que ahora estemos ya en la etapa de abocarnos a nuestras obras y de presentar con claridad y calidad la contrapropuesta”.

¹⁶ Site do Instituto municipal de cultura de Mazatlán - Mazatlán, Sinaloa, 31 de janeiro de 2007; *El mundo*, 2 de abril de 2000; lacocletera.com, 4 de janeiro de 2007; revista *Analítica*, 12 de junho de 2000.

o correto caminho até os mestres do *boom*, excluindo as diluições do realismo mágico e abrindo espaço para uma nova possibilidade de narrar a América Latina a partir da América Latina.¹⁷ Com a anglofilia e a internacionalizante vocação publicitária logo na onomatopéia título, nascido da primeira geração televisiva, contracultural e que pôde conectar-se ao longínquo e escapar do real e do próximo não só pelos livros, mas pela música, pelos filmes e pela internet, o *Crack* optava pela liberdade de mover-se por referências internacionais e localizar seus relatos onde lhe parecesse melhor, de acordo com a trama e não preso a uma tradição de estéticas localistas e nacionalismos baratos e ciosos de uma fantasmagórica essência latino-americana; queria aproximar-se de escritores estrangeiros, e o fazia relendo as lições da trama complexa e exigente dos mestres do *boom* e seus precursores, que já haviam lido a tradição ocidental e alargado as fronteiras literárias latino-americanas por todo o mundo; e, coerente com sua agenda atualizada, rompia com as falaciosas identidades locais para herdar novamente o patrimônio universal.

Mais que quebrar vínculos com uma tradição literária, o brusco gesto de ruptura trouxe a literatura latino-americana de volta ao mundo contemporâneo, e não só por renovar seu programa estético e narrativo, mas também por lhe livrar das amarras do compromisso político com projetos de esquerda dos anos 1960 e por repensar a questão identitária e os modos como a ficção poderia assumi-la. Atento ao novo papel do fazer literário na cultura e relendo autores que haviam lido a tradição estrangeira, o *Crack* buscou trilhar as pistas que após o bloqueio pós-mágico voltaram a ser seguidas: a noção borgeana de que as identidades são, inevitavelmente, máscaras reapareceu para sentenciar o esgotamento do realismo mágico e assegurar para a ficção um sentido maior que os circunstanciais reconhecimentos nacionais ou supranacionais. Para os signatários do *Manifiesto Crack* cenário é o mundo; a pátria do escritor, sua biblioteca; a escritura não é resultado de fatalidades geográficas, mas de itinerários da leitura; e essas leituras são partilhadas por amigos em uma experiência literária coletiva.

¹⁷ Entrevista a *El mundo*, 2 de abril de 2000: “- Diría que existe una corriente de entusiasmo, una disponibilidad española ante una nueva narrativa, ya no sólo mexicana, sino latinoamericana. Me preocuparía si fuera sólo una nueva moda. Creo que existe una nueva forma de fabular, de buscar caminos diferentes. Tenemos una herencia que nos conecta directamente con autores como Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes, y nos aleja de todos los imitadores posteriores. P.- Diga nombres. R.- No, que después te tratan de misógino. Creo que están en la mente de todos”. Revista *Doble Cero*, 01 de junho de 2000: “Queremos sentirnos continuadores de ese grupo de escritores y romper definitivamente con el ‘post-boom’ y autores como Isabel Allende, Laura Esquivel o Luis Sepúlveda, que han escrito muchas novelas facilonas y oportunistas para lectores deseosos de exotismo sudamericano”.

O *Crack*, a despeito da autonomia dos cinco excertos de manifestos, impediu que os romances apresentados fossem lidos separadamente: a crítica o comprou e revendeu como um pacote de severas rejeições, e, rebatendo o ofensivo gesto de ruptura, logo o contrapôs ao *boom* em peremptórias argumentações que, pelos anos e por força das exaustivas intervenções dos signatários, foram se atenuando. Literatura de amigos cuja mais clara preocupação talvez venha sendo a definição genealógica e a seleção de leitores e leituras exigentes, o *Manifiesto* de 96 continua impedindo que os livros posteriores dos *crackeiros* sejam lidos separadamente. Sinal de que o impacto da quebra ainda reverbera e se faz ouvir pelos próprios romancistas.

Tentar descrever os efeitos de tais repercussões é tarefa que poderia estender-se ao infinito, atualizar-se dia após dia. Reiterar em poucas páginas seguidas leituras, por vezes diversas, por vezes coincidentes, às vezes complementares, é pouco mais que uma ilustração um tanto redundante desse mecanismo de consecutivas releituras. Localizar o autor e sua obra no cenário da atual produção literária latino-americana e avaliar – por meio de um mapeamento documental de artigos e entrevistas – a maneira como o *Manifiesto Crack* foi recebido pela crítica e o modo como os escritores signatários reagiram a tal reação, no entanto, vale para identificar as diversas visões que derivavam da geração *Crack* e, principalmente, para ressaltar o papel de Padilla como um autor ciente e privilegiado desse processo de discussão sobre o manifesto, como um hábil jogador no jogo de ler, reler, reescrever, repercutir. Desse modo, chega-se a uma idéia de *Crack* que reforça o sentido da fissão do tempo e do espaço, mas que aponta para sua constante atenção aos precursores e às leituras e escrituras do porvir – gesto de quebra que acena para a tradição.

Amphitryon, escrito quatro anos após o *Manifiesto Crack*, não deixa de suscitar um exercício de percepção de temporalidades que se questiona, a todo o instante, qual é a validade de um manifesto, como cotejar as leituras do livro e do manifesto, quais são os limites entre a continuidade e a ruptura dentro de uma obra e dentro da tradição. Se uma determinação precisa se perde nas linhas de tempos entrecruzados, seguir as trilhas

indicadas pelo autor pode ajudar a recompor sua leitura dos antecedentes e, assim, revelar a escritura de *Amphitryon*, livro sempre à sombra do *Crack*.

Ignacio Padilla e o *Manifesto Crack* – antes e depois

Em 1920, T.S. Eliot iniciava seu clássico ensaio “Tradição e talento individual”¹⁸ dizendo que, nos textos ingleses, a palavra tradição era mal-utilizada e pejorativa, quando não ausente. Isso porque a tendência era insistir, quando se tratava de elogiar o poeta, na procura do que lhe seria individual, em separar o artista de seus antecessores enfatizando seus aspectos mais dessemelhantes. Eliot propunha-se a reverter o hábito: o que havia de melhor e mais individual em um poeta poderia ser exatamente aquilo que revelava a imortalidade dos ancestrais; o individual poderia expressar o passado. A tradição, para Eliot, no entanto, não era mera repetição, “tímida e cega aderência aos êxitos” da geração anterior; era algo de significado mais amplo e que envolvia principalmente um sentido histórico: “a percepção não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença”. Isso levaria o poeta a escrever não apenas de acordo com sua própria geração, mas com o sentimento de que toda a literatura européia, e, dentro dela, toda literatura nacional, era uma simultaneidade que compreendia Homero e os poetas modernos. O passado tinha a qualidade de estar presente: era, a um tempo, temporal e atemporal – simultâneo. E era essa consciência da presença do passado que fazia um escritor ser tradicional: consciente de seu lugar no tempo.

O poeta, para Eliot, não poderia ter significação isolada, por si próprio; seu julgamento sempre teria de se dar situando-o por contraste e comparação, mediante uma apreciação com os poetas mortos, cujos nomes viravam adjetivos: Baudelaire era um Goethe “tardio e mais limitado”, e não um “Dante fragmentário”. Seu valor pessoal seria atribuído em relação ao passado, em um sistema de pesos relativos. O exame de uma obra teria de se dar com medidas proporcionais, em um teste de valores lenta e cautelosamente aplicado, dado à falibilidade da crítica. Assim, a nova obra que aparecia reordenava o conjunto de obras precedentes e as relações, as proporções e o valor de cada obra diante do todo, instaurando novamente a harmonia entre o velho e o novo. O poeta, então, deveria estar cômico de que a mentalidade ocidental era muito mais importante que a sua própria; de que sua evolução deveria ser um contínuo auto-sacrifício da personalidade, separando do homem sofredor a mente criadora, receptáculo produtor do novo a partir do velho. E era a

¹⁸ ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. in: *Ensaio*. São Paulo, Art Editora, 1989.

intensidade desse processo de articulação dos sentimentos, frases e imagens capturadas que conferia valor ao poema. O poeta, portanto, não era uma personalidade que precisava ser expressa, mas um “médium” que associaria impressões e experiências em peculiares e inesperados caminhos e formas. A poesia não deveria ser uma expressão da personalidade, mas uma fuga dela; a consciência da presença do passado deveria ser o centro da criação poética: nas palavras de Eliot, ciência do que está morto e que agora continua a viver.

Se, por uma breve leitura do *Crack* e das ações e reações por ele suscitadas, chegou-se à idéia de continuidade dentro do gesto de ruptura, vale, agora, identificar onde estão os rompimentos e onde estão as retomadas: analisar as proposições do *Manifiesto* à luz do legado da escrita latino-americana novecentista – o engajamento político e identitário, o conto filosófico borgeano e a forte presença da literatura diluidora das formas do realismo mágico – percorrendo o itinerário de recusas e ascendências para alcançar a leitura que tais escritores mexicanos fizeram da tradição literária do continente. O fato de se sustentar sobre essa explícita definição de propostas, autores rechaçados e precursores – aqueles das escritas exigentes, das estruturas polifônicas, não-lineares e elípticas e da universalidade de formas e temas bloqueados pelas imitações diluídas da chamada literatura pós-mágica – não livrava o *Manifiesto Crack* das rotulações da crítica ou do hábito de se impor leituras sempre identitárias das obras latino-americanas; ao contrário, chamava atenção para a forma como um manifesto comprometido com a quebra se relacionava com o passado e projetava seu futuro.

Retomar aqui as sentenças de “Tradição e talento individual” pode ajudar a romper a idéia de geração *Crack* e ressaltar valor e local de Padilla diante da tradição – sua maneira de tratar temas, fatos e autores do passado, o sentido de sua inovação nas formas e nos conteúdos. Para Eliot, ao ser situada entre os mortos, a nova obra de arte forçava uma rearticulação do conjunto de obras e autores em uma tensão entre passado e presente: o primeiro modificado pelo segundo que é orientado pelo primeiro. O poeta novo precisava ter a consciência de ser julgado pelos padrões dos autores antigos, mas não deveria se limitar a eles ou imitá-los, pois o presente possuía uma consciência do passado que este não poderia ter.

Em 1948, no prefácio a *O reino deste mundo*,²⁰ Alejo Carpentier propunha que se deveria ler a história da América Latina como uma “crônica do real maravilhoso”. A indicação, de vastíssima influência na crítica sobre a produção literária do continente, atribuía à literatura o papel de tentar compreender a história vivida por meio de representações poéticas, imaginativas, fluídas e contraditórias, pois a experiência singular pela qual passara a América Latina requeria uma expressão também singular. A partir de Carpentier, a crítica passou a vincular a escrita latino-americana ao esforço fundador de uma identidade supranacional, e traçou uma linhagem identitária que ligava cada novo autor a seus precursores do século XIX: falar da América Latina e de sua experiência histórica exigia não apenas um veio narrativo peculiar, implicava, sobretudo, tomar o subcontinente como um conjunto uno e buscar para ele e sua literatura um lugar no cenário mundial. Já nos anos 1960, o clima de euforia da revolução cubana e de polarização política da Guerra Fria ocasionou a ideologização do campo literário e acendeu discussões sobre o papel social do escritor e a responsabilidade e o poder da palavra. A ânsia por um sentimento latino-americano disseminava-se junto com os ideais revolucionários e o otimismo da nova narrativa atrelava-se à expectativa de mudança do panorama político. Autores como García Márquez e Fuentes somavam às suas inovadoras estratégias narrativas o engajamento à esquerda e ofereciam sentidos que a América Latina deveria assumir para superar as deficientes consolidações nacionais do XIX e as restritas modernizações do início do XX, e colocar-se, enfim, na contemporaneidade.

¹⁹ A exemplo do panorama de leituras sobre o *Crack*, um outro balanço crítico, infinitamente mais rico e vasto, poderia ser feito acerca do realismo mágico; e é certo que suas inúmeras periodizações, determinações, intenções, procedências, denominações, causas, efeitos, motivos e conseqüências, bem como os fatores editoriais, demográficos, socioeconômicos, políticos e estéticos envolvidos, não poderiam ser encerrados neste texto, que, de resto, visa a outros objetivos. Semelhantes questionamentos só aparecerão nestas páginas de forma lateral, indireta e apenas para identificar pontos caros à leitura dos *crackeiros* – e, por conseguinte, à presente leitura. Como base a esse tópico: CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980. CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de. (org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, Edusp, 2001. FERNANDEZ MORENO, César e outros. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Unesco/Perspectiva, 1979. PIZARRO, Ana (org.). *América Latina, palavra, literatura e cultura*, volumes dois e três, Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

²⁰ CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

Entretanto, para Antonio Candido,²¹ até meados do século XX, o conceito de literatura nacional assumia, nos jovens e ocasionais países da América Latina, uma conotação diferente da que se podia empregar nas sedimentadas nações européias: o “sistema literário”, determinante de uma “literatura nacional”, estava presente apenas no México, no Brasil e na Argentina, onde havia uma mínima convergência das formas de criação literária. A língua espanhola – universo cognoscitivo que excluía o Brasil – era insuficiente, portanto, para definir uma entidade literária supranacional na América Latina; as semelhanças entre literaturas dos países latino-americanos estavam reduzidas à militância política do intelectual – e sua função de construir a realidade mais do que simplesmente produzir instrumentos intelectuais e conceitos teóricos em meios pouco desenvolvidos – e ao duplo caráter da “vanguarda” literária que trazia técnicas narrativas da Europa para o cenário da América Latina – o universalismo renovador e o regionalismo continuador. De forma similar, Davi Arrigucci Jr.²² caracterizou o subcontinente latino-americano pela ausência de um sistema literário, de um conjunto contínuo de autores, obras, público leitor e crítica. As barreiras culturais, geográficas e políticas faziam dos escritores mútuos desconhecidos; tais lacunas provocavam a impressão de falta de realidade própria e a sensação espectral e fantasmagórica. Diversa e descontínua, a América Latina requeria uma abordagem realista de sua esfera histórico-social; mas a fragmentação do processo modernizador exigia sucessivos experimentos formais. Os atrasos e rupturas na transposição de estilos europeus ocasionaram mesclas e variações. Entre a invenção latino-americana e a mera diluição do legado técnico da literatura européia, Arrigucci ressaltava a inovação de cada nova apropriação: entre 1900 e 1930, a adaptação da técnica do realismo-naturalismo francês propiciou a nova visão de mundo expressa na *novela en la tierra*, em que a realidade histórico-social local se revelava; nos anos 40, o surrealismo e as influências de autores norte-americanos estimularam abordagens mais complexas por meio da adoção de procedimentos como a variação do ponto-de-vista, o monólogo interior, o simultaneísmo, a metalinguagem e a oralidade. Para Arrigucci, a rearticulação local de

²¹ CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de. (org). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, Edusp, 2001.

²² ARRIGUCCI Jr, Davi. *Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987; *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

referências universais garantiu a vitalidade tanto para a matriz poética da linguagem – associada a García Márquez –, que serviu de base para a superação das funções referencial e retórica nas narrações mítico-poéticas e político-sociais do *boom*, quanto para a matriz reflexiva da linguagem – vinculada a Borges – que incorporava a ambigüidade e a oscilação entre real e irreal na construção do discurso.

Já ao final dos anos sessenta, alguns críticos reconheceram na tensão local-universal dos novos romancistas uma reverberação do historicamente inacabado projeto vanguardista e de seu esforço por se provar moderno ali onde a modernidade era apenas uma utopia – ainda que os próprios escritores evitassem tais aproximações. Prova disso era o fato de a nova narrativa latino-americana buscar sua validação transcontinental e histórica na proposta universalista e atualizada: a partir da leitura de Onetti, Vargas Llosa notou que o romance latino-americano deixara de ser vinculado à terra e conquistara uma dimensão universal, e de imediato, contemporânea; já Fuentes, lendo Paz, percebeu que a tarefa da nova narrativa do continente era construir uma nova linguagem de uma nova América Latina perante ao mundo tecnológico dos vizinhos próximos, os norte-americanos.²³

Em sua oscilação entre o reconhecimento internacional e auto-identificação continental, os novos autores, ainda que dominados pelo referente hispano-americano, mantinham vínculos com o sistema literário do ocidente e, assim, integravam a complexidade dos recentes conflitos da sociedade latino-americana à nova narrativa através de fórmulas e conteúdos partilhados pela cultura e literatura ocidental. Diante do esfacelamento político-cultural do pós-guerra e da crise do paradigma realista de narração, a dita nova narrativa hispano-americana, na tentativa de definir seus precursores, remetia-se a àqueles que se destacavam por sua destreza para interpelar o estatuto da realidade – Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti – e, aos poucos, instaurava-se como literatura alternativa, que combinava elementos da “alta literatura” ao mundo do rádio, do folhetim, da telenovela. O romance ia se definindo como anti-romance, ironizando a linearidade e o mimetismo dos realistas, argüindo a linguagem, abrindo a obra. E aos novos procedimentos se somavam as demandas práticas do mundo do mercado editorial.

²³ RUFFINELLI, Jorge. “Después de la ruptura: la ficción” in: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina, palabra, literatura e cultura*, volume dois, Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

Nesse aspecto, a bipolaridade editorial Espanha/América Latina impulsionou a produção, já que a demanda ocorria em função do consumo internacional, e não dos precários recursos de uma América de mercados débeis e divididos nacionalmente. Tal impulso gerou a ampliação da indústria editorial latino-americana e o conseqüente aumento do público leitor local. Para os escritores latino-americanos, o leitor de seus textos já não era mais aquele implícito na narração, sobre o qual começavam a recair, desde *Rayuela* de Cortázar, as exigências de ativa participação na interpretação do livro, mas sim leitores reais, com suas expectativas e demandas. Na esteira do desenvolvimento do público leitor e da promoção editorial, cresceram também as pesquisas acadêmicas e os periódicos culturais. Essa mesma profusão de textos aglutinou autores de distintas gerações e tendências em torno de um movimento literário generalizante, tido por muitos como não mais que um fenômeno editorial inconsistente – embora outros dissessem que, de fato, o *boom* poderia ser configurado em torno de características visíveis, tais como a difusão do controle autoral, a experimentação formal, a negação do percurso linear da narrativa tradicional, a recuperação da dimensão mítica americana e a percepção de que a história do continente demandava modalidades narrativas que não se podia apenas importar da Europa.²⁴ No entanto, os projetos de inovação e ruptura foram institucionalizados, minando, pela canonização de autores e procedimentos, a força experimental que os gerou. E a continuidade acabou por se dar pelos aspectos mais banais: o culto ao exotismo e ao fantasioso latino-americanos.

Padilla, em “McCondo y el Crack: dos experiencias grupales”, escrito em 2003, identificou na má interpretação do termo “realismo mágico”, de Alejo Carpentier, grande parte da posterior problemática da narrativa hispano-americana: havia um desentendimento a cerca do oxímoro de Carpentier e também uma discrepância entre o que denominava a palavra *boom* dentro e fora da América Latina. O *Crack* – apontado por muitos também como um epifenômeno da crescente dominação das editoras espanholas sobre o território latino-americano –, entre a ruptura e a continuidade, decidia por uma linha sucessória que o

²⁴ SOSNOWSKI, Saúl. “La nueva novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición” in: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina, palabra, literatura e cultura*, volume dois, Campinas, Editora da Unicamp, 1994; e SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

ligava aos mestres do *boom* e excluía o pós-*boom*;²⁵ valia-se de autores que já haviam registrado a falácia tanto do projeto mágico quanto, muito antes, da literatura continental identificadora de regionalismos arbitrários: optava por não falar de América Latina, ou por aludi-la, cifrá-la inserindo-a nos questionamentos universais.

mais um crack na tradição de rupturas

Em *Corriente alterna*²⁶, Octavio Paz já assinalava que a novidade dava-se, no Classicismo, pela variação do modelo, no Barroco, pela exageração e, no Moderno, pela ruptura; se, na Idade Média, a continuidade ocorria pela imitação e, no Romantismo, pela novidade, o Moderno criticava a si próprio para haver diálogo e oposição. Anos depois, em *Los hijos del limo*, seu célebre ensaio de 1973, caracterizou a *tradição do moderno* como a negação do passado imediatamente anterior e a afirmação de algo distinto, como a crítica à tradição e a tentativa consecutiva de edificar uma nova tradição no único princípio imutável: a mudança histórica. Fundada sobre o plural e o heterogêneo, a tradição de rupturas do moderno fazia uma nova imagem do tempo, interrogava o passado com a consciência de que pertencer a uma tradição é saber-se distinto dela, questioná-la e, negando-a, a continuar. E, para Paz, a tradição moderna era a primordial característica da América Latina, continente que está sempre a ponto de ser e cujo verdadeiro rosto jamais será visto.

²⁵ *El mundo*, 2 de abril de 2000: “Antes de mí, y, en general, del *Crack*, existen dos generaciones que me separan de los grandes maestros del *boom*. Me refiero a las así llamadas generaciones del post-*boom* y del *boomerang*. Por otro lado, para situarme en una línea, muy deseable, directa con el *boom*, preferiría que mis padres literarios fuesen narradores españoles como Marías, Muñoz Molina y Vila-Matas. Antes que los narradores y narradoras latinoamericanos del post-*boom* y el *boomerang*, estoy convencido de que fueron los narradores españoles quienes mejor asimilaron a Borges, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes. Y es a través de ellos que creo haber llegado a establecer alguna línea con aquellos prodigiosos abuelos o bisabuelos literarios”. *lacocletera.com*, 4 de janeiro de 2007: “Suenan como una ironía, pero para los escritores nacidos en los años 60 en América Latina, nuestros padres literarios son precisamente estos autores españoles entrañables, que siempre han sido pues esta trilogía fundamental. Son grandes lectores de Borges, y grandes lectores de Onetti, y grandes lectores de García Márquez. Vila-Matas, Muñoz Molina y Marías, sin duda alguna”.

²⁶ PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967 e *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona 1974.

Questionamentos sobre a América Latina perpassam toda a obra de Octavio Paz e remontam a *El arco y la lira*,²⁷ livro em que o ensaísta mexicano tocou no tema ao qual retornaria inúmeras vezes: a literatura como fundação. A cultura, segundo Paz, é o conjunto de coisas que têm um nome, é um sistema simbólico. A linguagem funda a sociedade e nela se funda. A sociedade reúne conhecimento sobre a natureza e sobre o conhecimento, retrata, recria, imagina e, ao imaginar-se, inventa-se; cria imagens e depois acredita nelas. O homem funda-se ao nomear suas instituições; é signo que produz signo, linguagem que produz linguagem, sonho que sonha, nome próprio que nomeia. Para o autor, as lendas e poemas épicos fundaram as nações européias e deram a elas consciência de si mesmas, assim como o romance fundou a sociedade burguesa. No ensaio “Signos en rotación”, Paz releu a noção de Edmundo O’Gorman²⁸ da América como invenção e encarnação da utopia européia para reconhecer a “vitória do nominalismo”: a América nascera antes de uma idéia, o nome engendrara a realidade. A partir disso, Paz tentou responder, no artigo “The word as foundation” – publicado na revista *Times*, em 1968, e traduzido como “¿poesía latinoamericana?” – à indagação sobre a existência de uma literatura hispano-americana. Conforme ele, a unidade lingüística da América hispânica – livre diversificação da Idade Média e consolidada sobre o castelhano – não podia autorizar as falaciosas e aberrantes determinações políticas, resultados de circunstâncias e calamidades de um continente desmantelado pelas oligarquias. Assim, Paz dizia-se confiante na existência de poetas latino-americanos, mas não na existência da poesia latino-americana, ou da poesia francesa ou inglesa: nacionalismos enganosos não podiam anular realidades heterogêneas e incompatíveis; a América Latina podia ser um conceito histórico, sociológico e político, designar um conjunto de povos, mas não uma literatura.

Segundo Paz, toda língua é uma visão do mundo e, como tal, o aprisiona. Qualquer linguagem é a tradução do mundo em signos – semelhante à tradução de palavras de um idioma para outro. Daí a tradução também ser invenção, operação literária. Fruto da linguagem, o texto só tem a realidade conferida pelo leitor: o poeta é primeiro leitor e primeiro autor do seu poema. A literatura é, então, uma rede de relações, um circuito de comunicação e de intercâmbio de mensagens e influências entre autores, leitores e obras:

²⁷ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México DF. , Fondo de Cultura Económica, 1956.

²⁸ O’GORMAN, Edmund. *La invención de América*. México DF. , Fondo de Cultura Económica, 2003.

um sistema em contínuo movimento em que se dão as relações entre realidades irrepetíveis e cambiantes. As influências literárias não respeitam fronteiras e encontram em terras distantes seus epígonos e correspondentes: as verdadeiras renovações na tradição européia da poesia de língua espanhola foram feitas por Macedonio Fernandez, Huidobro, Pellicer, Neruda e Vallejo, modernistas hispano-americanos. A América Latina de Paz é como recipiente que recebe, transforma e devolve textos e tradições, radicalizando a possibilidade de diálogos, fusões, invenções e recomeços. E, nessa trajetória, não há retorno possível: não há passado para além do XIX que não seja intergiversável e irrecuperável, pré-colombiano; não há essência, mas invenção diária, tensão entre passado e presente. Para o latino-americano há o vazio, a orfandade ou o espelho; há a busca pela origem e a inevitável descoberta da palavra como fundação. Octavio Paz lia, na biblioteca borgeana onde as coisas do mundo só existem enquanto remetem a coisas escritas, a expressão da América Latina condenada a buscar sua origem e, diante da inevitabilidade de sua invenção, imaginá-la: sonho sonhado por outro sonho que inventa a própria realidade ao procurá-la.

Mexicano internacional, poeta, ensaísta e diplomata, Octavio Paz é, sem dúvida, a mais evidente escolha da árvore genealógica dos *crackeiros*: sua notável influência sobre a cultura e a sociedade da América hispânica e sua não menos visível contribuição teórica e poética para as letras do continente são determinantes nas vidas e nas obras dos autores do *Manifiesto*. Para além da clara alusão às assertivas pazianas sobre a tradição de ruptura da modernidade – escrever dentro de uma tradição, para Paz, é escrever rumo a ela ou contra ela e negá-la continuando-a – presente no “Septenario de Bolsillo”, de Padilla, pode-se evocar também o ilustre precursor mexicano do *Crack* na raiz do pensamento da nova geração sobre as identidades latino-americanas: nele se encontram as noções sobre a contigüidade de escritas e influências que atravessam fronteiras, o questionamento da pertinência ou mesmo da existência de literaturas nacionais ou supranacionais, a idéia da literatura como fundação e até mesmo o nominalismo identitário, tão caro ao autor de *Amphitryon*.

Juan José Saer, em *El concepto de ficción*, sua clássica compilação de ensaios, assinalava que a tendência da crítica européia em considerar a literatura latino-americana pelo que possuía especificamente de latino-americano era uma confusão e um perigo, pois partia de idéias preconcebidas sobre o continente e confinava autores no gueto da América Latina; era, além disso, uma maneira de dividir internacionalmente os temas, reservando aos autores da Europa aqueles que lhes seriam pertencentes e adequados, deixando aos daqui os que consideravam latino-americanos por excelência. Os latino-americanos que partilhavam dessa concepção não faziam mais que reproduzir o fenômeno do colonialismo, endossando, nessa pretensa especificidade nacional e regional, dois raciocínios obtusos: o *vitalismo*, que se baseava no sofisma de tomar o subdesenvolvimento econômico por uma suposta aproximação privilegiada com a natureza para descrever, por meio da abundância, do exagero, da paixão excessiva e do culto ao insólito – atributos do chamado realismo mágico –, a imagem do latino-americano como bom selvagem; e o *voluntarismo*, que ingenuamente considerava a literatura um instrumento de imediata transformação social, empregando-a como mero panfleto de princípios teóricos definidos de antemão. Assim, continuava Saer, certas designações sobre o autor, que deveriam ser apenas informativas e secundárias, acabavam por implicar categorias estéticas. O termo literatura latino-americana não se limitava a informar a origem dos autores; vinha carregado de intenções e valores como força narrativa, inocência estética, primitivismo, compromisso político – rótulos dos quais alguns autores eram vítimas solícitas, escrevendo para atender expectativa do público e do mercado interessados naquilo que a Europa não podia ou queria oferecer: exuberância, frescura, exotismo, ingenuidade. E, por isso, Saer recorria a Musil para dizer da necessidade de o escritor ser um homem a rechaçar qualquer sobredeterminação, um homem sem atributos.²⁹

²⁹ “Si para los demás hombres la construcción de la existencia reside en rellenar esa ausencia de contenido con diversas imágenes sociales, para el escritor todo el asunto consiste en preservarla”. SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 17

Ignacio Padilla diz esperar que seus livros – aliás, que todos os livros – sejam lidos como qualquer coisa, menos como latino-americano, tcheco, russo ou francês. A literatura, para ele, é uma só e deve ser única: a pátria de um escritor deve ser sua biblioteca. E a de Padilla, como ele próprio aponta em seus artigos e entrevistas, não é formada apenas por autores hispano-americanos ou apenas hispânicos ou ainda latinos, mas também por autores russos e ingleses e anglo-saxões; e não é composta apenas por livros, mas também por referências televisivas, cinematográficas e até de histórias em quadrinhos. Na verdade, os autores do *Crack* reservaram-se ao direito de escrever sobre temas e cenários internacionais e, para tanto, recorreram a escritores estrangeiros que já haviam sido lidos e traduzidos por seus precursores literários latino-americanos – Borges, notadamente. Se há, na breve história da literatura latino-americana contemporânea, autores vivendo fora da América Latina, escrevendo sobre outros tempos e espaços, e referindo-se a obras e escritores distantes da cultura do subcontinente, estes devem ao autor de “Kafka e seus precursores” – e àqueles que, de alguma forma, o precederam – a noção de que as raízes de um escritor estão em suas leituras e não no solo da pátria, a certeza de que a identidade nacional é uma inevitabilidade ou uma máscara, a confiança de que o patrimônio da literatura é o universo.

Localizar Padilla em uma dita matriz literária argentina é mais que reforçar sua recusa a identidades locais e seu universalismo temático: é fazer uso dessa dispersa e irrestrita rede de influências, genealogias e tradições³⁰ para aproximá-lo da escrita de Arlt, Borges, Cortázar, Saer e Piglia, e dos temas da conspiração, do segredo, do duplo, do efeito sinistro e da decifração, das formas híbridas de ficção, ensaio e história, da indistinção entre ficcionista e crítico literário, da literatura como estratégia de interpretação construída e governada pelo intelecto, do questionamento interno da própria literatura no desfazer da máscara literária,³¹ da leitura como pressuposto da escritura.³²

³⁰ Justamente em um artigo intitulado “Borges e minha angústia da influência”, Umberto Eco dispôs-se a investigar as formas de transmissão e assimilação da dinâmica literária. Nele, Eco tipificou influências diádicas (A-B) e triádicas (B descobrindo X em A ou A em X, sendo X a cultura, a cadeia de influências precedentes, o universo da enciclopédia ou mesmo o *Zeitgeist* histórico). ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2003.

³¹ ARRIGUCCI Jr, Davi. *Enigma e Comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

³² lacocletera.com, 4 de janeiro de 2007: “Soy escritor, me parece, desde que soy lector. Poco a poco fui además llegando en bastante buen momento al *boom* latinoamericano. Que para mí y para mi generación ya eran escritores clásicos, no eran novedades editoriales ni un fenómeno mercadológico. Ya estaban en nuestras

Em “Historia de una amistad y una impostura”, sua primeira resenha a *Amphitryon*,³³ Jorge Volpi reforçava que, em meio à inevitável solidão do ofício de escrever, os autores do *Crack* haviam encontrado a literatura como um prazer compartilhado e, desde o início, desenvolveram suas próprias criações literárias com os ensinamentos das intermináveis reuniões em que se trocavam, além de preferências, histórias e decepções, também os textos, as obsessões, a vida. Desta experiência conjunta surgiram dois livros coletivos (*Tres bosquejos del mal*, de 1994, e a coleção de relatos *Variaciones a un tema de Faulkner*, escrita dez anos antes), uma série de livros a que chamaram “Novelas del Crack” – e que a imprensa se empenhou em converter em uma “generación” – e, acima de tudo, uma amizade.

Para Volpi, *Amphitryon* era o livro em que seu amigo Ignacio Padilla havia condensado suas inquietações e odisséias literárias: a experimentação formal, a concisão da escrita breve e o tema da impostura e da fluidez de significados. Seus leitores não tardariam em assinalar que se tratava de um romance policial, de um relato sobre a história da Europa, de uma reflexão sobre a identidade, de um manifesto contra temas mágicos e exóticos que pareciam ter dominado a recente literatura latino-americana. Volpi concordava que o recém-publicado romance de Padilla assumia algumas dessas máscaras, pois o autor utilizara recursos do suspense, do clássico conto de detetives, se valera do humor metafísico de Kafka, Schulz e Hrabal, e adotara modelos de locações que pareciam vir de Magris, Roth e Lernet-Holenia. Além disso, prosseguia Volpi, nas páginas de *Amphitryon* havia apenas alguma menção a América Latina e, ainda assim, muito distante do exotismo tradicionalmente associado a esta região do mundo.

No entanto, ainda seguindo Volpi, não se deveria esquecer que o tema central de *Amphitryon* era precisamente a impostura, e que, ao oferecer pistas falsas sobre as supostas identidades eslavas e centro-européias, Padilla não fazia mais que deixar uma cilada para seus críticos, distraíndo-os da verdadeira natureza de seu empenho: apesar de seus cenários

bibliotecas Cien años de soledad, Pedro Páramo, La región más transparente, y estos autores fueron pues adentrándose en el mundo maravilloso de la lectura, y de la escritura, desde luego.”

³³ VOLPI, Jorge. “Historia de una amistad y una impostura”, *Revista de Cultura Lateral* nº 69 – setembro de 2000.

austro-húngaros – tão exóticos como Macondo – de seus personagens de nomes impossíveis – tão raros e fantasmagóricos como Pedro Páramo – e de seus jogos metafísicos – tão literários como os de Pierre Menard –, *Amphitryon* era um dos romances mais ambiciosos da literatura latino-americana e deveria ser visto como um dos melhores epígonos de sua variada e rica tradição. A ausência do realismo mágico e das reflexões sobre a América Latina não o prejudicava; pelo contrário, era a prova de que Padilla conseguira assimilar com precisão e equilíbrio as duas principais vertentes da literatura no subcontinente: alcançara o duplo legado de Borges e García Márquez se desvencilhando, à diferença dos imitadores de um e de outro, da tentação da cópia dos sonhos e das fantasias localistas do colombiano e do estilo irônico e luminoso do argentino. Em vez disso, dizia Volpi, *Amphitryon* confrontava a dupla influência em um relato que articulava a riqueza da prosa de García Márquez à valorosa universalidade de Borges: a cadeia de imposturas que incitava sua trama, os jogos de xadrez e as sutis paródias policiais deviam mais ao autor de *Ficciones* e aos contos de Bustos Domecq que à profundidade espiritual de qualquer escritor europeu; a exuberante precisão da linguagem, os adjetivos medidos e insólitos e a clareza de sua expressão deviam mais a *Cien años de soledad* que a qualquer influência do velho continente. O que ocorria é que Padilla evitara pastiches, homenagens, paródias ou cópias; seu estilo, que em *Amphitryon* revelava o início de sua maturidade, era uma metamorfose e um passo adiante: uma exploração que rompia e conservava, que se arriscava e continuava a vasta exploração do universo que levavam a cabo, em igualdade de condições com o resto do mundo, os habitantes de América Latina.

A exemplo do que ocorrera, anos antes, com *Manifiesto Crack*, Volpi diligentemente preparou também a leitura de *Amphitryon*.³⁴ A reincidência, está claro, não é casual; corrobora o núcleo de características do grupo de Padilla – a preocupação com genealogia e com as leituras posteriores – e ressalta o papel da recepção da crítica na interpretação do livro. O esforço do texto de Volpi foi válido, pois antecipa – ou reitera – quase tudo que se pode dizer acerca do romance: seu apreço pela polifonia e pelas estruturas elípticas e

³⁴ analitica.com, 12 de junho de 2000. Entrevista “El Crack viene de México”, concedida a Iván Méndez para a revista venezuelana Analítica. Ao ser perguntado sobre o tipo de leitor que esperava em seu novo romance *Amphitryon*: “Un lector que se esfuerce, que no espere encontrar respuestas sino que se haga muchas preguntas y participe tanto en la novela que le quede en la memoria. Quiero un lector que se tome la molestia de leer novelas. Quizá por eso alcanzaré pocos lectores, más sé que algunos de ellos serán muy buenos”.

complexas, o universalismo de suas opções formais e temáticas, seu mérito por colocar a literatura latino-americana de novo na contemporaneidade, no final do XX.

A leitura de *Amphitryon* à luz do *Manifiesto* – com seus antecedentes e suas repercussões – relativiza a proposta *crackeira* de quebra ao distinguir continuidades dentro do gesto de ruptura; marca a força do pós-*boom*, mas destaca que seu rechaço e superação não se iniciaram com o *Crack* e não são exclusivamente mexicanos, pois tiveram precursores, como Piglia ou Bolaño, e influências fortes, como Paz, Borges e Vila-Matas; ressalta ainda que o procedimento de negação de Padilla e amigos já estava dentro da própria tradição da América Latina e que seu esforço era retomá-la com propriedade, atualizando seus sentidos e recusando quem a imitou de maneira banal e redutora. Recorrer ao *Crack* para ler *Amphitryon* vale, sobretudo, para localizar – dentro de uma nova geração de escritores que procuram um novo espaço para literatura latino-americana na tradição ocidental reformulando muitos de seus procedimentos – um autor que faz de seu livro um ponto de convergência de leituras e repertórios variados, que critica a si próprio e que revela seu lugar de enunciação e sua provisoriedade e que, tal como o poeta verdadeiramente tradicional de T. S. Eliot, procura romper, e sabe que continua.

A LEITURA

“Como pude viver sem ter lido isto?”, ou ainda: ‘que pena que não o li quando era jovem!’. Pois bem, essas afirmações não têm muito sentido, principalmente a segunda, porque a partir do momento em que leu aquele livro a sua vida se torna a vida de alguém que leu aquele livro, e pouco importa que o tenha lido cedo ou tarde, porque até mesmo a vida precedente àquela leitura assume agora uma forma designada por aquela leitura”.

Italo Calvino, “Como aprender a estar morto”, *Palomar*, 1983

Instrumentos e conceitos

Em *Borges: uma poética da leitura*, Emir Rodriguez Monegal trouxe à tona os textos do velho escritor argentino para propor uma nova leitura; para o crítico uruguaio, a obra borgeana edificava-se sobre o pressuposto de que todo autor é antes um leitor e que a leitura é o alicerce da criação literária. Monegal atribuiu à obra borgeana o que Borges atribuíra ao mecanismo da literatura: todo escrito é feito da leitura de outros escritos, e a invenção está na forma de relacioná-los.

Nesse momento, vale apresentar os autores que ofereceram os instrumentos e conceitos que nortearam a pesquisa, tentando articular as noções apreendidas (sobre semiótica, narratologia, crítica literária e práticas da leitura) em um termo operativo que possibilitará uma leitura final de *Amphitryon* segundo uma “espiral de leituras”. Para a descrição de tal mecanismo, o ciclo será paralisado e observado desde a “obra aberta” até a participação subjetiva do leitor, indicando a continuidade do ciclo até uma nova escritura, que sempre se oferece a leituras prismáticas e historicamente determináveis.

A obra aberta e os protocolos de leitura: o leitor e o autor

No final da década de 1960, Umberto Eco escreveu um livro³⁵ que teorizava os aspectos estéticos das obras de arte e criou o conceito de “obra aberta” para analisar alguns dos experimentos artísticos contemporâneos – os móveis. Não fazia juízo de valor dos modelos ou exemplos reais que oferecia; procurava, antes, estudar o modo de fruição daquelas obras, apresentando sob uma categoria explicativa as tendências poéticas convergentes apenas no que concernia a sua relação com o consumidor, diferenciando-se ao extremo em outros quesitos. Suas reflexões pormenorizadas sobre a categoria que criara, entretanto, se estenderam sobre outros campos e argumentos; tal como ocorria na lógica de seu tópico central, seu livro continuou nas leituras posteriores e, hoje, se presta a um princípio mais amplo e aplicável: livros continuam nas leituras sucessivas que deles se fazem.

Toda obra de arte, segundo *Obra aberta*, seria uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados convivendo em um só significante; mas só as poéticas datadas dos anos 60 mostravam a ambigüidade como intuito explícito, incluindo em seu campo semântico a montagem, a combinação, a escolha, a possibilidade, a variedade de resultados; seus princípios – desordem, casualidade, informalidade, indeterminação – ressoavam nas concepções de obra de arte as metodologias científicas da época. Tais obras surgiam como metáfora epistemológica, como uma forma estruturar a arte que ecoava o modo como a ciência e a cultura concebiam a realidade no período. E, no desassossegado século XX, a não univocidade entre artista e consumidor – entre universo e cientista – expressava a dissolução das certezas e a evidente ruptura de uma ordem tradicional e considerada imutável. A cultura moderna e os princípios de subjetividade, provisoriidade e variabilidade instalaram uma desordem fecunda e exortaram a arte a dar-lhe forma. E daí nasceu a obra inesgotada, ambígua e carente de um centro de orientação, continuamente aberta à revisão dos valores e dos preceitos.

Ainda segundo Eco, a obra “fechada” – acabada e definida – também estaria sujeita a distintas interpretações, pois cada fruição já seria uma execução e uma leitura diferentes ao

³⁵ ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

fazer reviver a obra sob uma perspectiva original: mesmo para a obra fechada, existiriam tantas interpretações quantas fossem as fruções, ainda que de um mesmo fruidor. A obra intencionalmente “aberta” apenas trazia de novo a radicalização programática das possibilidades de leitura, abrindo ainda mais e propositalmente o campo interpretativo, sob comando da consciência crítica do artista; em sua poética de sugestão, evocava contribuições emotivas e imaginativas do repertório do intérprete, que deveria reorganizá-la, fazê-la novamente, pôr em funcionamento a própria engrenagem de uma obra em movimento. O modelo hipotético proposto por Eco procurava definir essa estrutura de relação fruitiva em que a mensagem – inacabada e indefinida – demandava a iniciativa do intérprete não somente como obra concluída, que pedia para ser revivida e compreendida em uma direção estrutural dada, mas como obra finalizada somente no momento da frução estética. Ressaltava-se, então, a dinâmica interatuante entre a visão do sujeito e a obra vista, e, por conseguinte, o peso da quota subjetiva na relação de frução. Estabelecia-se uma dialética entre forma e abertura, em que a máxima ambigüidade e a participação do consumidor não retirassem da obra suas propriedades estruturais definidas: uma permissão coordenada do revezamento de interpretações e do deslocar de perspectivas.

No centro da proposta de estudo das poéticas de Umberto Eco estava, portanto, a soma do exame do projeto originário à análise final da obra tomada como documento de uma intenção operacional. Na distância entre projeto e execução, a forma – continente desses indícios intencionais – era tida como um todo orgânico produzido a partir de diversas experiências anteriores do artista e destinado a uma sucessiva remontagem através de perspectivas diferentes; era o ponto de chegada de um projeto produtivo e o ponto de partida de uma execução consumidora. Como, em estética, signos estavam conectados a significados e sensibilidades do receptor definidas historicamente, a percepção não se dava por mera interiorização absoluta do novo absoluto, mas por predição, acomodação e probabilidade segundo modelos baseados na experiência adquirida, em uma rearticulação do repertório passado no instante da recepção que potencializava a atividade construtiva por parte do sujeito. O artista reunia na obra seu repertório particular de referências e a oferecia à apreciação do repertório particular do consumidor; dividia com o intérprete a autoria. Isso garantiria novas interpretações a cada frução – e iniciaria o mecanismo de compreensões progressivamente mais complexas e de leituras mais aprofundadas, de renovação dos

significados de um mesmo significante não desgastado. Cada interpretação seria, a um tempo, definitiva – pois o intérprete a tomava como a própria obra – e também provisória – pois sempre se saberia da necessidade de aprofundar e atualizar a própria interpretação no seguinte contato com o objeto artístico.

As leituras de *Obra aberta* sucederam-se, aprofundaram-se e suscitaram ao longo dos anos novas idéias. Hoje, uma atualização do texto de Eco pode ir além das definições de abertura inerente (referencial e denotativa) e abertura programática (campo sugestivo e conotativo) para, cotejada com outros escritos, amplamente descrever que a relação produção-obra-fruição atinge duas pontas do processo de interpretação: a do artista e a do intérprete; o corte que a obra faz no tempo e o corte que as recepções da obra fazem no tempo, a cada tempo.

A criação se dá, assim, como tensão entre esses dois pólos: os desígnios do artista e a cooperação do intérprete. Em literatura, o escrever e o ler: a releitura que o autor faz do mundo ao escrever e a reescritura que o leitor faz da obra ao lê-la. Nesse universo, as reflexões sobre o primeiro pólo ganharam novo enfoque quando Robert Scholes fundou a questão do protocolo de leitura como conjunto de artifícios pelos quais o autor tenta controlar a recepção de sua obra.³⁶ Todo autor e todo escrito procuram impor um público, uma postura, uma ordem e uma atitude de leitura através dos códigos inscritos na maquinaria interna do texto, na tentativa de protocolar leituras desejadas ou adequadas: uma leitura ideal feita por um leitor ideal. Umberto Eco criou dois conceitos interligados para expressar essa tensão: o Autor-modelo e o Leitor-modelo. Entende-se o primeiro como vozes e instruções narrativas que falam diretamente ao segundo: por meio de indícios textuais, o autor-modelo seleciona e direciona o leitor-modelo, que difere do leitor empírico e histórico por ser um tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar ao fazer solicitações e provocar emoções.³⁷ Na definição desse hipotético leitor, também se instalam, ao lado dos protocolos autorais, as instruções tipográficas da

³⁶ SCHOLE, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa, Edições 70, 1991. Citado por PINTO, Júlio Pimentel. “O lugar do leitor: do texto aberto aos protocolos de leitura”. In: *A Leitura e seus lugares*. São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

³⁷ ECO, Umberto. “Entrando no bosque” in: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

edição, ou seja, os procedimentos não pertencentes à escrita, mas à impressão, e determinados não totalmente pelo autor, mas pelo editor-livreiro. Tais dispositivos tipográficos são, conforme Roger Chartier, talvez até mais importantes que os sinais textuais do autor, pois predefinem, com base na classificação e no direcionamento de público, as possíveis atualizações do texto, que vai ser lido apenas depois de olhada a capa. O livro não chega a um leitor sem marcas, sem prefigurar quem pode ou deve ler, em que circunstância, com que objetivo e de que forma. Pode-se dizer agora que os protocolos de leitura são determinados pelo autor-modelo no âmbito da montagem textual e pelo editor-modelo no plano das escolhas tipográficas: define-se a circulação de uma obra e, para ela, um leitor e um modo de lê-la e interpretá-la.³⁸

A leitura, no entanto, é sempre feita por um leitor-empírico, sempre perspectivamente e de acordo com seu repertório particular. Mais uma vez segundo Umberto Eco³⁹, todo texto é, sempre e de alguma forma, elíptico, reticente e incompleto, entremeado por lacunas entre indícios; é uma máquina pressupocional cujo funcionamento demanda do leitor competência gramatical e capacidade de agir cooperativamente para retirar da mensagem aquilo que ela não diz, mas promete, pressupõe, implica e implícita. Para isso, o leitor deve fazer uso tanto do Dicionário – para aferir as marcas denotativas e de primeira geração das sentenças – quanto da Enciclopédia – para analisar as instruções conotativas e de segunda geração orientadas para o texto, a circunstância, a enunciação e o contexto. Essa cooperação textual inicia-se ao nível da manifestação linear (reconhecimento da superfície lexemática sobre a qual o leitor aplica seu sistema de códigos e sub-códigos para retirar o primeiro nível de conteúdo), desloca-se para a circunstância de enunciação (imediatamente ligada à manifestação linear, dá informações sobre o emissor, época e contexto de enunciação), passa a estabelecer as extensões parentetizadas (primeiras referências a mundos reconhecíveis, se não pelas circunstâncias de enunciação, pelo menos pelos paratextos e estruturas discursivas), alcança as seleções contextuais e circunstanciais (possibilidade abstrata de um termo ocorrer em concomitância com outros que pertencem

³⁸ CHARTIER, Roger “Do livro à leitura” in: *Práticas da Leitura*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

³⁹ As ferramentas teóricas aludidas a seguir foram apropriadas a partir da leitura de *Lector in Fabula* (ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979). Considerou-se desnecessária a pormenorização de tais conceitos operacionais do campo da semiótica no âmbito deste trabalho, que tem por objetivo tão somente esboçar o esquema da relação frutiva de leitura para atualizá-lo no momento da análise de *Amphitryon*.

ao mesmo sistema semiótico, e possibilidade abstrata e registrada pelo código de um termo aparecer em conexão com uma circunstância de enunciação), recorre a encenações comuns e *frames* (recorrentes episódios de enredo registrados na enciclopédia) e, por fim, se vale das inferências intertextuais. Na pragmática do texto que exige cooperação para preencher espaços de dito, não-dito e já-dito, a cada disjunção de probabilidade, o leitor é induzido pelas marcas de mudança e suspense a fazer um passeio inferencial e prever a trilha.⁴⁰ O texto presume um leitor tão cooperativo que é capaz de criar suas próprias fábulas recorrendo à sua enciclopédia pessoal, derivada da enciclopédia partilhada culturalmente; em sua estrutura discursiva, diz ao leitor quais propriedades ou semas devem ser atualizados naquela leitura, magnificando alguns sentidos e mantendo outros sob narcose; suas regras pragmáticas estabelecem como e sob que condições o destinatário está contextualmente autorizado a colaborar para atualizar o que pode subsistir no contexto, mas que virtualmente já subsistia no semema: o Campo Semântico Global fica implícito, mas pronto para ser requerido, e é ao leitor que cabe a decisão de ampliar ou bloquear o processo de infinita interpretabilidade dentro da enciclopédia semântica finita e ilimitada. A aptidão do leitor deve, então, abranger todos os sistemas semióticos que lhe são familiares, exercitando-o especialmente nas remissões a outros textos e sistemas lingüísticos – sua competência intertextual.

Essa atuação do leitor assegura à leitura o estatuto de prática inventiva e criadora, e afasta a idéia de que ela estaria restrita pelo autor-editor-modelo e anulada pelo texto lido, como se o sentido desejado se impusesse imediato, irresistível.⁴¹ Os plurais atos de ler situam-se, segundo Chartier, no encontro de maneiras de ler – coletivas ou individuais,

⁴⁰ A extensão das considerações de *Obra aberta* em *Lector in Fabula* postulam que, na fábula fechada, o leitor prevê várias hipóteses, é orientado pra uma e, maliciosamente, exposto a outra, eliminando alternativas e outras possíveis trilhas; já na fábula aberta, a todo momento, encontra disjunções que geram muitas possibilidades previsionais coerentes que o próprio texto não autoriza e tampouco compromete, potencializando o papel da competência enciclopédica do leitor na fruição da obra.

⁴¹ Está claro, porém, que a prerrogativa criadora do ato da leitura não autoriza o relativismo total, como apregoado por algumas tendências do pós-moderno, objeto de análise posterior deste trabalho. No primeiro dos artigos reunidos para uma de suas mais recentes publicações, Umberto Eco atribui à literatura a função de exercitar a fidelidade e o respeito na liberdade interpretativa: “obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante de ambigüidades, da linguagem e de vida. Mas para seguir nesse jogo, no qual cada geração lê as obras de modo diverso, é preciso se movido por um profundo respeito à interpretação do texto”. ECO, Umberto. “Sobre algumas funções da literatura” in: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 12.

herdadas ou inovadoras – com protocolos autorais e editoriais – explícitos e programáticos ou inconscientes e em conformidade com os hábitos de seu tempo –, no ponto de tensão entre os pólos: de um lado, da autoria e da imposição de um sentido e, de outro, da recepção e dos desvios e falhas na apropriação. Daí a pertinência dos questionamentos sobre os limites e a eficácia dos protocolos de leitura, sobre seu grau de imposição e abrangência e sobre a variação de condutas do leitor diante deles e das marcas de leituras precedentes.

A história da leitura⁴² é dificultada pela raridade dos vestígios diretos e pela complexidade de interpretação dos indícios indiretos: o único sinal do uso do livro é, muitas vezes, apenas o próprio livro, cuja prática de escritura e leitura é de arriscada ponderação. Para alcançar o entendimento de tais práticas, presentes e passadas, e decodificar, na história, formas de ler inferidas nas formas de escrever, é necessário limitar a intervenção do leitor a um campo interpretativo, sem o qual não há sentido em haver obra ou autor, e observar como este conduz as leituras futuras de seu texto através de uma rede de referências culturais; ou seja, é preciso lembrar que leitura e escritura se dão no cruzamento da memória e do repertório do leitor e do autor durante os diálogos com o texto, e que é a relativa partilha dessas memórias que possibilita fruição e compreensão, autoriza leituras e escrituras e seus protocolos. Crer que a leitura se inicia e se encerra apenas no texto é ignorar a difusão e sucessão de recepções historicamente definidas e definidoras. Daí ser igualmente imperioso perceber que o trabalho do pesquisador crítico, a pesquisa e o desnudamento das maquinações do estilo – da forma como a obra é pensada e feita, e como e porque é recepcionada – e a condução do leitor à descoberta do

⁴² Em nota introdutória ao livro *Práticas da leitura*, Alcir Pécora procura definir o campo de estudo do organizador da obra em três diferentes, mas não contraditórias, frentes: 1) a constituição de um *corpus* de “atitudes antigas” diante da leitura, datando suas diferentes formas por intermédio da perscrutação dos “protocolos de leitura” nos próprios textos, ou direcionamentos de público e leitura através da matéria tipográfica; 2) apropriações do texto pelo leitor, desvios e contra-ações diante dos protocolos, ocasionados pela particularidade histórico-social de leitura do leitor empírico (nem sempre confiável em termos de pesquisa histórica); 3) múltiplos emprego do termo “leitura”, alusões a práticas para além da decifração letrada, evitando a generalidade de indistinguir práticas diversas, evitando a vertente sociológica de separação de leitores e práticas de leitura com base em critérios de grupos sociais definidos. Todas as frentes caracterizadas pelo apreço ao exame do material primário, arquivos, levantamentos documentais e listas. PÉCORA, Alcir. “O campo das práticas de leitura, segundo Chartier”. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da Leitura*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

funcionamento da obra que já leu por meio do manejo de categorias narratológicas que abordam a maneira como o autor joga com invariantes de forma singular, variável e inovadora, também se dá nesse mesmo campo de repertórios cronologicamente delimitados: a crítica como leitura localizada no tempo e no espaço, resultante de incontáveis leituras anteriores, marcada pelo emaranhado de textos e histórias daquele que lê – sujeita, deste modo, à falibilidade, à provisoriedade e à historicidade.⁴³ A cada leitura, há uma nova incorporação, ainda que do mesmo livro, e uma nova reorganização do repertório particular de cada leitor, agora e sempre, sempre outro: elegem-se afinidades e estabelecem-se vínculos, continuidades e rupturas entre livros e escritores – inventam-se tradições. Se tentar fixar autores e textos e leituras, acreditar que as associações estabelecidas são naturais e inevitáveis, o estudioso da narrativa cometerá o erro de eximir-se da posição de leitor e, portanto, esquecer, ele próprio, que seu dever de preencher espaços vazios de um texto e ligar seus índices à trama da lacunar intertextualidade – da qual todo escrito se origina e a qual acabará retornando – gera a infinidade de interpretação que só pode se dar através de sujeitos e ao longo do tempo histórico;⁴⁴ pensará que as relações literárias são dados em si, e não o resultado circunstancial de leituras específicas,

⁴³ Um exercício de crítica literária deve partir desta noção de que a leitura é comparativa, e de que sempre se lê e escreve com base no repertório adquirido e na disposição da rede de textos da biblioteca pessoal; deve, em seguida, admitir o *Double coding*, ou seja, as espessuras acessíveis em diferentes níveis a leitores diferentes, sem que isso prejudique a fruição, sendo o primeiro grau atingido pelo leitor semântico (que se preocupa com o *quê* ocorre no enredo) e o segundo alcançado pelo leitor semiótico (que se pergunta *como* e *por quê* o enredo se desenvolve daquela maneira). Para a compreensão desses processos entre textos e níveis de leitura historicamente flutuantes, alguns instrumentos conceituais são tidos imprescindíveis para o leitor crítico: a metanarratividade, a intertextualidade, o citacionismo e o dialoguismo. Essa análise das interações intertextuais, porém, deve partir sempre do minucioso exame do texto em questão, do ater-se ao texto em *close-reading*. FIORIN, José Luiz e BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 2003, e ECO, Umberto. “Como escrevo” in: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2003.

⁴⁴ “Se os livros permanecem os mesmos (mas também eles mudam à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo. (...) Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem e nos costumes). (...) O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar pra frente ou pra trás. Para poder ler os clássicos, temos de definir ‘de onde’ eles estão sendo lidos, caso contrário, tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal”. CALVINO, Italo. “Por que ler os clássicos” in: *Por que ler os clássicos*, Cia. Das Letras, São Paulo, 1993, p. 11.

contingentes e arbitrárias; incorrerá na indiferença e no relativismo contrários ao exercício crítico.⁴⁵

Ao lidar com os vários tempos presentes no texto – o tempo da história e do período entre os fatos e os relatos dos fatos do enredo; o tempo do discurso e das circunstâncias de enunciação; o tempo de leitura e das releituras de páginas e capítulos anteriores as quais o leitor se vê obrigado; o tempo de alusão e trepidação, da expressão do espaço e da expansão do tempo do discurso e da leitura em relação ao tempo da história⁴⁶ – o leitor também se vê enredado pelos sinais da memória, dos protocolos, e acrescenta ao seu tempo de leitura o tempo das leituras passadas. De uma prática intelectual e abstrata, a imagem da leitura de um livro se reverte em quase físicas marcas inscritas em suas páginas, indícios de intergiversáveis presenças de leituras anteriores que vão se incorporando nele, tornando-se parte dele.⁴⁷ São cortes incisivos no tempo, seqüências de cortes marcantes que traçam uma cultura e desenham uma tradição literária. Quando um texto dialoga com um leitor e com outros textos, carrega consigo as marcas temporais de leitura semiotizadas, registradas na enciclopédia e na cultura. Quando escritos dialogam por meio de autores e leitores dialogam, mais que textos, temporalidades.

Depois das noções que começaram a surgir no século XX, o existente já não pode ser um dado estático ou mesmo uma série finita, pois está relacionado a sujeitos em contínua mutação, a leitores em trânsito e suas interpretações limitadas à suas enciclopédias, suas línguas, seus mundos – também temporários. Aquele real que se nomeava e acreditava como inevitável sob determinado ponto de vista também se viu aberto a interpretações diversas, fraturado em conhecimentos instáveis e perspectivas variantes.

⁴⁵ PINTO, Júlio Pimentel. “O lugar do leitor: do texto aberto aos protocolos de leitura”. In: *A Leitura e seus lugares*. São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

⁴⁶ Em “Divagando pelo bosque”, Eco explica ainda outras temporalidades envolvidas na fruição: nas artes narrativas, a isocronia, em que o tempo da história, do discurso e da leitura são iguais, como ocorre nas representações de diálogos e na cena cinematográfica; e nas artes espaciais (visuais e arquitetônicas), o tempo circunavegacional de observação. ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

⁴⁷ É nesse sentido que Calvino se refere aos livros clássicos como aqueles que podem ser lidos quase que indiretamente apenas através das remissões da cultura às suas prévias marcas de leitura. CALVINO, Italo. “Por que ler os clássicos” in: *Por que ler os clássicos*, Cia. das Letras, São Paulo, 1993.

Retorna-se ao princípio da colaboração teórica mental do fruidor diante de uma obra já produzida, à fundamental tensão entre os dados objetivos e perspectivas sobre eles – mutantes no tempo, no espaço e na cognição. O movimento que combina leitura e escritura faz de qualquer um que escreve um leitor que, ao ler, reescreve as leituras que autores antecedentes fizeram de um livro, da tradição, do próprio mundo; e faz do exercício crítico – deste ou qualquer outro – uma análise atenta à obra (os dados do texto, da tipografia, da publicação e da circulação) e às leituras da obra (leitores e leituras precedentes): crítica que se coloca à sombra do livro e que sabe de seu lugar e da condição provisória e limitada daquilo que fixa na escritura, no novo texto que se interpõe entre leitores futuros e passados, que sai do infinito literário para regressar a ele.

A referência inicial a Borges agora reaparece para, além de introduzir autores usados neste texto, aludir ao processo da leitura como base de criação: mais uma vez, a atribuição que um leitor uruguaio fez à escrita daquele velho escritor argentino que leu o mecanismo do infinito literário. Autor é, antes, um leitor.⁴⁸ A obra é uma ligação de temporalidades e subjetividades. A leitura é o mecanismo dinâmico que dá vida a todo o processo – leitura e reescritura. Na ficção e na história, todo texto é a tentativa de fixar uma articulação de muitas leituras prévias daquele autor e dos autores que ele leu; é um dado objetivo, indício de um tempo, a ser relido e resignificado por leitores futuros, que, em sua biblioteca, reunirão seus fragmentos em novo texto, girando, mais uma vez, a espiral de leituras.⁴⁹

⁴⁸ Davi Arrigucci Jr., em comentário sobre Borges: “quando no interior da obra se encontra a figura refletida de uma autor que se coloca também como leitor, um autor que comenta o que leu, que escreve porque lê ou por ter lido, feito à nossa imagem e semelhança enquanto leitores, se aclara em nós a consciência do papel da leitura com relação à própria escrita e à motivação profunda do ato de escrever”. ARRIGUCCI Jr, Davi. *Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 227.

⁴⁹ PINTO, Júlio Pimentel. “O lugar das leituras”. In: *A Leitura e seus lugares*. São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

Segundo Sentido: um livro de história – o temário

Uma história biográfica conta que, em 1939, depois de convalescer de uma septicemia, Jorge Luis Borges vislumbrou Pierre Menard, o autor francês que decidiu escrever *Dom Quixote* por não querer se desconectar do que leu no momento da escritura e, ainda assim, produzir algo original: uma cópia é sempre variada, pois o tempo é outro. Tempos depois, Edward Said escreveu que todo exercício crítico deveria incluir a fidelidade de uma escrita como a de Menard. Em ambos os casos, a apologia ao primado da leitura – e das releituras deslocadas no tempo e no espaço.

Agora, pode-se resumir todo o processo de pesquisa para dizer que uma primeira leitura representa o Resumo do Enredo; de uma segunda leitura resultarão as análises dos capítulos dispostas a seguir, que, a partir dos recortes de citações do livro, logo direcionarão, talvez, uma terceira; e que de uma quarta leitura sairá a análise final. Quatro momentos que resumem também as inúmeras releituras de outros textos que se interpuseram continuamente, até hoje.

Análise dos capítulos

Reunir-se-á, sob esse tópico, as análises internas de cada capítulo, a começar pela **Nota do Editor** e passando pelos relatos dos cinco diferentes narradores. A preocupação central será sempre ressaltar o primado da leitura e da atenção aos signos da narrativa sobre as considerações críticas a ela concernentes – deslocando a profusão de citações para as notas de rodapé para evitar interrupções no ritmo de uma leitura já custosa. Como não poderia deixar de ser, essas análises trarão sublinhados alguns pontos lidos pela perspectiva que se propõe, e que ajudarão a compor o capítulo teórico colocado ao final da dissertação. Pois um “crítico é um leitor cooperante que, depois de atualizado o texto, relata os próprios passos cooperativos e torna evidente a forma pela qual o autor, mediante a própria estratégia textual, o levou a cooperar daquele modo”.⁵⁰

⁵⁰ ECO, Umberto. “Estrutura de mundos” in: *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

N - Nota do Editor - ?

A trama principal da **Nota do Editor** introduz uma narrativa romanceada que terá lugar específico, identificável e, portanto, significativo para o andamento do enredo: o romance se desenrolará no contexto das duas Guerras Mundiais – a Europa como palco caótico de indiferenciação de destinos, de incertezas, de mudanças bruscas e penosas, temário do desassossego e da impostura no século XX. Segue-se então uma descrição quase didática dos acontecimentos: os avanços e resultados das guerras, a desintegração da Áustria-Hungria e dos impérios centrais e a rendição alemã. A suposta nota introdutória presta-se a um balizamento cronológico do romance que se apresenta; sugere que a narração partirá de dados históricos irrefutáveis e que em seus meandros fabulará – procedimento, de resto, ressaltado por Ignacio Padilla no **Colofão**.

Como se viu, durante a produção do texto, o autor-modelo inscreve senhas implícitas ou explícitas a fim de conduzir a correta leitura de sua obra; e, na produção do livro, o editor-modelo insere instruções tipográficas – paratextos, ilustrações, formas de dispor e dividir capítulos – que se conjugam com as proposições autorais para tentar compor, sem interferências, um mapa do caminho desejado àquele que lê. A leitura, entretanto, não se baseia apenas nos protocolos autorais ou editoriais, mas também – ou principalmente – no papel das referências individuais e históricas do leitor para encontrar um sentido – derivado do geral e aproximado do particular – no texto que apropria. Tomado como um indício de protocolo supostamente editorial, o paratexto⁵¹ que antecede os capítulos de *Amphitryon* adverte, já em sua primeira linha, o que o leitor deve encontrar no livro: uma narrativa sóbria de estética realista e forte inspiração histórica. Ao sinalizar um gênero, o texto cobra um determinado leitor-modelo. E é dentro desse espectro que o leitor empírico está autorizado a peculiarmente atualizar os significados.⁵²

⁵¹ Em nota, Eco recorre a Gerard Genette, *Seuils* (Seuils, Paris, 1987) para definir paratexto como toda série de mensagens que acompanham e ajudam a explicar determinado texto – anúncios, sobrecapa, título, subtítulos, introdução, notas, resenhas etc. ECO, Umberto. “Entrando no bosque” in: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

⁵² Sobre a sinalização de protocolos de leitura baseados na identificação de gêneros, diz Eco: “a hipótese formulada sobre o gênero narrativo determina escolha construtiva dos mundos de referimento”. ECO, Umberto. “Estrutura de mundos” in: *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 139.

Na entrada do bosque da narrativa⁵³, o leitor de *Amphitryon* depara-se então com um sinal de advertência que aponta para duas direções a princípio opostas: a primeira, mais clara, indica que o texto será, de fato, uma narrativa artificial, ficcional; a segunda, e apenas sugerida, abre um caminho que fará o livro se enquadrar em um gênero literário que tangencia a narrativa natural, real. Em seus *Seis passeios pelo bosque da ficção*, Eco diz que a artificial é normalmente alarmada por um paratexto e finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre o universo ficcional; tal narrativa exige um acordo de “suspensão da descrença”, mediante ao qual o autor finge dizer a verdade e o leitor finge que o narrado aconteceu e que está encerrado no mundo da obra e a leva a sério. Já a natural é a descrição, ainda que mentirosa ou errônea, de fatos que ocorreram na realidade; é a historiografia, os relatos jornalísticos e também os testemunhos pessoais. Se, por um lado, a **Nota do Editor** coloca o acordo ficcional que substitui o critério de verdade pelo de verossimilhança, por outro, oferece uma passagem para o leitor cobrar do livro um maior rigor histórico – e não contar, por exemplo, com soluções mágicas.

Ainda seguindo os *Seis passeios* de Eco, vê-se que, em ficção, apenas uma incoerência interna na economia do enredo pode invalidar o discurso, pois o inverossímil difere do não-verdadeiro por resultar de uma falha nos procedimentos de autovalidação da narrativa em face da estrutura do livro: a instância ficcional deve sua existência à condução da trama de acordo com os quesitos de verossimilhança adotados no programa estético da obra, enquanto o estatuto do texto historiográfico tem de ser pautado em um sistema de provas que está além de sua própria retórica. Embora a aceitação da verdade em ambos os casos dependa da confiança na enciclopédia, as verdades ficcionais são eternas e imutáveis, ainda que em diferentes leituras, e as verdades históricas são parciais e passíveis de revisão. No mundo ficcional a verdade é, por paradoxal que possa parecer, indiscutível.

Pelas proposições de gênero que começa a ler em *Amphitryon*, o leitor, entretanto, espera que o livro aproxime das afirmações inventadas pelo autor as compartilhadas na enciclopédia, e que, portanto, a relação dialética entre os elementos da narrativa ficcional –

⁵³ A insistência na apropriação da imagem da ficção como bosque não é – se verá – gratuita, pois não é casual a aproximação de dois teóricos da narrativa italianos: Umberto Eco viu nas trilhas bosque a metáfora das leituras do texto e, antes dele, Carlo Ginzburg, rastreando o paradigma da construção do conhecimento baseado na apuração de indícios, encontrou nas primitivas capacidades da sociedade caçadora e coletora a raiz do saber cognitivo de interpretar e contar. No capítulo final desta dissertação, essa aproximação será de grande valia para sustentar a proposição de leitura de *Amphitryon* como ficção que simula os mecanismos da história.

os personagens que vivem no enredo que só ocorre através dos personagens – respeite a experiência histórica do final do século XX. Mesmo sabendo que até a mais irreal e fantasiosa ficção é sempre uma distorção, reorganização e reinvenção do já inventado no real, o leitor de Padilla confia que o programa realista determine o que pode ou não pode acontecer no enredo conforme o que é provável que aconteça na realidade, e que os personagens sejam transpostos com relativa fidelidade de modelos anteriores, dados ao romancista por experiência direta, por documentação ou testemunho, sobre os quais sua imaginação trabalhará. Uma ficção que terá o modelo real não apenas como ponto de partida, mas como eixo lógico.⁵⁴

Mas uma diferente complexidade da obra de Padilla se instala quando o leitor pensa que, em *Amphitryon*, o paratexto serve à confusão, à dissimulação das fronteiras entre real e fictício: o contexto que deveria oferecer certa fixidez à narrativa é também uma impostura; a **Nota do editor** é uma ficção. Não a escreve um suposto editor, preocupado em localizar tempo e espaço reais para os acontecimentos fictícios relatados pelo autor, mas o próprio autor-modelo Padilla, interessado em colocar lado a lado discurso literário e o discurso historiográfico, abrindo o livro que, desde a **Nota do Editor** até o **Colofão** – e daí continuamente nas leituras sucessivas de cada leitor –, amarra linhas reais e ficcionais.

Se até mesmo o mais irreal surge sempre de uma reinvenção do real e se os protocolos editoriais servem exatamente para qualificar esse nível de invenção dentro de um gênero literário, tornar a figura do editor-modelo fictícia é sublinhar que a invenção está nos dois pólos: a ficção é a reinvenção constante de uma constante reinvenção do real. As afirmações ficcionais são verdadeiras dentro do universo concebido pelo autor, assim como as reais são circunscritas àquele universo cognitivo e aos provisórios instrumentos de conhecimento ali formulados.

O leitor de *Amphitryon*, se quiser enveredar por esse caminho, deverá repensar o limite entre a rigidez de fatos históricos e a fluidez de relatos fictícios esboçados na **Nota do Editor**, e percorrer todo o livro como quem observa indícios para uma análise que

⁵⁴ CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

talvez seja não mais que uma longa glosa do argumento de que os trajetos da ficção e da história não passam por lugares assim tão distantes.

I – Uma sombra sem nome – Franz T. Kretzschmar – Buenos Aires, 1957

Ignacio Padilla inicia sua narrativa referindo-se a um nome, à falsidade de um nome: um princípio de incerteza que rege a dúvida em todos os elementos desse relato memorial. A sombra sem nome é Viktor Kretzschmar, reduzido pelo amargor do passado usurpado e pelo malogro do crime. A sombra é também Franz T. Kretzschmar, consumido pela busca de suas origens e alheio a seu próprio futuro. Supostos pai e filho unidos na condição de espectro, condicionados às vicissitudes de um jogo.

No tabuleiro central de *Amphitryon*, a Europa do entreguerras assistia à marcha dos totalitarismos e à indiferenciação de homens e destinos: sob o aparato burocrático de um império ou imersos no furor ideológico de um partido, os motivos e anseios pessoais ficavam sujeitos à impassibilidade e à massificação⁵⁵. As proposições do capítulo inicial do texto – presididas por intenções e quesitos de coerência interna do romance que já se fixou em marcos cronológicos reais e que, desde seus paratextos, se insinua fiel ao conhecimento historiográfico – passam a constituir, pouco a pouco, as características dos personagens ficcionais como se revelassem os pormenores de um ser autônomo e existente no mundo da experiência;⁵⁶ o critério de verossimilhança adotado procura aderir à coletiva vivência do desassossego europeu dos anos 1910 até a metade da década de 1940 uma instância particular e imaginativa. Padilla rege-se em uma narração rigorosa que o exorta a partir de representações – históricas e ficcionais – do período que coloca em tela para então poder

⁵⁵ *Amphitryon*, p 21: “naquela época adversa em que as vidas, as razões e os destinos eram particularmente frágeis, como também os contratos de trabalho, nos quais pouco importava às autoridades do império a identidade de um recruta ou de um guarda-chaves (...).Naquela guerra que parecia estender-se até o infinito, cedo ou tarde todos os homens acabariam agonizando na mesma trincheira. E seus nomes, assim como suas vidas, por fim se igualariam no mais completo anonimato”. p 45: “naquele tempo, os rostos, os nomes e os destinos estavam de tal maneira diluídos no anonimato da multidão em armas que seria inútil esperar que a voragem da história amainasse ante o parecer dos indivíduos que pisoteava em sua caótica debandada”.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

manejar histórias de indivíduos igualados em uma mesma inquietude, e que não sabem se o que move suas vidas são eles próprios, se forças divinas, ou se ocultos desígnios de deuses manipuladores – homens distantes e certamente poderosos que mantêm em mãos os cordéis de títeres movimentados com flagrante ardil, que minuciosamente dispõem as peças sobre um plano onde se joga⁵⁷.

A imagem da partida de xadrez serve ao autor como exemplo de uma prática em que a manifestação da sorte e do acaso é bloqueada pelo engenho, pela perspicácia do jogador; alude, portanto, ao raciocínio como exercício que se impõe ao fortuito e ao indistinto – é o xadrez que reservava a Franz um local onde salvar sua razão das ameaças perpetradas pelo vertiginoso clima de euforia nazista, um mundo onde defender a variedade de combinações diante da homogeneização irracional;⁵⁸ apresenta-se, claro, também como duelo que se faz conforme regras específicas e com o objetivo de envolver taticamente o opositor.

Mais que uma alegoria e um espelho, o xadrez das primeiras páginas de *Amphitryon* é expediente que decide os destinos do enredo:⁵⁹ em 1916, em um trem que seguia para as trincheiras da Primeira Guerra, o jovem Thadeus Dreyer subjugou o rei de um certo Viktor Kretzschmar e com ele trocou seu nome e sua morte pelo posto de guarda-chaves nas ferrovias austro-húngaras; em 1941, sobre os trilhos que levavam a Treblinka, o tenente Franz T. Kretzschmar apostou sua vida contra a morte do general Thadeus Dreyer. Para o narrador Franz, a partida era um astucioso lance pessoal que salvou seu pai, Viktor, da guerra; era também um plano onde podia se igualar e vingar-se de um homem prestigioso, que jogava com outros peões em um tabuleiro de outra dimensão – a movimentação das massas nazistas no território do Reich.

⁵⁷ *Amphitryon*, p 44: “e embora às vezes eu suspeite que foi de fato o acaso, e não o maquiavelismo daquele homem ou do Sr. Goliadkin, o que acabou por confrontar-nos, acho que para mim, àquela altura, qualquer lance do destino, por estranho que fosse, tinha inscrito o nome de Thadeus Dreyer”. Sobre Alikoshka Goliadkin, “juiz ultraterreno”, p 35: “...nosso benfeitor soubera introduzi-los no seio do Reich com a onipotência de quem manipula os cordéis da humanidade a seu bel prazer”.

⁵⁸ *Amphitryon*, p 37: “o xadrez me oferecia a inestimável possibilidade de exercitar minha razão cambaleante e reintegrar a ela o ser que, dia após dia, perigava fragmentar-se em meio à multidão ensandecida (...) dono de uma liberdade tão ampla quanto infinitas eram as possibilidades de dar um xeque-mate”.

⁵⁹ *Amphitryon*, p 45: “São peças que a sorte nos prega para que não nos entreguemos por completo à passividade, ou para que, talvez só por um momento, vivamos a ilusão de que nós também temos acesso aos cordéis que movem nosso futuro”.

Atuando em dois níveis, o autor move Franz entre o arbítrio do futuro e o despojamento da vontade, e o faz reverter a vitória conquistada pelo guarda-chaves Viktor em derrota imposta pelo General Dreyer, que, de usurpado do cargo de guarda-chaves, passa a usurpador de um destino glorioso: sua evasão ao fatal atentado ferroviário é prova incontestada de que era digno de um grande destino que o verdadeiro dono de seu nome jamais teria logrado. O triunfo de Viktor transforma-se em inútil vida de lenta agonia, pois a argúcia de seus lances é irrelevante em um jogo que lhe reserva apenas o posto de mero peão. Franz decide-se pela rebelião contra os homens que manipulam o destino dos mais fracos e, repleto de hesitações, tem seus passos guiados até o general no tabuleiro em que Padilla distribui seus enxadristas em personagens-peões e personagens-jogadores.

A constante alternância entre o sentido da vitória e da derrota no xadrez abre, no livro, a reflexão sobre as formas da criação ficcional e, no enredo, o espaço de ponderação do destino enquanto resultante da vontade, do fado do nome, de gestos manipuladores e de algo que a isso transcende – vidas dúbias pertencentes a si ou a uma instância além. Pela narrativa, as trajetórias individuais do entreguerras europeu são atribuídas à confluência de acaso, predestinação, ação e manipulação ou providência de um deus demiurgo ou redentor. Dentro desses paradoxos, Franz reveza-se em amparar seu futuro e abandonar-se ao caos, à impessoalidade: inclina-se entre um desassossego particular e um coletivo; não sabe em que razão basear seu ato ou sua renúncia; não sabe se responde ao nome que o designa ou a compleição que o define; se, em memória a um espectro, vinga-se do homem a quem é grato ou se reduz seu corpo a uma sombra para renegar um passado submisso; procura sua origem, encontra-a disforme, dividida entre opostas filiações, e não pode determinar qual lhe é a mais verdadeira, a mais enganosa; agradece e vinga, devota e odeia, mas, até o fim, é incapaz de livrar-se do peso de um destino gravado como na fotografia da estação de Vorarlberg com a silhueta do avô Dreyer, como nos panfletos nazistas com a frente do general Dreyer. Deslinda uma história que não o redime ou ilumina, que só o constrange a ostentar um nome que continua, de uma forma ou de outra, falso.

Se a paternidade assegura um destino, a bastardia só pode anunciar a incerteza. Nesse primeiro relato, é por esse tema que o autor faz alusão ao esfacelamento das identidades européias durante a queda dos impérios centrais: a confiança e a dúvida de se perfilhar a um nome e pertencer a uma pátria como causa e consequência da tragédia na Europa. Viktor

Kretzschmar, a expensas de sua destreza enxadrística, troca de documentos – evento irrelevante para o maquinário oficial; assume nova identidade; finge ser outra pessoa e, para se convencer disso, espera diariamente que as listas de baixas do *front* oriental tragam a notícia da morte de seu antigo nome, e procura disseminar seu nome novo pelos nomes de seus filhos: anseia a destruição de um passado indesejado em favor de uma falsificação que os dias futuros, crê, virão a validar;⁶⁰ quer se tornar um original, mas só consegue reaver sua identidade no mundo recriado na maquete onde mata seu usurpador – e seu mundo se torna essa réplica.⁶¹ Franz T. Kretzschmar nasce bastardo de um pai de nome falso; procura reconhecer-se no semblante do homem retratado nos jornais; oscila. Supostos pai e filho partilham um sobrenome usurpado que pouco interessa: é somente mais um nome lançado ao anonimato da multidão;⁶² não se podem aferrar a cumprir o destino de um termo se este lhes é falso, se a sina é improvável, se desconhecem a força regente de suas vidas. A ciência de seus infortúnios e enganos não lhes oferece mais que a bastardia, o fingimento e o abandono: leva-os à essencial orfandade de em nada se proteger e de pouco designar.

Padilla pauta-se em relatos do desassossego europeu enquanto Franz descreve a busca de si e de seu destino – destino que é sempre incerto como um nome – em uma narrativa baseada nos mecanismos de sua memória pessoal, composta de vestígios materiais e de relatos vividos e ouvidos. O narrador funde suas recordações infantis – mínimas informações romanceadas sem a correção dos pais – à revelação que, depois do acidente ferroviário, o projeta na vida adulta⁶³ – versão livre contada pela aflita e imaginativa mãe;⁶⁴ mesclando fatos e imaginação de fatos, indaga-se sobre os motivos das distorções e as

⁶⁰ *Amphitryon*, p 22: “e de tanto o chamarem Viktor Kretzschmar, ele mesmo acabou se convencendo de que esse nome lhe pertencia”.

⁶¹ ROSSO, Ezequiel de. “Huellas de sentido: *Amphitryon*” in: MANZONI, Celina y otros, *La fugitiva contemporaneidad – narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corrigidor, 2003.

⁶² *Amphitryon*, p 36: “Na Berlim daquele tempo, não havia nada mais fútil que um motivo pessoal, fosse ele qual fosse. Até as memórias dos indivíduos concretos acabava por fundir-se ao imenso bloco do futuro comum e grandiloquente em que homens como meu pai não mais teriam de se preocupar com as suas mesquinhas, muito menos com a legitimidade de um nome que se dissolveria no entusiasmo de multidões anônimas e felizes (...) aquela luta sem quartel entre a massa exultante e a alma singular de cada homem”.

⁶³ *Amphitryon*, p 16: “- Aquele homem se chama Thadeus Dreyer, meu filho, e tem ódio mortal dos trens”.

⁶⁴ *Amphitryon*, p 19: “Em suas ficções de mulher assolada pela desgraça do marido, minha mãe descreveu o enigmático jogador como um alcoólatra (...). Claro que essa era apenas uma versão arrevesada de minha mãe, e ignoro até que ponto foi construída a partir das confissões de meu pai ao longo de mais de quinze anos de atribulada intimidade matrimonial”.

lembranças que se criam a partir delas: questiona as razões das histórias vividas e ouvidas e as razões da história que conta. Ao narrar, arrisca-se em correções e suposições sobre a memória e as versões que agora lhe servem de apoio, e vai encontrando explicações; fixa em relato, também ele, um passado fluído e fragmentado.

Narrador inquisidor, Franz acaba por delatar que se vale de determinados indícios para que sua rearticulação o permita formular e preencher as lacunas de uma busca por explicações – nunca isenta de intenções; não escapa de apontar que as lembranças requisitadas não foram escolhidas aleatoriamente, mas para lhe servir à construção de um discurso que o justifique ou console – seu próprio texto.

Nos meandros da memória de Franz, Padilla instala-se: o primeiro tem motivos, intentos; o segundo, estratégias. Os dispersos vestígios que Franz reúne, organiza e relata são peças que Padilla minuciosamente distribui sobre o tabuleiro. A pequena e acurada listagem das características de Viktor que principia o capítulo inclui a espreita da lebre e culmina com a cena do julgamento do planejado acidente ferroviário; a associação de tais episódios é mais que uma maneira de apresentar àquele que lê o estilo do personagem-narrador, mais que um recurso de descrição de personalidades e conflitos combinado a uma forma de tensão narrativa: é um indicativo da predisposição de Franz a, décadas depois, em Buenos Aires, diante de sua bagagem, baseado em sua memória pessoal, relembrar e rearranjar eventos passados para torná-los correspondentes, compreensíveis para si – e para o leitor. No plano do enredo, digressões emocionais do personagem-narrador; na reflexão sobre as formas operativas da narração, a deriva de um discurso na história.

Insistência metódica na reiteração de imagens: no tabuleiro que representa o cosmos, Franz espelha-se no homem que escapou do acidente que o arremedo de seu pai simulou na maquete do mundo, e que volta a estar diante dos mesmos peões que o hussardo de chumbo substitui na partida que repete a imaginação infantil do suntuoso vagão-bar sobre os trilhos onde o relato interrompe-se diante de um túnel que leva a Treblinka. Na trilha de *Amphitryon*, um outro narrador, de uma outra perspectiva, descreverá circunstâncias distintas com diferentes personagens. O jogo fica aberto na trama e no livro: não se conhece o vencedor da partida; Padilla ainda joga.

II – Da sombra ao nome – Richard Schley – Genebra, 1948

Ignacio Padilla reconhece Richard Schley e Jacob Efrussi como dois irmãos quando os avista depositários de uma memória de infância arrasada e sob o peso de religiões paternas. Para fugir de identidades opressivas, um entrega seus muitos nomes ao anonimato da morte; para recuperar uma lembrança, o outro ascende de sua imprecisão de feições e anuncia-se determinante na trama. Efrussi é a sombra que apenas na morte pode negar sua corporeidade; Schley é a sombra que assume um nome e sua danação: sua história.

Em um acampamento militar do *front* ucraniano da Guerra de 14, o seminarista vienense, filho de luteranos, descrevia a parábola de uma Europa trespassada por acirrados valores nacionalistas e opressoras tradições religiosas. As linhas iniciais do segundo relato trazem um novo princípio de incerteza: abrem o suspense sobre quem é, de fato, o personagem em torno do qual giraram as ações do capítulo anterior. Único texto que foge à sequência cronológica das narrativas de *Amphitryon*, o escrito genebrino de Richard Schley é também o único a focalizar somente um conjunto de acontecimentos circunscritos em um mesmo local e data – o que lhe ocorreu em Karansebesch trinta anos antes, quando encontrou, entre os recrutas das tropas austríacas dos Bálcãs, o amigo de infância Jacob Efrussi, que agora atendia pelo nome de Thadeus Dreyer.⁶⁵ Schley não oferece qualquer notícia sobre seu estado no momento de enunciação: guarda para o último parágrafo a revelação com a qual abriu a trama e nada diz sobre as circunstâncias que se lhe impuseram entre os anos da Primeira Guerra e os dias em que escreveu aquelas páginas. Padilla dá título, local e data para o relato de Schley, mas reserva o não-dito para os capítulos posteriores; reveza os narradores, sobrepõe as perspectivas, distribui as pistas e faz girar sobre o eixo das trocas dos nomes dos personagens as fugidias identidades européias da primeira metade do século XX.

⁶⁵ *Amphitryon*, p 53: “De início, quando o vi descer do trem com os demais reforços da frente ucraniana, eu não tinha como saber que Jacob Efrussi, meu velho companheiro de jogos e penúrias nos subúrbios vienenses, havia trocado seu nome pelo de Thadeus Dreyer”.

O jovem seminarista lembrou-se da feição do antigo colega de infância vienense, mas sua memória arrasada não o permitia conectar lembranças esparsas.⁶⁶ Apenas o comentário do ardiloso suboficial Alikoshka Goliadkin,⁶⁷ sublinhando a origem do nome daquele soldado em um regimento onde os judeus se faziam ausentes, é que pôde ajudá-lo a associar os traços faciais reconhecidos ao judaísmo do nome recordado, e, então, ativar o mecanismo de uma memória que agora era capaz de arranjar as pistas e recompor a cena de uma partida de xadrez entre dois garotos no alto da escura escada que levava à joalheria do usurário Isaac Efrussi, evocando a proibição do pai de perder novamente para o filho de um judeu. A partir daí, as recordações antes embotadas passam a se clarear, abrindo a Schley a possibilidade de reconhecer não mais Jacob, mas, no conjunto de suas lembranças vedadas, si próprio.⁶⁸ Também o segundo capítulo de Padilla traz no centro de sua temática a decifração de uma memória, de uma explicação de passado e de si próprio: uma busca desassossegada feita a partir de um pequeno indício da infância que se desenreda e gera a formulação de toda uma narrativa. Também no segundo relato dos personagens-narradores, um detalhe mínimo se oferece ao acaso e acaba por reordenar um passado e gerar ação presente e consequência futura – um modo de simulação da história.

Goliadkin informou-o ainda que o recruta seguidas vezes havia recusado a identidade que o faria evadir-se das batalhas – devido ao dinheiro e à desconfiança que um nome judeu

⁶⁶ *Amphitryon*, p 58: “eram apenas fragmentos sem significado, ectoplasmas da memória que pouco ajudavam a dar à minha perturbadora condição o chão por que eu tanto ansiava”.

⁶⁷ Sobre o suboficial do escritório de serviços Alikoshka Goliadkin, *Amphitryon*, p 58: “ser inofensivo, embora, de certo modo, mais digno de respeito que qualquer outro homem em Karansebesch. Irremediavelmente condenado a provocar desconfiança, assim como todo cossaco recém-incorporado às tropas do império, o suboficial perdera o braço direito em Verdun, mas seus bons serviços e sua legendária destreza para manejar o sabre com a mão que lhe restara permitiram-lhe continuar no exército, como se a guerra fosse o único mundo em que ele realmente podia ter alguma serventia. Goliadkin fazia parte dessa legião de indivíduos que em troca de algumas cervejas oferecem sua indiscutível capacidade de ultrapassar os mais elementares limites do que se costuma considerar legal. Dotado como poucos para a sobrevivência em situações extremas, era incapaz de mostrar boas maneiras perante seus iguais, mas tratava seus superiores com um respeito bajulador que só durava enquanto pudesse tirar alguma vantagem disso”.

⁶⁸ *Amphitryon*: p 62: “Agora esse desassossego se revelava perfeitamente reconhecível em minha lembrança da escada do joalheiro Isaac Efrussi, desencadeadora, como já disse, de uma enxurrada de recordações que a guerra e talvez também minha embotada estada no seminário haviam suspenso até arrebatarem momentaneamente a consciência de mim mesmo”.

imediatamente suscitava – para se lançar às trincheiras inimigas.⁶⁹ E Schley logo viu que o caso de Jacob não se tratava, portanto, de um ato de sobrevivência em tempos de guerra, de uma impostura como mero recurso de disfarce, como era comum naquela época;⁷⁰ era, antes, um artifício para se livrar da memória de uma infância assolada pelo tráfico de honras e vaidades religiosas de Viena, para escapar à condição em que nasceram seu nome e seu corpo, para fingir-se em outras vidas e não ter de suportar o fardo do orgulho paterno pela apuração de sua raça eleita. Jacob preferia morrer em combate a assumir-se judeu e, por isso, se tornou um arremedo de inúmeras identidades – ainda que isso não o livrasse de sua indefectível compleição judaica, pois foi aprisionado nela que Schley o reconheceu na estação logo no dia de sua chegada a Karansebesch.⁷¹

Um personagem judeu de nome Jacob, filho de um Isaac, não demora a suscitar uma remissão bíblica.⁷² Em Gênesis (25:31–35:15), Jacó, homem de tenda, respondeu ao pedido de Esaú, que passara o dia caçando, com uma condição: dar-lhe-ia pão e um prato de lentilhas se o irmão mais velho jurasse abrir mão do direito de primogenitura. Esaú, faminto, assentiu e jurou.⁷³ Tempos depois, o velho Isaac chamou seu primogênito e lhe pediu um bom prato de caça para que o pudesse abençoar antes de morrer. Rebeca, mulher

⁶⁹ *Amphitryon*, p 69: “se o fato de Efrussi não aproveitar seu poder para salvar a pele naquele tempo sem heroísmo fosse um grave atentado às leis mais elementares do que ele, em seu particularíssimo código de desonra, considerava prudente”.

⁷⁰ *Amphitryon*, p 53: “a frente austríaca era um pandemônio onde o mais sensato era abdicar não apenas do próprio nome, mas de tudo o que constitui a identidade dos seres condenados a morrer (...) uma via para ser alguém numa guerra em que tanto os homens quanto as nações se esmeravam em não ser nada nem ninguém”.

⁷¹ *Amphitryon*, p 68: “os gestos e as palavras que devia ter roubado de outro homem não bastavam para esconder a fortaleza de seu ser...o macilento mas harmonioso perfil de seus antepassados voltava à tona inexoravelmente, como se tantos séculos de diásporas e migrações tivessem cavado nele uma cicatriz”.

⁷² A pista é posteriormente confirmada por Padilla em outro ponto do livro, na voz de Goliadkin. *Amphitryon*, p. 99: “Às vezes, portanto, me perguntava se o tal Dreyer não estaria também iluminado pelo desencanto e, assim como eu, não teria encontrado na guerra e no engano uma preciosa trincheira para a sobrevivência. Por acaso não era o bíblico Jacó o senhor dos impostores? A idéia não deixava de ser atraente e me lembrava o prazer com que minha avó costumava zombar daquela passagem das Escrituras em que dois irmãos se envolvem na mais vil troca de identidades. Perto de Dreyer, porém, a imagem dessa espécie de místico falsário não era nada, dado o fato indiscutível de que aquele homem não usara seu poder para enganar os outros, e sim para reunir dentro de si uma inescrutável multidão de nomes roubados ao longo da vida”.

⁷³ Gênesis 25:31. “Jacó respondeu-lhe: ‘vende-me primeiro teu direito de primogenitura’. – ‘Morro de fome, que me importa meu direito de primogenitura?’ – ‘Jura-mo, pois, agora mesmo’, tornou Jacó. Esaú jurou e vendeu seu direito de primogenitura a Jacó. Este deu-lhe pão e um prato de lentilhas. Esaú comeu, bebeu, depois de levantou e partiu. Foi assim que Esaú desprezou o seu direito de primogenitura”.

de Isaac, ouviu a conversa e prontamente mandou Jacó buscar dois cabritos do rebanho para que fossem por ela preparados e oferecidos ao pai pelas mãos de seu filho preferido. Jacó temeu ser reconhecido pelo tato do pai cego e passar por embusteiro, atraindo para si a maldição em lugar da benção. Rebeca assegurou que tomaria para si a maldição, vestiu o caçula com as vestes de Esaú, cobriu seu corpo com as peles dos cabritos e pôs em suas mãos o succulento prato. Jacó apresentou-se ao pai e disse ser seu primogênito. Isaac assim o reconheceu e abençoou.⁷⁴ Tão logo foi deixado sozinho, Isaac recebeu Esaú, que lamentou a farsa do irmão e o jurou de morte. Jacó foi alertado por Rebeca e fugiu para junto de seu tio Labão, que o fez desposar as duas filhas e trabalhar em seus rebanhos; após vinte anos, fugiu com os seus e, alcançado por Labão, com ele fez aliança; retornou então à terra de seu pai, onde se apavorou com a notícia da chegada de Esaú. Jacó preparou-se, dividiu os rebanhos, escondeu a família e, sozinho, na noite de sua agonia, suplantou um anjo que o nomeou Israel, aquele que luta com Deus.

No primeiro livro do Pentateuco, apenas as coisas nomeadas existem e é do verbo que se faz o mundo; Deus conhece cada um pelo nome que lhe deu, e designa Jacó aquele que segura o calcanhar e que suplanta ou leva vantagem. O caçula de Isaac é o primeiro impostor, e dele descenderão as tribos de Israel. Em *Amphitryon*, as incontáveis trocas de identidades apartam nome e substância, e lançam os personagens ao vazio de incertezas ontológicas: as palavras servem ao engodo, ao fingimento – são uma traição à condição original. Jacob é a figura dramática motivadora de toda a trama de Schley e aquele que inicia os jogos de xadrez identitários; é a origem, até então insuspeitada, do segredo que envolve a identidade do poderoso general nazista. Agora, pelo deslocamento da perspectiva de narração, já é dado saber que a trajetória do nome Thadeus Dreyer – que figurava na imaginação infantil de Franz T. Kretschmar ostentado por um cavaleiro de alta classe burlado por seu pai, e em sua vivência adulta designando o usurpador do destino que Viktor jamais conseguira recuperar – atravessa ainda outros personagens ao longo das narrativas. No livro em que parece haver preponderância do termo sobre a substância por ele determinada, já se pode ler que o nome Thadeus Dreyer passou também pelo corpo de

⁷⁴ Gênesis 26:19. “Eu sou Esaú, teu primogênito, e fiz o que pediste. Levanta-te, assenta-te e come de minha caça, a fim de que tua alma me abençoe”

Jacob Efrussi⁷⁵ e que a designação que cobriria cada um já não pode ser verdadeira. Os sujeitos estão diluídos sob falsas identidades e qualquer nome que se enuncie na história oculta muitos outros.

Efrussi leu os passaportes ensangüentados como se fizesse uma prece; disse que não reconhecia o próprio nome e nunca ter possuído um nome verdadeiro, pois se chamava legião.⁷⁶ Foi inúmeros até ser Viktor Kretzschmar, para então se tornar Thadeus Dreyer.⁷⁷ E aquele fantasmagórico acúmulo de personalidades era a única reminiscência da infância de Richard Schley, jovem vienense que no catolicismo buscou um refúgio do radical luteranismo paterno,⁷⁸ mas que acabou por encontrar na nova religião um pai espiritual que também o despojou de sua história particular para lhe impor, com a investidura, um novo batismo, uma nova identidade.⁷⁹ Quando, desesperado, o noviço viu que o rosto conhecido em meio à anônima multidão lhe trazia os traços de uma infância perdida, percebeu que seu passado que lhe fora esfacelado; e quando se viu obrigado a assumir o papel de padre sem a devida credencial, sentiu presente o incômodo e o desamparo da condição farsante. A lembrança da tirania do pai ressaltava sua condição de impostor sacerdotal e seu ressentimento contra o padre Wagram, pois sua orfandade espiritual e fraca fé só podiam fazer também dele um pai ébrio e fanático que lançava os soldados moribundos à morte

⁷⁵ *Amphitryon*, p98: “...nos três dias que (Schley) passou nas trincheiras balcânicas à procura daquele recruta cuja vida acabou sendo menos importante que seu nome”.

⁷⁶ *Amphitryon*, p78: “– Efrussi? – perguntou em seguida, remexendo ansioso entre os passaportes. – Não conhecemos nenhum Jacob Efrussi (...) – quem é você, qual é seu verdadeiro nome? – Meu nome é Legião, porque somos muitos.”

⁷⁷ *Amphitryon*, p79: “– Fui todos e ninguém – continuou dizendo com a tristeza de um criminoso arrependido. – Roubei tantos nomes e tantas vidas que o senhor nunca conseguiria contá-las. A última foi a de um pobre recruta de Vorarlberg chamado Thadeus Dreyer. Com ele troquei minha morte pelo nome de Viktor Kretzschmar e um mísero destino de guarda-chaves. Para o senhor ver, padre, como pode ser baixo o preço desta alma que o senhor insiste em salvar.”

⁷⁸ *Amphitryon*, p63: “...também era provável que aquelas cenas tivessem sido meu pão cotidiano até o dia em que eu resolvera fugir de casa para me refugiar no seminário, não porque acreditasse firmemente que a fé católica pudesse oferecer uma autêntica libertação do exaltado luteranismo de meu pai, mas porque, no seio daquela igreja, esperava fundar minha única rebelião possível contra ele e seu empenho em arrasar minha consciência”.

⁷⁹ *Amphitryon*, p54: “...o levava (Wagram) a falar da investidura como de um segundo nascimento, para o qual o noviço devia despojar-se inteiramente de sua história para adquirir a identidade definitiva a ele reservada desde o nascimento”.

sem redenção – e ele próprio à mais radical incerteza que é ter ciência da própria impostura. Efrussi havia sido muitos para fugir do fardo de sua condição judaica; Schley foi seminarista para escapar da tirania do pai e a trocou pela tirania do padre. Para salvar a si próprio, Schley precisava salvar Efrussi: reconheceu-o como um irmão, como único meio de resgatar uma infância que fora obrigado a esquecer.⁸⁰

Em sua primeira epístola aos romanos (9:12), Paulo recorda a profecia feita pelo Senhor a Rebeca, grávida de dois gêmeos: a mulher de Isaac tinha no ventre duas nações; o povo mais velho serviria ao mais moço.⁸¹ Paulo aplica a profecia em relação a judeus e convertidos ao cristianismo: judeus serão servos dos cristãos. E completa citando as palavras que o profeta Malaquias atribuíra ao Senhor: “amei Jacó e odiei Esaú”. O judeu Jacob e o luterano convertido ao catolicismo Richard partilham resquícios da infância, experiências da guerra e irmanam-se sob o peso do fanatismo religioso paterno – o pai judeu de Efrussi, o pai luterano de Schley, o padre Wagram; fogem de identidades opressoras e encontram-se na desilusão e na impostura.⁸² Nesse segundo relato, Padilla aborda a questão identitária por um viés religioso; entre um desassossego particular e um coletivo, os personagens de *Amphitryon* se inclinam, e, ministrados por uma proposta estética realista, conjugam as motivações pessoais e a compartilhada experiência de

⁸⁰ *Amphitryon*, p56: “Eu o imaginei quase como um irmão, esse outro imediato no qual nos reconhecemos e em quem depositamos a amordaçada consciência de que só ele leva inscrito na memória um fragmento perdido de vida que nos pertence por direito próprio”.

⁸¹ Gênesis 25:23: “Tens duas nações no teu ventre; dois povos se dividirão ao sair de tuas entranhas. Um povo vencerá o outro, e o mais velho servirá ao mais moço”. Em uma leitura de um livro que retrata a Segunda Guerra Mundial, uma menção ao texto que Carlo Ginzburg considera fundador do anti-semitismo não parece despropositada. Ao analisar o discurso de João Paulo II na sinagoga de Roma em 1986, o autor italiano procura partir dos comentários da opinião pública internacional – que anunciava, com aquela que era a primeira peregrinação de um papa a um templo judaico, o início de uma nova fase entre cristãos e judeus, baseada na condenação do anti-semitismo, no reconhecimento do vínculo indissociável entre as religiões e na anterioridade histórica do judaísmo – para identificar uma falha de João Paulo na tentativa de irmanar cristãos e judeus por citações bíblicas. GINZBURG, Carlo. “Um lapso do papa Wojtyla”, in: *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

⁸² *Amphitryon*, p79: “Efrussi não estava louco; ao contrário, parecia pensar com a lógica impecável dos derrotados, com a última resignação de um homem condenado a fugir sem cessar de uma identidade que sempre lhe parecera demasiado onerosa e precisa para ser suportada. De certo modo, no passado ambos havíamos tentado escapar de nossa condição, de nossa raça e da fé de nossos pais, e agora, tínhamos de nos resignar e admitir a inutilidade daquela fuga”.

incerteza do entreguerras.⁸³ O ciclo sucessório de assunção de identidades – usurpações, batismos, investidas – equipara imposturas particulares e coletivas, nomes pessoais e designações de grupo; gera o vazio radical a que são lançados os personagens de Padilla: procuram uma razão e enfrentam a inevitabilidade de inventá-la e assumi-la para si como verdade enunciada e imposta.

Sua história pessoal esfacelada, apagada pela guerra, pela religião opressiva e pela consciência arrasada, é o que Richard Schley procura reconstruir no decorrer do capítulo; narra o esforço por recuperar seu passado redescoberto ao acaso e em nome do qual assumiu um passado alheio e fraturado de um ser cambiante que se reinventava a cada identidade, mas que era sua única redenção e, também, sua herança e condenação: daquele que era o único a lhe legitimar a existência, assume não só as indelévels marcas de seu indefectível rosto, mas também o nome não judeu e toda sua trajetória de rupturas e negações – o sinistro aspecto da sombra humana fadada a ser muitos e resignada a ser ninguém. Um passado resgatado que em um certo Dreyer sobreviveria, ainda que lhe fosse necessário ser outro, veementemente pronunciar um nome que não lhe pertencia.⁸⁴

III – A sombra de um homem – Alikoshka Goliadkin – Cruseilles (França), 1960.

Ignacio Padilla descreve paralelos entre passados na narrativa que põe frente a frente dois gêmeos rivais, opostos lados de um espelho que, depois de anos, continua a refletir um herói crédulo e seu tétrico espectro, a sombra que é Goliadkin: no passado distante, Piotra e suas insígnias czaristas; quarenta anos depois, Dreyer e sua resignada dívida de honra para com os judeus.

⁸³ *Amphitryon*, p57: “quem era, afinal de contas, o tal Jacob Efrussi? As poucas lembranças que eu tinha dele só voltaram à minha memória no instante em que eu distinguira seu rosto na estação de Belgrado (...) Por que, então, eu agia como se aquele homem carregasse uma espécie de mensagem arcana semelhante àquela pela qual os soldados agonizantes me suplicavam quando não conseguiam entender o que os levava a se matarem nos Bálcãs em nome do império austro-húngaro?”.

⁸⁴ *Amphitryon*, p84: “– Meu nome é Thadeus Dreyer – respondi com veemência, enquanto esvaziava diante dele um cofre cheio de dinheiro que havia encontrado entre os pertences de Efrussi”.

No teatro da Europa entreguerras montado por Padilla, Alikoshka Goliadkin é o único personagem uno e fixo. Radical em sua incessante busca pela negação do valor da justiça e da ética, em sua obstinada comprovação da falência de toda e qualquer identidade e da nulidade das crenças, o suboficial não é um impostor ou uma contraditória figura variante conforme o relato: é sempre a sombra, o gêmeo canhoto, o luciferino oposto alheio a qualquer código de honra. E daí oriunda sua força destrutiva contra romantismos, idealismos, heroísmos e poesias.⁸⁵ Mais que um personagem, seus traços mefistofélicos são uma produção alegórica redutível a um conceito originador, uma cifra simbólica não completamente construída pelo autor-modelo, mas concretizada como “tipo” reconhecível na relação frutiva do leitor diante da figura dramática.⁸⁶ No texto de Padilla, Goliadkin acumula as funções de encarnar a alegoria da descrença central – até mesmo perante o irracionalismo nazista – e de sustentar a condução narrativa de todos os relatos servindo de ponto de referência inalterável. O autor do terceiro capítulo é um deus por traz do deus, executa o jogo não no xadrez, mas no real.⁸⁷

Contado por Goliadkin, em Cruseilles, no ano de 1960, esse terceiro relato faz contracenar os acontecimentos da véspera genebrina com memórias longínquas – que remontam a infância ucraniana, o duelo com Piotra em 1917, o alistamento junto às tropas do império austro-húngaro, o entreguerras em Viena, a fuga pra Suíça em 1943. Um longo *flash-back* se funde ao relato da visita de Goliadkin ao negro casarão, e a narrativa retorna ao passado próximo já com o corpo de Dreyer baleado sobre a mesa: depois de mantido o suspense, desde o primeiro parágrafo, sobre a anunciada morte do general, deixa-se em suspensão, ao final do capítulo, a indagação sobre quem o matou. Padilla trabalha, a todo instante, com uma dupla temporalidade que garante a tensão e instrui o leitor na atenção aos

⁸⁵ *Amphitryon*, p 98: “Só nos resta agora aplainar o caminho que leva irremediavelmente à destruição do sagrado e nos acostumarmos à idéia de que não há lugar para poesia na triste zona do universo em que fomos reclusos....Desde a morte de Piotra, tenho consagrado cada minuto de minha existência a demonstrar que os ritos de honra e lealdade são privilégios dos fracos.”

⁸⁶ ECO, Umberto. “As personagens” in: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

⁸⁷ Em entrevista a Iván R. Méndez, datada de 06 de dezembro de 2000, no site www.analitica.com: “- Alikoshka Goliadkin es un personaje eterno y temible, ¿cómo lo concebiste? – A mí me encanta. Pero debo decirte que por poco no aparece en la novela, porque estaba construida en la primera, la segunda y la cuarta voz, pero de pronto él dijo: “oye yo tengo algo que decir”, y descubrí que era un personaje principal, y no le estaba dando el peso necesario. Intenté construir un personaje que fuese enteramente maligno, y no bastaba con ser nazi, pues él piensa que los nazis son demasiado buenos porque creen en una bandera, un líder, mientras Goliadkin dice que hay que descreer de todo absolutamente. Es ‘el Dios detrás de Dios’.”

paralelos, às correspondências entre fatos separados pelo tempo; e, correlacionando passado e presente, o faz pensar na resolução futura daquelas disjunções de probabilidade sucessivamente abertas na fábula.

Entre traços paralelos, encontra-se a origem do ceticismo de Goliadkin no exemplo de sua avó e nas reações a seu canhotismo – a marca demoníaca que precisava ser exorcizada. Equiparando a absurda necessidade de querer corrigir o canhotismo de uma criança a base de pancadas à estúpida morte de um cossaco a serviço dos russos, mendigando a imagem de uma pátria fugidia e improvável, crente na legitimidade de arriscar a própria vida por um semelhante, o neto tomou da avó o primeiro posicionamento contra a credence, e o reproduziu ilimitadamente. Sua aspiração passou a ser – tal como retratado nas histórias de personagens precedentes – livrar-se do jugo do pai, de sua severa presença e de seus ideais. No terceiro capítulo, o estigma da paternidade presta-se, mais uma vez em *Amphitryon*, a introduzir o desconforto da pertença à pátria no palco de Europa politicamente esfacelada com a queda dos impérios centrais: o tema da identidade é abordado pelo viés político e, diante do temário da história do leste europeu,⁸⁸ só pode ilustrar a desilusão. As tropas austro-húngaras eram um vazadouro para aqueles que foram caracterizados como apátridas e mercenários estupidamente fiéis à Mãe Rússia;⁸⁹ o enganador testemunho do suboficial sobre o episódio do malogrado resgate de um amigo de infância atrás das linhas inimigas e alguns subornos estrategicamente distribuídos não tardaram a conferir a Thadeus Dreyer uma fama bélica que lhe valeu a Cruz de Ferro, condecoração máxima daquela pátria desacreditada e ávida por heróis: em ambos os casos, a derrota e a experiência da guerra, o bruto corte temporal no tempo histórico e nas vivências pessoais,⁹⁰ comprovam a Goliadkin

⁸⁸ *Amphitryon*, p 91: “Meu passaporte russo e minha dificuldade para falar alemão nunca deixaram de suscitar desconfiança entre meus superiores, mas naquela época ninguém podia dizer ao certo a que bandeira devia fidelidade um homem nascido às margens do Don”.

⁸⁹ *Amphitryon*, p 91: “A inútil e eterna peregrinação dos cavaleiros ucranianos, sempre divididos entre a lealdade à raça e a promessa de um dia receberem uma nação improvável como paga por seus serviços, tornava a se repetir com seu contumaz saldo de traições, massacres e desenganos. Só na Ucrânia, já assolada pela revolução bolchevique, os exércitos branco e vermelho se digladiavam contando com os préstimos de mercenários...Assim, questionar a lealdade de um cossaco na Primeira Guerra Mundial seria um despropósito, um trâmite tão inútil quanto perguntar se também os croatas e os ulanos que ainda lutavam do lado dos austríacos continuariam fiéis a um império que começava a se dissolver na história”.

⁹⁰ *Amphitryon*, p 102: “Diante de seus muros transitava sem pressa uma multidão espectral que contemplava amargamente os parques desertos, os cafés fechados ou seu próprio rosto refletido nas vitrines de uma loja

que os ideais de seu pai estavam falidos e que nada restava a fazer senão afirmar o desmoronamento dos mitos das nações e das verdades históricas – todas criadas com mentiras, dinheiro e interesses escusos. Quando assistiu a um corpo adentrar o escritório como que saído de um pesadelo alheio para o seu, Goliadkin viu a assunção do nome de Dreyer por Schley como uma impostura similar a sua – baseada no desencanto e na descrença –, e mesmo temendo que, na realidade, o ato do seminarista tivesse outra natureza, concluiu que o nome adotado já não podia pertencer a ninguém mais que uma sombra, uma massa espectral que ele viria a moldar em torno de seu propósito fundamental de provar o caos e a desilusão – o ceticismo e a descrença centrais.⁹¹

Seu êxito,⁹² entretanto, durou apenas até o general Thadeus Dreyer receber de Adolf Eichmann a notícia de que o oficial nazista havia sido incumbido pelo próprio General Reinhard Heydrich de exterminar os judeus do império, em 1942.⁹³ Dreyer, ao requisitar e transformar as incontáveis memórias embotadas sob as identidades que assumira, se vê desesperado; sente-se em dívida com os homens por sua impostura, em dívida como judeu Efrussi, o mártir de sua fugidia memória infantil; e é sua culpa cristã que faz da redenção da identidade judaica seu escopo de vida. Tudo acaba confluindo na condição dos judeus do

onde se exibiam manequins nus e se liquidavam chapéus que ninguém mais voltaria a usar. O tempo na cidade se dilatara de maneira tão brutal que por momentos parecia não existir”.

⁹¹ *Amphitryon*, p 100: “Sem dizer nada, entrou no caos de meu escritório carregando um corpo mas costas e o depositou amorosamente no chão, com o suspiro de quem se desfaz de uma armadura pesada e inútil. Então me pareceu que afinal trazia inscrito em algum lugar de sua alma o sinal indelével dos sobreviventes. Esse homem, pensei, acaba de perder a alma, e agora eu cuidarei para que nunca a recupere. Enquanto isso, o seminarista se levantava à minha frente com toda a magnificência de sua ruína. – Meu nome é Thadeus Dreyer – disse de repente, esvaziando sobre minha mesa um cofre tilintante e um maço de sangrentos passaportes nos quais julguei reconhecer sua resignação a submeter-se às leis do opróbrio, minhas leis”.

⁹² *Amphitryon*, p 102: “(Dreyer) Agora, porém, parecia decidido a assumir plenamente as consequências de seu desencanto e sua impostura. Assim que voltamos à Áustria, ele se entregou a meus desígnios com a submissão de quem já não tem nenhum propósito além da sobrevivência, nem mais ideais além do puro e simples poder, completamente destituído da mais elementar noção das frágeis regras que separam bem do mal...Eu mesmo cheguei a me espantar com a capacidade que Dreyer então demonstrou para alternar as máscaras do engano. Era como se estivesse resolvido a expor a si próprio o leque de todas as suas misérias, de todos os enganos possíveis, e o logrou fazê-lo de forma tão completa e desoladora que quase conseguiu despojar-se por inteiro do ingênuo que o acompanhara antes de roubar o nome de Thadeus Dreyer...Um personagem ambíguo e transgressor ganhara forma no centro de seu ser e agora começava a participar dos episódios de nossa vida sem que nada parecesse poderoso o bastante para contê-lo”.

⁹³ *Amphitryon*, p 108: “Até aquele momento, o problema dos judeus sempre chegara até nós como uma questão vaga e insistentemente minimizada num mar de elipses legais ou políticas, onde ao menos era possível auto-enganar-se com palavras como *transferência* ou *deportação*”.

entreguerras na Europa. Uma condição que Goliadkin repudia tanto mais por equivalê-la à dos próprios eslavos, sempre exilados, emigrados e estrangeiros, mendicantes por uma pátria – em mais um jogo de correspondências estabelecido pelo autor do terceiro relato.⁹⁴

Dreyer, que, desde a proposição do Projeto Amphitryon ao marechal Hermann Göring, andava a vasculhar o império à procura de precários jovens que pudessem ter suas vidas e mentes moldadas pelos ideais do partido – repetindo o ato de destruição de consciências perpetrado por seu próprio pai, pelo pai de Efrussi e pelo padre Wagran –, viu em Franz a pessoa perfeita para substituir Eichmann e sabotar plano de massacre dos judeus do Reich. Mais uma vez em *Amphitryon*, a metáfora da sombra surge como não-corporeidade e indiferenciação de rostos na multidão.⁹⁵ E, a exemplo do primeiro relato, esse terceiro capítulo do livro de Padilla mantém a tensão e não chega a confirmar ou refutar a troca de identidades entre o jovem oficial Franz Kretzschmar e o comandante do Departamento Judeu da SS Adolf Eichmann. Atento aos paralelos da trama, o leitor precisa recorrer a outros textos para investigar os indícios comprobatórios desta ou de qualquer outra disjunção de probabilidade. Nesse caso, pode valer-se do dado sobre o local de enunciação do primeiro capítulo: Franz em Buenos Aires, anos antes da prisão do suposto Eichmann. Toda a dinâmica do livro recorre a esse artifício de dispersão de pistas, somadas e subtraídas, confirmadas e canceladas na seqüência de relatos, dentro e fora do corpo do texto.

Executado ou não, o plano, estritamente baseado no impecável código de honra do xadrez, não calculara, entretanto, a possibilidade de que um ato alheio a esse particularíssimo preceito pudesse arruinar o intento. Goliadkin, inferior ou superior a todos os códigos e regramentos morais, delatou o Projeto Amphitryon com o propósito único de, mais uma vez, trair e aniquilar as tentativas de ressurreição de Dreyer e, de uma vez por todas, enterrar sob a neve Piotra e os imberbes rostos daqueles crédulos que com

⁹⁴ *Amphitryon*, p 112: “o que julgava ser sua inconteste obrigação para com os judeus, uma raça cuja história de exílios e quiméricas promessas, talvez muito semelhantes à dos cossacos, sempre me levou a considerá-la como uma das partes mais desprezíveis da criação”.

⁹⁵ *Amphitryon*, p 114: “(Franz) desgastado por infundáveis orgias no seio das juventudes nazistas, o rapaz tinha a qualidade espectral característica de quem só viveu para a incerteza, a vingança e o ódio, mas que ao mesmo tempo conseguiu criar em torno de si uma aura de indiferença que acabou por torná-lo quase invisível”.

prometéica resistência atormentavam-no em pesadelo;⁹⁶ não estava movido por qualquer ideal além de sua cruzada contra os idealismos, contra todo e qualquer ideal; não se permitia ao mínimo contato, afeto ou relação; e optou pelo arrasamento total.⁹⁷ Diante de Dreyer e sua tentativa de encontrar justificativas morais para seus próprios atos ou de Eichmann e sua crença na serventia de sua iniquidade, comparável apenas à execrável inocência de Piotra e Schley, Goliadkin deplora-lhes o auto-engano, a busca por motivações inevitavelmente falsas para a vida: sua descrença central é o caos de acontecimentos e a amoral.

A destruição do sagrado e das transcendências faz do ordenança do general Dreyer o porta-voz do niilismo novecentista. Para Ezequiel Rosso,⁹⁸ ele é o ideólogo de *Amphitryon*, para quem a identidade só pode se constituir como uma superposição de fragmentos que são representações – meras cópias de outras cópias.⁹⁹ Padilla se imiscui em seu discurso narrativo para dizer que, em seu livro, já não se pode pensar em verdades e aparências: é a fragmentação do discurso que garante o sentido, e não sua continuidade. E, diferentemente dos outros personagens contraditórios e vacilantes, como qualquer complexa representação do humano, o apresenta por traços arquetípicos, inspirado nas figuras míticas.¹⁰⁰

⁹⁶ *Amphitryon*, p 111: “Assim como o império que desmoronara ante nossos olhos para depois voltar à guerra com brio implacável, algo em seu interior relutava a admitir que seu novo nome estava inscrito no atroz rol dos desencantados...Talvez meu companheiro fosse mesmo uma espécie de beato fadado a restaurar a ordem numa paisagem que eu desejava tão fragmentária, tão miserável quanto nossa alma”.

⁹⁷ *Amphitryon*, p 120: “Ao desligar o telefone percebi que era hora de mata-lo, não sem antes lhe revelar todas as minhas traições. Se Dreyer me considerava seu único amigo, então já era tempo de despoja-lo desse último reduto de poesia e assim esconjurar o espectro de bondade que ameaçava até a mim mesmo, atocaiado em algum canto da consciência”.

⁹⁸ ROSSO, Ezequiel de. “Huellas de sentido: *Amphitryon*” in: MANZONI, Celina y otros, *La fugitiva contemporaneidad – narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

⁹⁹ *Amphitryon*, p 90: “ao disparar do chão contra aquele soldado que a meus olhos encarnava o mais odioso romantismo, e compreendi que aquela mão, que logo mais tornaria a matar outro homem absurdamente aferrado à poesia, encerrava todo meu poder e todas as minhas diferenças com o mundo. Ter matado Piotra com essa mão e estar prestes a repetir a proeza com o velho corpo do general Dreyer me pareceram peças soltas de uma só existência consagrada por inteiro à anulação de tudo que há de absurdamente heróico no espírito humano. Ninguém, pensei, jamais poderia me culpar por querer juntar as peças daquelas duas vidas para aniquilar definitivamente a miragem do sagrado e dar rédea larga ao caos, esse mal inescusável...”.

¹⁰⁰ Entrevista concedida a Raquel Sanz, em 17 de março de 2006, pelo site www.cronica.com.mx. Ao comentar seu estudo sobre a presença diabólica na obra de Miguel de Cervantes (*El diablo y Cervantes*, 2005), Ignacio Padilla aproxima-se da abordagem arquetípica de alguns personagens, notadamente Goliadkin: “La presencia del Satanás en el arte es porque cualquier artista quiere tomar el lugar de Dios, nunca lo consigue, pero construye en su caída obras de arte. Al igual que Satanás, él quiso ser como Dios: el querer

Evidência mais que explícita desde antes da leitura da obra do autor mexicano, e ainda corroborada quase ao final do livro, no quarto relato, na voz do narrador Daniel Sanderson,¹⁰¹ a alusão ao mito de Anfitrião – reescrito ao longo dos séculos e agora ressignificado também por Padilla – exorta o leitor a recorrer à sua enciclopédia e evocar um campo semântico onde se incluem farsa, engano, traição, bastardia, volubilidade e transfiguração. A exemplo de tantas outras narrativas clássicas, a história do guerreiro usurpado por deus legou à cultura seu patrimônio léxico: anfitrião é aquele que bem recebe em sua casa; sócia é o similar, o duplo; hercúlea, a força descomunal.¹⁰² Retraduzida em outras línguas e transposta para outras linguagens artísticas – reescrita infinitamente por outros autores –, tal história chega até Padilla com suas marcas de leituras anteriores, e lhe serve na articulação de uma nova narrativa.¹⁰³

Lido à luz de *Amphitryon*, *Anfitrião*,¹⁰⁴ de Plauto, é uma comédia baseada nos desencontros cênicos de dois duplos: Júpiter e Anfitrião; Mercúrio e Sócia. A paródia mitológica – obra da fase madura do autor, datada aproximadamente da virada do século III

haber sido bello y el caer por haber querido ser como el Creador, que también es la historia de Prometeo...Grandes arquetipos de personajes como el Pícaro, la Celestina, Don Juan, Fausto y el Quijote, son cinco arquetipos fundamentales pero hay más. Son básicamente españoles y de esos, cuatro o tres son evidentemente diabólicos, porque están directamente vinculados con Satanás: El pícaro, Celestina y Don Juan.”.

¹⁰¹ Sanderson relata o comentário de Remigio Cossini sobre sua descoberta do Projeto *Amphitryon*, oportunidade em que o pintor italiano destacou, dentre as pelo menos trinta comédias baseadas na história do guerreiro suplantado por Zeus no leito conjugal, a grosseira versão de Molière e sua predileção por Plauto. *Amphitryon*, p 165: “Hoje sei que às vezes são os simples mortais que acumulam a raiva necessária para rebelar-se contra os deuses, mas por vezes são os deuses que nos deixam voltar pra casa depois de usurparem nosso leito e amarem nossas mulheres”.

¹⁰² Sobre as referências clássicas do romance do amigo, escreveu Jorge Volpi em “Historia de una amistad y una impostura”: “En la antigua mitología griega, Anfitrión ocupa el oprobioso lugar de las víctimas; aunque su nombre haya pasado a la posteridad como sinónimo de hospitalidad y buenas maneras, su pasado resulta menos glorioso. Zeus, eterno aficionado a las mujeres ajenas y a las metamorfosis súbitas, no dudó en hacerse pasar por el infortunado personaje para gozar de los encantos de su esposa. No es casual que esta ambigua figura presida, en más de una medida, la poética de Ignacio Padilla: al igual que en el infortunado destino del antihéroe griego, en las obras del escritor mexicano nada es lo que parece”.

¹⁰³ Constantemente indagado sobre o incomum título de seu livro, Padilla responde que seu romance seria a vigésima nona obra assim intitulada; segundo ele, Anfitrião é o arquétipo do duplo, do impostor, o primeiro personagem clássico que enfrenta um problema de identidade ao ser suplantado por Zeus: “*Amphitryon* es un personaje de la mitología clásica, arquetipo del impostor. Existen por lo menos veintiocho obras con este mismo título en la literatura universal, casi todas comedias. Como Don Juan y Fausto, se trata de un personaje constante en la literatura, pues encarna una obsesión común, creo yo, a todos los hombres: el deseo de ser otro. En este caso, yo he querido escribir mi propia lectura de este arquetipo universal con una novela”. Entrevista concedida a internautas no site www.elmundo.es/elmundolibro, em 5 de junho de 2000.

¹⁰⁴ PLAUTO. *Anfitrião*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa, Edições 70, 1993.

para o II a.C. – tinha a função de fazer os antigos rirem de seus próprios deuses. O prólogo é narrado por Mercúrio, que convoca a platéia a silenciar e prestar atenção para que sejam ali juízes imparciais e honestos, em troca do que lhe sempre solicitam – que seja propício para os lucros dos comerciantes, já que todos sabem que os outros deuses lhe impingiram tal tarefa. Mercúrio inicia seu relato dizendo-lhes o nome: é Mercúrio, filho de Júpiter, que o mandou ali e fará, em pessoa, assim como ele próprio, uma atuação na peça. Anuncia uma tragédia, mas, vendo a reação do público, logo se compromete a transformá-la em comédia, sem mudar um único verso. Expõe, então, o argumento: aquela cidade é Tebas e ali é a casa de Anfitrião. Seu pai, Júpiter, está lá dentro com a mulher do general, Alcmena, que estava grávida do marido e, agora, também de Júpiter. Este tomou a compleição de Anfitrião e trajou seu filho de escravo para imitar Sócia, a fim de que todos fossem enganados. O público, garante Mercúrio, não será enganado: o verdadeiro Anfitrião não tem o cordão de ouro do deus; o verdadeiro Sócia, por sua vez, não apresenta as asinhas no chapéu que ele possui.

O texto descortina-se antes ao espectador e depois aos personagens. Sócia é incumbido de narrar a vitória de Anfitrião a Alcmena, antes que o general retorne à casa, mas confessa nada ter visto e, assim, tudo inventar pelo que ouviu. Antes de sua chegada, Mercúrio apropria-se de seu nome, de suas feições e também de seu discurso. Após a confusão, Sócia passa a acreditar no discurso de Mercúrio – aquele mesmo que ele próprio inventara –, pois Mercúrio é um deus e estava de verdade na batalha e a tudo viu. Entre uma farsa e outra, as inserções de Mercúrio instruem a platéia para a compreensão da peça, pois são elas que garantem certa fixidez à volúvel trama. De forma semelhante, os sucessivos enganos do livro de Padilla são administrados numa instância superior e alheia aos narradores-personagens – privando-os da onisciência –, mas acessível aos leitores que juntam as peças dos relatos dispersos; os segredos de *Amphitryon*, no entanto, resistem até à mais atenta leitura.

Em seu relato, Goliadkin afirma ter encontrado no casarão de Dreyer, entre os papéis ligados às manias do enxadrista senil, algumas folhas soltas em que o general, tomado de um rompante nostálgico de heroísmo que lhe turvava ainda mais a memória debilitada, descrevia o encontro com o suboficial na frente balcânica e os motivos que o levaram a

trocar de nome.¹⁰⁵ Em seguida, coloca sua própria versão para o mesmo evento: a chegada do então seminarista Schley a seu gabinete, ensangüentado pronunciando o nome Thadeus Dreyer, aferrado a uma vontade de heroísmo que o lembrava seu irmão gêmeo. A rotação de perspectivas fornece ao leitor algumas peças para a montagem do discurso interpretativo, remendando e corrigindo versões que incessantemente se anulam e complementam – como, por exemplo, no caso do braço esquerdo que até então se sabia amputado em Verdun e agora se revela perdido em duelo. Ao mesmo tempo, Padilla sugere que aqueles papéis lidos por Goliadkin são os mesmos escritos que seu leitor acabou de ler no capítulo anterior, e o indica a operar por paralelismo e estender a todos os outros relatos a condição duvidosa atribuída ao texto de Schley. A estrutura multifocal instrui o leitor na leitura do romance, convida-o a unir traços distantes, preencher lacunas, seguir sinais.

Na peça, Júpiter, deus supremo, mais leviano e infiel dos imortais, usa de vários expedientes para seu bel-prazer: um deles é a transfiguração. Juno, que sempre soube das peripécias amorosas do marido e tornara-se ciumenta ao extremo, despertou a vingança do marido, que a dependurou do céu. Para satisfazer seus desejos com a virtuosa Alcmena, Júpiter não hesitou: tomou para si a figura de Anfitrião, que se ausentara para a guerra contra os Teléboas; prolongou sua última noite com a involuntária amante, e colocou seu próprio filho, Mercúrio, na figura de Sósia, o criado que Anfitrião levou consigo pra guerra. Ao regressarem a casa em Tebas, Anfitrião e Sósia ficam perplexos, vítimas de uma crise de identidade ao verem que haviam chegado em casa muito antes do imaginado. Após enganos e confusões, Blefarão é escolhido como juiz, mas não pode determinar qual o verdadeiro marido. A sucessão de equívocos é resolvida por Júpiter que, na voz de um trovão, confessa o adultério, exime a esposa de culpa e revela que Alcmena dará a luz a gêmeos, seu filho Hércules e o filho de Anfitrião. A comédia chega ao final feliz, em que o marido traído acata e consente, grato por partilhar seus bens com um deus; é, no entanto, uma tragédia para Alcmena, única mortal a se importar com o imbróglio causado por um deus e proclamar os valores da família romana e da *pietas* das matronas, já que Anfitrião é, de imediato, condescendente.

¹⁰⁵ *Amphitryon*, p 94: “O relato, diga-se de passagem, não tem pé nem cabeça, está repleto de contradições e rememorações cuja enorme desordem sem dúvida reflete o estado em que sua alma devia se encontrar durante as semanas que passou na aldeia de Karansebesch”.

Em *Amphitryon*, o deus que se deita no leito do usurpado mortal Viktor é o general Dreyer, que usa o filho Franz como sócia para alcançar seus objetivos, enredando os personagens em uma narrativa feita também de duplos, enganos e constantes trocas de nomes. Se, com finalidades cômicas, Plauto incorreu, segundo o tradutor do latim para o português, em propositais anacronismos, transportando o nascimento de Hércules para as ruas romanas de seus dias, um tradutor de Padilla poderia dizer que o autor mexicano se valeu da deriva dos escritos sobre o general Anfítrio para se apropriar da trama e, deslocando-a no tempo e no espaço, transmutá-la, atribuindo às suas jocosas e recorrentes transfigurações os dramáticos significados que podem ser lidos em jogos de trocas de identidades no século XX.

Aos inúmeros paralelos do relato de Alikoshka Goliadkin somam-se as correspondências formais e de conteúdo do livro de Ignacio Padilla. A paisagem da neve em frente à casa do general Dreyer faz o suboficial ucraniano recordar o dia em que, quarenta anos antes, também se preparava para a necessária execução de um homem; a vara se transmuta em um símbolo de fé que se equipara às insígnias no uniforme do jovem oficial czarista e iguala aquela violenta credence à necidade dos cossacos em sua luta por uma pátria inexistente e ao impulso heróico do jovem que atravessa as trincheiras para salvar uma vida. A memória e os elementos materiais que a sustentam estabelecem um paralelo entre os dois dias fatais na mente do autor, duas experiências ligadas pelo trauma e pela sina, e corroboram a alegoria de sua eterna luta contra a crença e o heroísmo: a morte do irmão gêmeo e morte do general, rostos imberbes confundidos em seus pesadelos – dois relatos unidos pela memória das coisas, das sensações, dos cenários e das circunstâncias semelhantes.

A similitude das construções léxicas que descrevem as mortes de Piotra e Dreyer conta de uma mesma forma duas histórias, compara, reduz e enuncia no tempo dois passados transformados em um só. Histórias tão iguais e tão diferentes como dois gêmeos obrigados a suportar a ironia de assistir ao seu próprio envelhecimento e reconhecer, no rosto alheio, a precisa imitação de si mesmo.

IV – Do nome à sombra – Daniel Sanderson – Londres, 1989.

Ignacio Padilla começa dizendo que Daniel Sanderson investiga fatos que na voragem do tempo acabaram por arruinar vidas unidas pela morte e por um jogo. Sanderson, ao tentar desvendar circunstâncias e razões, descobre que o nome que tem em mãos torna sempre a se perder na sombra, e só volta a viver na memória e na imaginação.

No andamento das sentenças do enredo, a Europa que agora se apresenta sobre o tabuleiro de *Amphitryon* é a da segunda metade do século XX. O quarto relato do livro de Padilla é de Daniel Sanderson, que, em Londres, em 1989, divide a narração entre os eventos ocorridos em 1961 – época do espólio do barão, da decodificação do manuscrito e do aparecimento do misterioso Bogart – e, já se assumindo como escritor famoso, os *flash-backs* que retornam a 1964 – quando, após a morte de Remigio Cossini, vai a Frankfurt visitar o asilo onde morava Viktor Kretzschmar. Os acontecimentos, antes lembrados pelos protagonistas-narradores, agora são objetos de inquirição de um narrador que parece acessá-los indiretamente, como um distante personagem periférico que quer desvendar os fatos apenas por seus vestígios e buscar nas consequências as causas inescrutáveis.

O primeiro gesto do *ghost-writer* é questionar sua própria escrita, e um princípio de metanarratividade logo se impõe nesse jogo entre o autor e seu texto, nessa reflexão que o texto faz de si.¹⁰⁶ Não sabe se coloca o assassinato de Blok-Cissewsky – que o leitor de Padilla acabou de ler ao final do capítulo anterior – como o encerramento ou o começo da trama; apenas garante que a vida do barão abarcou muitas outras, e anuncia que dela não se ocupará, mas sim dos motivos inauditos que arruinaram personagens centrais e também periféricos – personagens-jogadores e personagens-peões de Padilla.¹⁰⁷ Ao interrogar suas próprias palavras, o narrador admite que se baseia apenas em sua memória para contar o que aconteceu, e desculpa-se previamente perante aqueles que prefeririam vê-la contada em outra ordem e sob uma diferente perspectiva. Instala a incerteza. Atento aos paralelos da

¹⁰⁶ ECO, Umberto. “Como escrevo” in: *Sobre literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2003.

¹⁰⁷ *Amphitryon*, p. 141: “Comecei a acreditar que, mesmo do além, meu rival de xadrez continuava a manipular os cordéis de minha vida, como se até os recantos mais esconsos de minha existência sempre tivessem estado à mercê dele, mostrando-se a seus olhos como peças raquíticas dispostas sobre um tabuleiro de alabastro”.

trama, o leitor de *Amphitryon* passa a estender a problematização aos demais relatos do livro: são todos pessoais, baseados na memória individual, contados sob perspectiva específica e em determinada ordem – e de alguma forma centralizam a figura de Dreyer. Sanderson sugere que seu relato é um entre muitos outros possíveis; por analogia, Padilla sugere que todos os relatos de seu livro – todos os relatos sempre – são possíveis entre outros.

Seguindo a lógica desse artifício, a cena da assunção da identidade de Thadeus Dreyer por Richard Schley é novamente evocada, agora não mais sob um outro foco narrativo, mas aludida por meio da menção a um vestígio material: o cofre cheio de moedas antigas legado no testamento do barão Woyzec Blok-Cissewsky a Alikoshka Goliadkin, fiel ordenança do general Thadeus Dreyer, única testemunha da impostura de Schley sobre a morte de Jacob Efrussi, faz referência ao punhado de moedas que comprou o silêncio e a convivência do suboficial Goliadkin em Belgrado, 1918. A nova apresentação do crucial episódio é uma forma de ligar pontos distantes na narrativa e levantar indícios, confirmar e descartar pistas: divergentes versões sobre a circunstância de amputação do braço direito de Goliadkin sucederam-se ao longo do enredo e, agora, no quarto capítulo, a informação de que, um dia depois da morte do barão, seu ordenança foi encontrado com um ferimento de bala na têmpora direita só é decodificada na fala de Cossini, páginas depois; o próprio fato de sempre se ressaltar a sagaz capacidade dedutiva do falsário parece querer oscilar o leitor entre a confiança nessa percepção apurada sobre indícios e a suspeita de que Cossini atua de forma subentendida e à frente do tempo por ter informações a mais e, portanto, ser um agente duplo; ainda, ao sublinhar a caligrafia do adendo que no testamento do barão contempla os três enxadristas discípulos, o autor de *Amphitryon* indica um novo caminho que não necessariamente se trilha, espalha mais um vestígio entre tantos outros, falsos e verdadeiros, que se somam e subtraem para deixar a narrativa em uma atmosfera de incerteza e o leitor envolto em inquietude. Padilla exorta quem o lê a entrar no jogo e se dispor a participar dos cortes, das tensões e das variações de ritmo da trama. Exige um leitor cooperativo que faça passeios inferenciais a todo momento, a cada linha.

Como já se pôde ler, Umberto Eco reforça a importância dos protocolos autorais ao identificar, no texto, a ausência daqueles mecanismos de apoio que na comunicação face-a-face – rica em gestos, expressões e impositações de voz – enfatizam o modo pelo qual a

mensagem deve ser recebida. Para organizar sua estratégia textual, o autor deve, então, remeter-se a um conjunto de competências compartilhado, prevendo e criando gerativamente o leitor capaz de cooperar de maneira satisfatória na atualização textual: a previsão do leitor-modelo é também sua criação, pois o texto espera uma competência e, imediatamente, a produz.¹⁰⁸ Padilla espera de seu leitor, além de um mínimo conhecimento enciclopédico, a adesão a uma espécie de pacto ficcional estabelecido em formas lúdicas, em que são aceitos sucessivos enganos e mudanças de rumos e de focos na trama: convida o leitor a participar do jogo narrativo e construir simultaneamente a fábula, os personagens, o sentido próprio do texto. O autor é um jogador que, no tabuleiro de seu livro, coloca seus peões com engenho e minúcia, desafiando o leitor a, sob os regramentos da interpretação, apostar na variabilidade de uma trama que procura fugir ao convencional, ao monolítico e monossêmico. Sua estratégia textual, como qualquer outra estratégia, inclui os movimentos do leitor, do oponente, como em uma partida de xadrez.

Johan Huizinga começa *Homo Ludens*, seu célebre ensaio de 1938,¹⁰⁹ afirmando que é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve; mas evita alcançar uma definição categórica do termo, preferindo listar uma série de acepções psico-fisiológicas tão distintas quanto complementares: uma descarga de energia abundante, uma preparação do jovem para tarefas, um desejo de competir e dominar, um instinto de imitação, um divertimento. Esses sentidos diversos não degeneram, no entanto, o núcleo permanente das características do jogo: ser livre e voluntário; fundar um isolamento e uma limitação no tempo e no espaço; criar uma evasão da vida real e corrente; estabelecer uma instância do “faz de conta” (do “agora eu era”, do “como se”, do “*make believe*”); ter função vital para o indivíduo e para a vida social. Como intervalo do cotidiano, é parte integrante da vida regular; como fenômeno cultural, é passível de repetição: similar à festa, torna-se memória e tradição. Cria ordem, regra e perfeição entre as imperfeições. Tende ao belo e é definido pelas mesmas palavras que remetem ao ato artístico: tensão, equilíbrio, contraste, variação, solução, ritmo, harmonia.

¹⁰⁸ ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1968; *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979; *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

¹⁰⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

Para Huizinga, a cultura tem um caráter lúdico. Jogo e rito aproximam-se; são representações, repetições sagradas em lugares limitados, com temporalidades e regras específicas. A vida civilizada tem origem no mito e no culto; e a ordem, o direito, o comércio, a indústria, a arte, a poesia, a religião, o saber e a ciência, todos são oriundos do jogo. A própria linguagem oculta por trás de suas expressões abstratas uma metáfora, um jogo de palavras: um mundo lúdico-poético criado ao lado do da natureza. Atividade livre, conscientemente tomada como não-séria, realizada dentro de limites espaço-temporais e exterior à vida habitual, capaz de absorver o jogador sob certas ordens e regras, o jogo funda um território e uma realidade: dentro do tabuleiro, o jogador torna-se outro, outra pessoa. E, de volta ao meio social onde foi gerado, o jogo cria comunidades separadas pelo mistério de jogar: o jogo é para alguns e não para os outros, não para os dessemelhantes.

No enredo de *Amphitryon*, o jogo decide futuros; é a metáfora da interpenetração entre o fado do destino e o livre-arbítrio, entre ser manipulado por interesses alheios e dominar a própria vida.¹¹⁰ Nesse sentido, é a instância onde personagens apartados pelo real se enfrentam, definindo pela perspicácia e pela inteligência as trocas de identidades – sempre mediante a uma partida e ao código de honra que a regula – que determinam os rumos da história.

Tal como em um enredo ficcional, a tensão do jogo é a da incerteza, da busca por que algo aconteça, da procura por uma meta, um objetivo. Após analisar variações semânticas em dezenas de idiomas, Huizinga sintetiza na expressão inglesa *to play* seu conceito primordial: jogo é também peça; o tabuleiro é também um palco; jogar é atuar – desde o teatro laico seiscentista, de Shakespeare, Racine e Calderón, o mundo é um palco onde o homem desempenha seu papel. Em *Homo ludens*, o jogo é luta por algo e também representação de algo, simulação de algo; na raiz do campo semântico que envolve o lúdico está a ilusão: *in lusio*, *illudere*, *inludere*, em jogo. No mundo descrito por Padilla, personagens-jogadores e personagens-peões buscam, manipulam e são manipulados; transformam-se e são transformados; exercem e trocam papéis em um jogo representado na trama que procura narrar a época em que as identidades se revelavam limitadas e ilusórias. Se, em *Amphitryon*, o xadrez é metáfora da condição humana e se aí a simulação própria do

¹¹⁰ Ignacio Padilla, em entrevista: “El ajedrez me vino muy bien para construir la metáfora central de la novela. Dos individuos, dos ejércitos que se enfrentan en un tablero. En el fondo, la pregunta de si no somos más que simples piezas manejadas por intereses que nos son totalmente ajenos”.

jogar atinge atos e consequências nas histórias pessoais dentro da trama, o caráter lúdico-representativo do jogo e dos ritos culturais dele derivados multiplica-se quando quem joga são o dublê, o falsário, o *ghost-writer* e o espectro que os persegue, todos impostores.¹¹¹

Mais que as ilustrações de formas vicárias presentes em três expressões artísticas, é o substituto do testamenteiro do barão – como é pela primeira vez nomeado o personagem que passa a ser designado, até o final do livro, Bogart¹¹² – quem drena o olhar do leitor nesse quarto relato, em que Padilla aproxima-se do tema identitário pelo viés do indivíduo. Se Fraester, Cossini e Sanderson eram aprendizes enxadristas daquele que já se revelara uma massa espectral de imposturas, Bogart, de aspecto indistinto, idade incerta, sotaque neutro e nome irrecuperável, é o personagem que encarna a radical impessoalidade: igualado a um exército de sicários idênticos ao famoso ator, o pouco que dele se sabe ou descobre não passa de suposição ou imaginação. Quando o rememora, Sanderson opta por descartar o raciocínio lógico e entregar-se à fantasia; imagina que havia vários Bogart distintos apenas nos detalhes, e assim os concebe e descreve, reduzindo-os a um espectro que as multiplicadas faces de Humphrey Bogart perpetuamente voltam a representar, em uma repetição infinita do mal e do medo na reprodução massiva e ubíqua da indústria cultural.¹¹³ E Padilla mostra assim que o papel da imaginação na memória resulta no peso

¹¹¹ *Amphitryon*, p 129: “Primeiro afirmou que não era preciso ser um gênio para saber que Remigio Cossini era um nome flagrantemente fictício, se bem que, acrescentou, um falsificador de obras de arte podia se chamar como bem entendesse, pois o triunfo maior de seu ofício era justamente o mais covarde anonimato. Passando a Fraester, não relevou se o nome deste era artístico ou não, mas declarou seu imenso desprezo pelos dublês cinematográficos, sobretudo quando estes haviam perdido até a capacidade física para merecerem o simulacro do mais medíocre dos atores secundários. Quanto a mim, concluiu nosso anfitrião com desenvoltura, era uma pena que meus melhores livros só pudessem ser encontrados em sebos, assinados por damas e cavalheiros supostamente ilustres, cuja celebridade, apesar de tudo, não conseguira ofuscar a ruindade estilística de seu *ghost-writer*. Numa palavra, o substituto de nosso testamenteiro nos humilhou à queima-roupa e sem justificativa aparente, escancarando nossa qualidade de usurpadores, o que, vindo de quem parecia um arremedo de outra pessoa, foi até mais ofensivo para nós”.

¹¹² *Amphitryon*, p 129: “Na sala do testamenteiro fomos recebidos com impostada cordialidade por um homem de idade incerta, cuja única característica marcante era sua grotesca semelhança com o ator Humphrey Bogart”.

¹¹³ *Amphitryon*, p 149: “Sempre me perguntei como Bogart conseguiu deslocar-se instantaneamente até Londres. O mais lógico é pensar que, contrariando minhas suspeitas iniciais, ao me telefonar de sua casa em Edimburgo, o coronel Campbell estava sozinho, ou na companhia de algum outro e não menos detestável sicário daquele sinistro jogador tão fascinante para Cossini. Acho, no entanto, que nunca poderei dar aos membros daquele enigmático exército um rosto que não seja o de Humphrey Bogart. Ainda hoje, quando o azar põe em meu caminho os cartazes ou os filmes desse ator, um calafrio me percorre o corpo e tenho a sensação de que casa uma dessas imagens corresponde a um homem diferente, um dentre os infinitos clones

da memória sobre a construção de um fato: o *ghost-writer* assim o imaginava, assim o relembra e descreve. E é assim que o indivíduo fica na história, para os leitores.

Em seu reiterado temor, Sanderson, como que antevendo a última página de um romance policial ruim, pressentiu que adentrava o cenário de sua própria execução, tantas vezes imaginado desde o primeiro encontro com Bogart. Nos arredores de Londres, em 1964, rodando no banco de trás de um táxi, ou nos muitos anos seguintes, relembro aquele episódio, não pôde decifrar se o motorista que dava ríspidas ordens a Bogart era ou não o verdadeiro Adolf Eichmann – disjunção de probabilidade também não resolvida para o leitor de *Amphitryon*. Da mesma forma, o manuscrito do barão, cujo conteúdo, alegava Sanderson, apenas lhe serviria como informações para um romance histórico que pensava escrever – em uma breve sugestão de que esse suposto livro é o próprio relato –, permanece indecifrável. No terreno das incertezas, do inevitavelmente limitado saber, seu relato parece definitivamente assumir um autor dentro de si, enquanto o livro de Padilla encaminha-se para o final sob forma de um desfecho de uma investigação, cujo emblemático detetive é Remigio Cossini.¹¹⁴

O falsário desde o início provocou estupefação e aborrecimento em Sanderson por ingenuamente pensar que suas deduções eram claras para todos os demais observadores.¹¹⁵ Aos poucos, porém, o *ghost-writer* passou a suspeitar que as idéias de Cossini giravam em torno de puras especulações pouco verificáveis. Antecipando-se à crítica de Sanderson, o pintor não negou que em suas investigações houvesse mais imaginação que certeza, e, em sua defesa, acrescentou que aquelas suposições eram tudo que possuíam.¹¹⁶

com que meu cérebro naturalmente se empenha em atribuir um rosto único e preciso para toda a pluralidade do medo”.

¹¹⁴ *Amphitryon*, p 126: “Aos olhos dele, as mais intrincadas histórias se revelavam com espantosa clareza, enquanto as verdades oficialmente mais óbvias eram as mais dignas de suspeita. No cosmos alternativo e atropelado onde sua mente processava a totalidade da existência, Cossini não podia parar um segundo para esperar que o resto dos mortais acompanhasse suas deduções, o que no mais das vezes fazia com que seus gestos e suas afirmações tocassem as raias do intolerável”.

¹¹⁵ *Amphitryon*, p 135: As dilatadas elipses de meu interlocutor começavam a me enervar. Talvez habituado aos muitos romances policiais que escrevi e li ao longo da vida, achava injusto que esse improvisado detetive nunca se desse ao trabalho de explicar suas tortuosas deduções”.

¹¹⁶ *Amphitryon*, p 134: “Na realidade, não era tão difícil tolerar suas crípticas afirmações, pois elas ao menos nos ofereciam a sensação de um porto seguro em meio à pior das tempestades”.

Ao final de seu relato, Sanderson diz infelizmente não ter descoberto todos os fatos e motivos que se lhe impuseram desde a morte do barão Blok-Cissewsky e, ainda antes, no entreguerras, com as vidas e identidades daqueles sobre quem, agora, ninguém podia testemunhar. Sem a imaginação do falsário, Sanderson julgou-se incapaz de acrescentar dados àquela história que para sempre seguiria esclarecida apenas por ínfimas verdades fragmentadas – pequenas verdades reduzidas, parciais, e que, a cada nova enunciação, sofreriam mais uma variação pessoal, condenando eternamente seus seguidores à busca do todo, e obrigando-os a aceitar o provisório e o casual.¹¹⁷ E é por isso que agora o *ghost-writer* não tinha outro remédio senão buscar respostas no reino da falaciosa imaginação, onde toda história e toda palavra levam irremissivelmente à mentira.

A Sanderson parece faltar o raciocínio de Cossini, mas, na verdade, também o pintor admitia haver em suas deduções muita imaginação para desvendar uma realidade por meio de uma chave explicativa, para preencher espaços entre indícios concatenados e gerar algum sentido. No texto de Sanderson, mais uma vez ressalta-se o papel da imaginação no desvendar das circunstâncias passadas e presentes; e em *Amphitryon*, a imaginação narrativa se aproxima das deduções investigativas do gênero policial, e, mais adiante, do saber histórico. Relações entre ficção e história no construir do conhecimento da verdade expressos por Daniel Sanderson, por Ignacio Padilla.¹¹⁸

Os indícios soltos a cada capítulo revelam partes diferentes de uma mesma história e se oferecem a múltiplas perspectivas: geram no leitor um sentido fluído, válido até a aparição do próximo indício. Padilla administra narrações que se complementam ao girar perspectivas, mas deixará, ao final, inevitáveis segredos – inevitável falibilidade de conhecer. Em seu livro, jogo, impostura e ficção aproximam-se: o xadrez é jogo de

¹¹⁷ *Amphitryon*, p 164: “Em certos casos, pensei com resignação, as chaves e os labirintos só nos conduzem por espaços reduzidos e iluminados por verdades mínimas, pessoais. Talvez estejamos todos condenados a sempre continuar procurando uma verdade absoluta, sem nunca nos conformarmos com esses pequenos e eventuais motivos oferecidos, como consolação, pelo amargo arquiteto que rege esse labirinto sem fim”.

¹¹⁸ Padilla, em comentário a *El diablo y Cervantes* (2005): “es bastante sencillo de descifrar, el Quijote es una novela carnavalesca, es una novela de máscaras, del mundo del revés que miente con la verdad y dice la verdad mintiendo, es un mundo de lo grotesco”. Entrevista concedida a Raquel Sanz, em 17 de março de 2006, pelo site cronica.com.mx.

identidades no enredo, estratégia na narração, e raciocínio apurado que os personagens narradores jogadores vão tentando decifrar, investigar.

V - Colofão – Ignacio Padilla – San Pedro de Cholula, 1999

Ignacio Padilla começa dizendo que irá procurar a história nos espaços em branco que Daniel Sanderson deixa em suas ficções, que procuram os espaços em branco que a história deixa. A incerteza histórica e a dúvida identitária atingem o sujeito Ignacio Padilla, que se torna personagem de si em suas próprias páginas.

Em mais de uma ocasião, Ignacio Padilla afirmou que, para escrever seus livros, recorre à ficção e não à pesquisa histórica, e em sua defesa alega que não é um investigador muito rigoroso ou um historiador, mas apenas um leitor que se deixa arrebatar pelas histórias que lê.¹¹⁹ No entanto, nas páginas de *Amphitryon*, o Ignacio Padilla reconhecível como real e que assina o **Colofão** – cujo sentido denotativo, desde os manuscritos medievais, significa a nota final que fornece referências sobre a obra, a autoria, a transcrição, a impressão e o lugar e data de sua feitura – inicia o relato de sua procura investigativa¹²⁰ citando dois exemplos reais da bibliografia sobre Adolf Eichmann, também um personagem reconhecível no mundo da experiência: *The capture of Adolf Eichmann*, de Moshe Pearlman, e *Eichmann in Jerusalem*, de Hanna Arendt. As informações relevantes para ele e seu suposto leitor são, claro, aquelas que de alguma forma remontam aos episódios aludidos no texto que acabou de ser lido: em maio de 1960, Eichmann, sob uma identidade falsa, foi preso em Buenos Aires; entre abril e dezembro de 1961, foi julgado em Jerusalém e, no fim de maio de 1962, enforcado em Tel Aviv. Padilla ressalta que, apesar dos muitos dados e dos testemunhos no tribunal, não pairaram poucas dúvidas sobre a identidade daquele Eichmann executado.

¹¹⁹ "Siglo XX: desmoronamiento de identidades", entrevista para o *site etcetera.com.mx*: "Para escribir *Amphitryon*, ¿a qué fuentes recurriste? – A la literatura. No soy un investigador muy riguroso ni un historiador. Conozco un poco de la historia de Europa central, de Austria y Alemania."

¹²⁰ *Amphitryon*, p 169: "Em mais de uma ocasião, o sr. Daniel Sanderson alegou em sua defesa que seus livros não nascem da História, e sim dos amplos espaços vazios que ela vai deixando ao se estender sobre o tempo dos homens e das nações. Penso, no entanto, que esse argumento nos dá licença para procurarmos a História nos espaços vazios que ele também costuma deixar em sua ficção".

Já sobre o general Thadeus Dreyer e o Projeto Amphitryon, a verdade, segundo o autor do **Colofão**, seria ainda mais difícil de rastrear. Nos moldes dos narradores anteriores, Padilla oscila entre a suposição e a certeza, e corrige e acrescenta pequenas omissões e inverdades naquilo que até ali se leu: as poucas informações sobre um suposto projeto de sócias desmantelado, de fato, em 43, não incluíam os nomes dos responsáveis, dentre os quais poderia figurar, ao lado de Hermann Göring, Thadeus Dreyer, de fato, um eminente oficial austríaco, condecorado por façanhas no Piave e desaparecido em 43, que aparece na foto a que Sanderson parece se referir, embora tenha sido provavelmente tirada em Berlim, não em Treblinka, e na qual também figura um jovem oficial, de fato, chamado Franz T. Kretzschmar, dado como morto na operação Barbarossa, de feições muito similares ao rosto do general Dreyer quando moço.¹²¹ E entre certezas e incertezas, a hipótese do laço de filiação entre Dreyer e Franz – coluna cervical da trama lida – é dada como plausível.

Uma rápida pesquisa poderia seguir as indicações do **Colofão**, e separar os nomes e referências reais e documentáveis daqueles fatos que em *Amphitryon* foram inventados. Mas o procedimento seria inócuo. Ao supostamente verificar se há história nesse espaço narrativo criado por Sanderson, o Padilla do **Colofão** recorre à pesquisa bibliográfica e, em meio à enumeração de datas e acontecimentos, vai sutilmente inserindo os nomes e os fatos que o leitor pode identificar como fictícios – Projeto Amphitryon, Dreyer, Franz, Sanderson. Sua intenção, portanto, não é aferir o verdadeiro e o falso ou autorizar um sentido do texto, mas descortinar as interpenetrações e reciprocidades entre um discurso e outro, revelando os processos de escritura de narrativas aproximadas. Ao tentar procurar a história na ficção daquele que procurara ficção nos espaços da história, embaralha ainda mais os fios das narrativas.

A suspeita de que a inserção de uma nota final de um autor empírico cessaria o artifício da sucessão de narrativas, ao qual o leitor se habituara ao completar a leitura do quarto relato, é afastada; e a confiança de que alguma fixidez de sentido se instauraria por meio do poder de um narrador soberano e onisciente, de uma vez por todas, negada.

¹²¹ *Amphitryon*, p 170: “Existe alguma informação relativa a um suposto projeto de sócias que o marechal Hermann Göring teria orquestrado para fazer frente a Heinrich Himmler, seu eterno rival no seio do Reich. Pouco se sabe, porém, dos responsáveis diretos desse projeto, que foi de fato desmantelado em 1943 por conspirar contra o regime em colaboração com os judeus...É Dreyer quem aparece no que poderia ser a fotografia a que Sanderson se refere na última parte de seu livro, embora não tenha sido tirada em Treblinka, e sim muito provavelmente no pátio interno do quartel general da Gestapo, nem publicada em um anuário militar, mas nas páginas centrais de um número especial do *Sturmer*”.

Mesmo no paratexto final, continuam as variações de focos narrativo que oferecem diferentes instâncias de confirmação e negação dos eventos da fábula. Assim como a **Nota do Editor**, o **Colofão**, assinado com o mesmo nome do autor empírico, serve à confusão, à dissimulação das linhas entre real e fictício: faz parte da trama de um livro que não ocorre apenas entre os paratextos.

As incertezas da trama exigem do leitor constantes passeios inferenciais, sendo o último, talvez, a longa divagação acerca do que é, de fato, o texto que acabou de ler. Pode perguntar-se, o leitor, o que são os relatos, quem os escreveu, quem os atribuiu títulos e datas; pode indagar se estes compõem um livro de Sanderson, ou uma coletânea de manuscritos cujo compilador é o mesmo Sanderson ou o próprio Padilla; pode analisar diferenças estilísticas adotadas nas vozes dos diferentes narradores e suas implicações na montagem da trama, ou mesmo o por quê da ausência de tais diferenças; pode questionar o significado de um autor empírico colocar-se lado a lado com um personagem até então tido como fictício.¹²²

Na primeira de suas conferências Norton – reunidas em *Seis passeios pelos bosques da ficção* – Umberto Eco retoma as considerações sobre o Autor-modelo, resumidamente definindo-o como a “estratégia narrativa, o conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como Leitor-modelo”.¹²³ Após discorrer sobre alguns exemplos de autores-modelo, Eco detém-se na análise da *Narrativa de Arthur Gordon Pym*. O texto abria-se com a sentença “Meu nome é Arthur Gordon Pym”, já apresentando o personagem-narrador de um relato escrito em primeira pessoa, embora assinalasse como autor empírico, quando de sua primeira publicação em um jornal literário, em 1837, Edgar Allan Poe. Um ano depois, publicado em forma de livro, não mais se lia o nome de Poe na capa; um prefácio assinado por “A.G. Pym” explicava que a edição

¹²² Sobre os desdobramentos de narradores fictícios, ou autores-modelo, a partir de um narrador empírico: “Somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício. (...) Na ficção narrativa desaparece o enunciador real (historiador). Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente e etc...O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa”. ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 25.

¹²³ ECO, Umberto. “Entrando no bosque” in: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

precedente vinculava o nome do escritor apenas porque não haveria problema em oferecer aqueles fatos verídicos, porém inacreditáveis, sob “a aparência de ficção”. Portanto, diz Eco, com a apresentação daquele paratexto, o sr. Pym, passava de personagem-narrador de um enredo ficcional para protagonista de uma autobiografia verdadeira. Uma outra reviravolta, entretanto, ainda foi dada antes do final do livro, exatamente quando uma nota anônima interrompia a história para explicar que os últimos capítulos se perderam com a recente, súbita, dolorosa e certamente já noticiada pelos jornais diários morte do sr. Pym – escritor dotado de um talento criptográfico que seu primeiro editor, Edgar Allan Poe, falhou em captar. Para Eco, esse segundo paratexto é o ponto em que o leitor volta a conferir um estatuto fictício a Pym e a seu prefácio, transportando aquele primeiro paratexto para dentro da narrativa ficcional; a obra toda passa então a ser tacitamente atribuída ao autor – empírico e anônimo – signatário da nota final, suposto paratexto verídico em que Poe é tratado nos mesmos moldes do prefácio, suposto paratexto ficcional. O leitor passa a questionar se Poe é uma pessoa real, uma personagem do falso paratexto de Pym ou uma personagem do paratexto do autor anônimo. Eco assegura que “os leitores estariam corretos se comesçassem a suspeitar que o autor empírico era Poe, o qual inventou uma pessoa real fictícia, o sr. X, que fala de uma falsa pessoa real, o sr. Pym, que por sua vez atua como o narrador de uma história de ficção. A única coisa embaraçosa é que essas pessoas fictícias falam do sr. Poe real como se ele fosse um habitante de seu universo fictício” [Diagrama de Eco, p. 131].

O procedimento de Padilla em *Amphitryon* não é menos embaraçoso e instigante. Em sentido contrário ao artifício de Poe, Padilla não é puxado por seus personagens; é ele quem salta para dentro do livro e a aos outros narradores se irmana. Em seu passo para dentro da própria ficção, Ignacio Padilla, narrador ficcional com comprovada existência no mundo da experiência – onde se pode comprar seu livro, ler suas entrevistas e até mesmo pesquisá-lo na internet, onde toda palavra pode levar irremissivelmente à mentira –, iguala-se aos narradores fictícios por ele inventados. A jogada parece eximi-lo do peso da onisciência narrativa de seu próprio livro, igualando-o não só aos demais personagens, mas também ao leitor, como se ele próprio apenas lesse os textos que não assina em sua própria obra – radicalizando, assim, a incerteza e a abertura das interpretações. A hipótese mais verossímil é que Padilla lê este livro que é de Sanderson, que, por sua vez, se camufla sob os nomes de

outros narradores. É o personagem *ghost-writer* o autor do livro que no **Colofão** Padilla comenta e atribui autoria, local e data de feitura; é ele, aparentemente, quem dá unidade estilística para narradores diferentes. Os narradores estão em Sanderson; Sanderson e, separadamente, Padilla estão dentro de outro Padilla, o autor empírico [Diagrama de Narradores, p. 132].

Em seu jogo de espelhos, Padilla causa a ilusão de estar, a um tempo, fora da ficção, por atribuir a si próprio a autoria do romance, e dentro da ficção, por se colocar ao nível dos narradores dos capítulos ficcionais. Se a existência de um Padilla narrador, autor e real, pôde induzir, a princípio, ao pensamento de que existiria também um Daniel Sanderson empírico, a mesma linha de raciocínio, de forma simultânea e devastadora, acaba por transportar Padilla e sua realidade para dentro da ficção de seu próprio livro, desestabilizando o estatuto do real, fluidificando narração, autoria e subjetividade.

Por essa leitura, chega-se à conclusão de que Padilla se imiscuiu entre relatos e narradores de seu próprio livro para criar múltiplas instâncias de verdade e enunciação, tornando ainda mais complexa a rede conspirativa de narrações na economia das informações cuidadosamente dispersas [Diagrama de Instâncias Discursivas, p. 133]. Os narradores de *Amphitryon* apresentam-se como não-oniscientes – inclusive o Padilla que aparece no **Colofão** – e procuram as respostas que apenas o leitor é capaz de deduzir, pois só o leitor acessa todas as instâncias narrativas, todas as perspectivas e segredos de cada um dos capítulos (N, 1, 2, 3, 4), depois os tomando pelo conjunto escrito por Sanderson ($N+1+2+3+4 = 4'$) e comentado por Padilla (5), e finalmente alcançando o livro de Padilla (6). Cada passagem por cada instância de narração dá novo significado às leituras anteriores. A nova leitura é releitura, reorganização dos dados, recolocação das perspectivas, redistribuição de segredos. A resposta, se há, é que não há resposta possível; o núcleo central obscuro esconde matéria inexistente, identidade forjada e conseguida apenas na simulação e na palavra. Em *Amphitryon* já não se pode pensar em verdades e aparências, no real e no ilusório: é a fragmentação do discurso que garante o sentido, e não sua continuidade [Diagrama de Perspectivas, p. 134]. Se os fatos deixam inevitavelmente lacunas entre indícios esparsos e se os livros de Sanderson nascem exatamente na zona destinada à fabulação em que a imaginação liga dois fragmentos, o livro de Padilla nasce

também desses espaços para, oferecendo-se a leituras diversas, apontar para a historicidade de ficções e histórias e abordar criticamente as duas instâncias narrativas.

É evidente que estes procedimentos narrativos não são invenções do autor mexicano ou mesmo do século em que ele nasceu. Mas é igualmente inegável o fato de que tais artifícios alcançaram significados extremos nos novecentos, e que não são gratuitos ou injustificáveis seus usos e implicações dentro da trama lida. Assim, o leitor de *Amphitryon* que lê, duas páginas depois, e com sensível semelhança léxica, o autor do **Colofão** retomar as indagações do autor de **Do nome à sombra**, sobrepondo seus reflexos especulares, também acompanha, nas linhas finais, as interrogações do suposto autor empírico seguirem a trilha das suposições do Sr. Sanderson, que se pautam naquilo que seria a mais verossímil explicação da trama: o silêncio do suposto Franz, acusado em lugar de Eichmann, seria uma vingança por ter sido transformado em um mero peão no imenso tabuleiro de guerra do próprio pai, que lhe deu a vida mas roubou-lhe a alma, cujo nome único e secreto somente a morte lhe devolveria. Religando fatos já lidos, o leitor vê-se enredado em um jogo de ilusões do real e do fictício, em que as enganosas identidades se revezam para compor a trama cujo autor é um impostor e um jogador que, com estratégia, dispõe e controla personagens jogadores e impostores: todas as suas peças, todos os nomes que se perdem em sua trama, Fraester, Cossini, Sanderson, Blok-Cissewsky, Bogart, Eichmann, Franz, Viktor, Efrussi, Schley, Dreyer, Padilla. Um jogo de espelhos cria um efeito de ilusão que coloca o como autor de cada relato e no comando de cada personagem. Tomando para si o nome de Anfitrião, *Amphitryon* é essa alusão ao jogo de engano em que deuses e mortais se suplantam e em que verdades e narrativas se sobrepõem.

Acabada a trama, uma pequena nota paratextual indica a trilha. Ignacio Padilla escreve: “Salamanca, 1998 - San Pedro de Cholula, 1999.” As datas que aparecem no índice do livro, acompanhadas dos nomes dos capítulos e narradores dos quatro primeiros relatos e também do **Colofão**, são pontuais; já a marcação que aparece ao final do último texto é mais instigante: dois anos e duas cidades distantes sugerem um longo período, um tempo suficiente para escrever o livro-todo que se leu. O leitor, que se acostumou a narradores de distintas nacionalidades, espaços e tempos, pode confirmar que aquele autor próximo, de quem se olha a foto na contracapa, assume, nas mesmas páginas, diversas

subjetividades, e une os pontos dessas últimas palavras de volta à epígrafe para, na forma e no conteúdo, expressar o desassossego do século que acaba de terminar.¹²⁴

¹²⁴ Ignacio Padilla, em entrevista no artigo "Siglo XX: desmoronamiento de identidades" do site etcetera.com.mx: “– Inclusive el libro tiene un epígrafe de Pessoa...– Tenía que ser de él porque finalmente es el gran impostor de sí mismo; el gran creador de sus propios impostores. Crea tantos que terminan impostándolo a él, quien desaparece y se convierte en una sombra de los personajes de la ficción, que finalmente es el fenómeno literario; sólo que él lo llevó a su existencia misma.”

Diagrama de Eco

Diagrama de Narradores

Diagrama de Narradores

N) Autor-modelo Padilla (6) **Nota do Editor**;

1) Franz T. Kretzschmar **Uma sombra sem nome** - Buenos Aires, 1957;

2) Richard Schley **Da sombra ao nome** Genebra, 1948;

3) Alikoshka Goliadkin **A sombra de um homem** Cruseilles (França), 1960;

4) Daniel Sanderson **Do nome à sombra** Londres, 1989;

4') Autor-modelo Sanderson **“Amphitryon”** (1+2+3+4);

5) Padilla **Colofão** de 4' San Pedro de Cholula, 1999;

6) Autor-modelo Padilla **Amphitryon** (1+2+3+4+4'+5) Madri, 2000;

7) Ignacio Padilla empírico (1+2+3+4+4'+5+6)

Diagrama de Instâncias Discursivas

N) "A trama principal deste romance se desenrola na Áustria, na Polônia e na Sérvia entre 1916 e 1945".

1) "Meu nome é Franz T. Kretzschmar. Meu pai dizia chamar-se Viktor Kretzschmar, mas se chamava Thadeus Dreyer e assumiu essa nova identidade durante a Guerra de 1914." Buenos Aires, 1957.

2) "Meu nome é Richard Schley. No final da Primeira Guerra, assumi a identidade de Thadeus Dreyer, último dos nomes da cadeia de identidades de Jacob Efrussi." Genebra, 1948.

3) "Meu nome é Alikoshka Goliadkin. Em 1943, Richard Schley, que tomou de Jacob Efrussi o nome de Thadeus Dreyer, fugiu para Genebra sob a identidade de Barão Woyzec Blok-Cissewsky."

4) "Meu nome é Daniel Sanderson. Nos anos 1960, fui pessoalmente envolvido em uma trama que até hoje busco investigar." Londres, 1989.

4') Autor-modelo Sanderson diz: "Franz, Schley e Goliadkin são narradores de um livro em que procuro preencher com ficção os espaços deixados por uma história inescrutável e em que, no último capítulo, também me incluo como narrador."

5) "Meu nome é Ignacio Padilla. Procuro a história nos espaços deixados pela ficção de Daniel Sanderson."

6) Autor-modelo Padilla diz: "meu nome se lê na capa do livro em que apareço como comentarista de um livro em que um personagem-narrador *ghost-writer* se reflete em outros personagens-narradores ficcionais para contar uma ficção feita a partir das lacunas da história".

7) Ignacio Padilla empírico diz: "minha existência é comprovada pela foto da contra-capas."

Diagrama de Perspectivas

Capítulos: os cristais de fatos são iluminados, a cada relato, por distintas perspectivas que refletem a luz prismaticamente.

Livro-Todo: Só se percebe o segredo quando se sabe que há algo oculto. No claro-escuro da trama, as diferentes perspectivas iluminam partes distintas, revelam e ocultam segredos, sobrepõem imposturas. O núcleo, no entanto, se há, é oculto e inescrutável, pois a existência é uma sucessão de simulações.

Diálogos críticos com a tradição histórica e literária: desassossego e impostura

Fernando Pessoa publicou apenas um livro em vida, *Mensagem*. Por mais de duas décadas, escreveu muitas centenas de notas e pequenos textos que reunidos formariam o *Livro do Desassossego* – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa,¹²⁵ anunciado pelo próprio Pessoa ao assinar, em 1913, a publicação de “Na floresta do alheamento”, parte integrante do projeto literário; mas, de obra prometida, o *Livro* converteu-se em projeto em eterna preparação, em um mosaico em movimento que permitiu aos estudiosos organizá-lo, décadas depois, sob distintas metodologias.

Pela temática do desalento e da angústia, do estranhamento e da solidão, das observações lisboetas e das especulações metafísicas, o que se lê nessa infinda obra de Pessoa é a inquietação pessoal em uma Europa em guerra e em dúvida. Se o recurso heteronímico – utilizado desde 1914, concomitante, portanto, ao projeto do *Livro do Desassossego* – surgia como solução estética para sua crise depressiva, as múltiplas autorias da obra pessoana declaravam a inferioridade do autor em relação ao narrador e interpunham, entre Pessoa e a pressão do mundo, uma simulação narrativa, uma máscara poética: posto em tela, o esforço de despersonificação da psique autobiográfica traduziu a fragmentação do indivíduo em polifonia estética – expressão do desassossego e da questão da crise identitária e criadora.

Apropriado pela crítica literária, hoje, o termo desassossego ainda não se estabelece como conceito, mas apenas como um eixo temático-interpretativo. Nele, as novas significações semânticas, o estranhamento e o incômodo diante do mundo e da dificuldade de compreendê-lo formam uma chave que, ao combinar experiência estética, formas e temas da produção literária novecentista, significa criticamente a história vivida: diante do absurdo, da derrota, do tédio e da descrença, esse esforço da ficção para compreender o século XX, acaba por, na ânsia de expressar o fracasso, realizando o triunfo da expressão.

¹²⁵ “Fernando Pessoa não existe, propriamente falando. Quem nos disse foi Álvaro de Campos, um dos personagens inventados por Pessoa para lhe poupar o esforço e o incômodo de viver. E para lhe poupar o esforço de organizar e publicar o que há de mais rico em sua prosa, Pessoa inventou o *Livro do Desassossego*, que nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir”. ZENITH, Richard. “Introdução” in: PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego* – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org: Richard Zenith. São Paulo, Cia. das Letras, 1999, p. 13.

Em “McCondo y el Crack: dos experiencias grupales”, escrito em 2003, Ignacio Padilla disse que os escritores nascidos em torno de 1968 pertencem à geração do fracasso das utopias, do desencanto e da indiferença; daí terem feito da literatura sua causa maior, lançando-se a escrever, de alguma forma, sobre o mundo, pois, do contrário, um mundo onde os artistas não dizem o que pensam, não é um mundo onde se valha a pena escrever. Esse dever de denunciar as atrozes consequências das quedas das utopias logo os exortou a criar novas, e também a atualizar o papel do escritor no continente – agora não mais requisitado como latino-americano, mas como intelectual –, substituindo o compromisso com proselitismos político-nacionais e o alheamento mágico ao real por uma complexa forma de relação entre a ficção e a realidade que a envolve. Eminente predecessor do grupo *Crack*, Octavio Paz dizia em “Os filhos da Malinche”, capítulo de seu clássico *O labirinto da Solidão*, que as circunstâncias históricas explicam o caráter de uma cultura na medida em que esse caráter também as explica. Para Paz, ambos são o mesmo, e é por isso toda explicação histórica é insuficiente, o que não equivale a dizer que seja falsa. Outro precursor, Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, obra amplamente citada no *Manifiesto*, falava do contraponto entre a literatura medieval, que buscava exprimir a integração do conhecimento humano em uma ordem e em uma forma de densidade estável, e a impossibilidade hodierna de um total que não seja potencial, conjectural, múltiplice.¹²⁶

No *Crack*, em Padilla e em seus precursores expressos ou supostos, o que ecoa é a inexorável pertença de um autor – de suas leituras, de seu texto, de seus limites e possibilidades de exploração da escrita e da cultura – a seu tempo, sua história. Ao revisitar a tradição literária antiga e moderna, latino-americana e universal, *Amphitryon* concretiza, em sua trama exigente e de personagens complexos, um diálogo do jovem autor com o legado do século que se encerra – século da impostura e da fragmentação nas esferas coletiva e particular. Sua polissemia e não-linearidade narrativa – artifícios preconizados já no *Manifiesto* – podem ser vistas como algo mais que um elemento do enredo: são também

¹²⁶ “Os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. (...) Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é seu encerrar-se em uma figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial”. CALVINO, Italo. “Multiplicidade” in: *Seis propostas para o próximo milênio*, Cia. das Letras, São Paulo, 1991, p. 131.

um instrumento de crítica de uma subjetividade em conflito com o mundo que a cerca e que por ela é representado.

Assim, as várias referências históricas e culturais que mesmo o menos atento leitor de *Amphitryon* capta não são, está claro, gratuitas. Algumas delas foram confessadas pelo autor, em entrevistas: Goliadkin é o nome do protagonista do conto “O Duplo”, de Fiodor Dostoievski; o barão Woyzec Blok-Cissewsky é uma homenagem ao personagem interpretado por Max Von Sydow em “O sétimo selo”, de Ingmar Bergman; o título alude às dezenas de relatos que, desde a Antiguidade, contam uma história de impostura; Fernando Pessoa é o grande impostor de si mesmo. Essas referências não são estéreis, não são apenas artifícios para enredar o leitor em erudição; têm, na trama, significados e decorrências: as admitidas ou reveladas pelo autor indicam o tom sinistro do duplo e da morte e a expressão da impostura; as não declaradas não resistem a se decodificarem em imagens espectrais multiplicam cópias e copiadores – o *Homem sentado*, tela atribuída a um imitador de Rembrandt que evoca o falsário Cossini, as infinitas repetições do rosto de Humphrey Bogart que por toda a vida de Sanderson o relembram o sicário testamentário.

Do mesmo modo, não são meros malabarismos narrativos as formas sob as quais os conteúdos são apresentados: o temário histórico do século XX, o desassossego, as duas Guerras Mundiais, as identidades nacionais, políticas e religiosas, o nazismo e as referências culturais a filmes, quadros e livros são expressos pelo temário literário do XX, formas, que se não oriundas do século passado, nele se estabeleceram e radicalizaram – a impostura da falsa autoria na dissolução do autor e do sujeito, o testemunho, o policial. Assim, identifica-se Padilla como escritor que se privilegia de seu tempo para reler os temas caros ao século passado e reformular os artifícios narrativos que surgiram na literatura a partir das experiências vivenciadas. A resultante seria uma leitura que, tentando romper, de um lado com tendências psicologistas que reduzem a produção literária à motivação sentimental biográfica, e, de outro, com enfoques realistas que vêem o texto literário como ilustração de um tempo e de uma realidade dada, e procurando, antes e sobretudo, localizar-se no campo de interpretação intrínseco à obra, confluindo criticamente a leitura da trama narrativa e sua temporalidade com outras temporalidades e textos, toma *Amphitryon* como um livro-recipientes que reelabora as formas que o precedem e também

recoloca em tela todo o temário histórico; ou seja, um objeto depositário de tradições ficcionais e historiográficas.¹²⁷

No *Livro do Desassossego* quem fala é, ou parece ser, Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa marcado pela sonolência e pelo devaneio – por um “torpor lúcido”. É ele o eu que se vê de fora e que assim percebe sua fratura e sua infixidez. Nas páginas de Pessoa, de seus heterônimos e de seus sucessores ao longo do século XX, a pluralidade de prismas e perspectivas revela a identidade impossível e desnaturalizada que a história viveu: dissolução e fingimento que desestabilizou as fronteiras do real e do fictício no mundo e no ato de ler e escrever uma obra aberta, dissolvida, inacabada e inacabável.

identidades de narradores e narradores de identidades

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*,¹²⁸ Stuart Hall defende que as velhas identidades que estabilizavam o mundo social estão em declínio, dando espaço a novos e fragmentados indivíduos. Tal fenômeno deve-se à “descentração do sujeito”, uma mudança estrutural operada nas sociedades a partir da segunda metade do século XX que deslocou as paisagens culturais de classe, gênero, etnia, raça e nacionalidade.

No capítulo intitulado “Nascimento e morte do sujeito moderno”, Hall procura mapear a trajetória do conceito de indivíduo desde as identidades unificadas e coerentes até seu esfacelamento – em que pese, diz o autor, o notório simplismo da tentativa. Para Hall, a emergência do indivíduo remonta ao humanismo renascentista, que colocou o homem no centro de todas as coisas. A Reforma Protestante, que liberou as consciências do jugo da instituição eclesiástica, e as revoluções científicas, que conferiram ao sujeito a faculdade de

¹²⁷ *El mundo*, 2 de abril de 2000: “Nuestras lecturas han sido Fiodor Dostoievski, Joseph Roth o Hermann Broch. Además si quieres escribir sobre el siglo XX te tienes que trasladar a Europa. Y ésa es una de las intenciones de la nueva literatura latinoamericana: explicar el siglo XX. (...) P: Escribir un libro sobre suplantaciones de identidad es una idea antigua, ¿por qué la ha querido rescatar usted? R: Precisamente, porque vivimos, más que nunca, en una época en que nadie es quien es. Y es verdad, la obsesión es muy antigua, la cuestión de las suplantaciones y las imposturas es antiquísima. *Amphitryon* es un título que da nombre a muchas historias de suplantaciones. P: Parece que usted también ha robado la identidad de algún escritor castellano para que no le reconozcan como mexicano. La novela está en un castellano neutro”.

¹²⁸ HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1997.

inquirir a natureza, possibilitaram o surgimento do homem racional do Iluminismo. Já nas primeiras décadas do século XX, a crescente complexidade das sociedades modernas trouxe uma concepção de sujeito mais coletiva e social, transferindo o núcleo individual para a idéia de classe. A figura do indivíduo estava isolada, exilada e alienada contra o pano de fundo da multidão e da metrópole anônima e impessoal – experiência singular da modernidade representada pelas emblemáticas personagens da literatura européia do período. A partir dos anos 1950, as rupturas nos discursos de conhecimento – mesmo que falhas ou incongruentes – ocasionaram o descentramento final do indivíduo cartesiano.

Stuart Hall cataloga, portanto, três principais concepções de identidade no ocidente: o Sujeito Iluminista – individualista e masculino – era centrado, unificado, dotado de razão e consciência de ação; seu centro emergia desde um núcleo interior essencial já no instante do nascimento. O Sujeito Sociológico, gerado na crescente complexidade das sociedades, não possuía um núcleo autônomo ou auto-suficiente; sua identidade era criada na interação com o mundo social circundante, no diálogo entre o pessoal e o público, entre o interior e o exterior. Para Hall, a mudança estrutural teve início quando os sujeitos, dotados de múltiplas e até contraditórias identidades, não mais podiam ancorar suas existências no mundo externo, pois também ele estava em radical e constante mutação. Daí o Sujeito Pós-moderno nasce sem identidade fixa ou essencial; ele é móvel, transformado continuamente mediante as interpelações dos sistemas culturais que o rodeiam. Sua identidade não mais é definida pela biologia, mas pela história. E, no contexto da multiplicação das ofertas de identidades – na lógica sobreposta a do consumismo global –, a impressão de unidade identitária só advém de um discurso biográfico posterior que constrói uma confortadora “narrativa do eu”.

O século XX é o recorte temporal em que surge a dissolução da idéia de identidade. Segundo Hall, as leituras do postulado marxista das condições materiais dadas sentenciaram que os indivíduos não poderiam ser autores históricos e colocaram as relações sociais, e não uma noção abstrata do homem, no centro do sistema teórico; o legado das argumentações freudianas sobre a formação da psique por processos químicos e simbólicos inconscientes – uma lógica distinta da razão – arrasou a idéia de sujeito consciente, fixo e unificado; as interpretações do trabalho do lingüista estrutural Ferdinand Saussure sobre a limitação impingida pela língua – sistema social que transcende e preexiste ao sujeito –

denunciaram o vão esforço do falante em tentar determinar o significado preciso do que fala, pois cada palavra aciona uma gama de significados registrados no código da língua e da cultura; a repercussão dos estudos de Michel Foucault sobre o poder disciplinar lançou luz sobre a organização das instituições em torno do isolamento e da vigilância do indivíduo. Desses e de outros estudos e estudiosos citados por Hall, emerge um campo semântico que enfatiza a descontinuidade, a fragmentação, a ruptura – o exílio do ser humano no século XX. Resultante de processos de longa duração e de catastróficos fatos históricos, o mundo a que Hall atribui o qualificativo pós-moderno não fornece uma identidade mestra sob a qual ou a partir da qual todas as outras possam ser ordenadas; nele, a questão identitária é posta em termos de variação perspectiva: similar à memória, a identidade pós-moderna muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado.

Diante de pesquisas mais amplas e consistentes, as proposições de Stuart Hall são pouco mais que um abreviado posfácio. Leituras confessas de Hall, Homi Bhabha, Eric Hobsbawn e Benedict Anderson¹²⁹ dedicaram-se ao fenômeno moderno da sobreposição da identidade nacional às pertencas étnicas, religiosas e regionais. Em suas obras, a língua vernácula, o aparelho estatal, as instituições de ensino e a mídia são elementos que homogeneízam diversidades dentro do perímetro territorial da nação. A cultura nacional emerge, então, como discurso, como sistema de significados que organiza os sentidos e as ações dos indivíduos.

Qualquer identidade implica uma sensação de inclusão e pertença a um grupo diferenciado e um sentimento de exclusão e de confronto com o outro grupo: o duplo indissociável da identidade é a alteridade – apaga-se diferenças internas para criar-se externas. E qualquer identidade cultural tem suas implicações políticas, pois há uma direta correspondência entre imaginário/abstrato e real/prático. Os nacionalismos modernos – desejosos de integração ao universal e, simultaneamente, ciosos de suas particularidades – erigiram suas identidades ao escrever sua história, ao usar politicamente a memória para

¹²⁹ BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Londres, Routledge, 1999. HOBBSAWN, Eric. *A Invenção das Tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 1997. ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Nova York, Verso, 1989.

construir um discurso homogêneo e edificar uma mitologia e um panteão de heróis nacionais.¹³⁰ Tal narrativa da nação – contada e recontada nas histórias e literaturas locais, e compartilhada na mídia e na cultura popular – enfatizava a origem e a continuidade do caráter nacional, e realizava a passagem da invenção das tradições para a concreta assunção do inventado.

Ao tomar as culturas nacionais como comunidades imaginadas, os estudiosos da questão identitária desvelam o conjunto de práticas rituais e simbólicas que, pela repetição, criam e mantêm os valores da nação. Para eles, os mitos de fundação, unificação e perpetuação da herança de um passado remoto, puro e essencial não mais escondem a segmentação socioeconômica, o uso político da memória, a violenta supressão das distinções internas. Ao final do século XX, os nacionalismos já não são inatos, essenciais ou monolíticos: são imposturas sustentadas por dispositivos discursivos que apresentam a diferença como unidade; são identidades forjadas por meio de exercícios de poder cultural – por meio da memória e da história. E são, talvez, o mais nítido exemplo da contemporânea permeabilidade entre a inclusão e a exclusão, a semelhança e a diferença, a harmonia e a tensão, o eu e o outro.

É esse o lugar de onde fala Padilla: o fim de um século marcado pela fragmentação dos indivíduos e das certezas. Se o *Crack*¹³¹ recorreu a autores que já haviam apontado a falácia de projetos estéticos comprometidos com identificações nacionais e supranacionais, Ignacio Padilla – escritor inserido no contexto da América Latina e que, se não a menciona, certamente a tem como horizonte físico, cultural e conceitual – permite-se falar de seu continente de forma aludida, inserindo-o nos questionamentos universais sobre a

¹³⁰ Em *Ficções de Fundação*, Doris Sommer perscrutou a natureza passional do sentimento nacionalista. A leitura conjunta de romances do século XIX latino-americano, em que o amor heterossexual dava vazão ao desejo de uma nação, identificava a paixão romântica como base retórica para projetos hegemônicos da fundação de um estado nacional, ligando a felicidade privada à prosperidade da nação. SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

¹³¹ Revista *Doble Cero*, 1 de junho de 2000: “Nosotros somos la primera generación cibernética, hemos crecido en un mundo visual donde el peso de la televisión y el cine es fundamental, nos movemos en un ordenador como pez en el agua, y somos conscientes de que vivimos en un mundo cada vez más global. (...) Con las nuevas tecnologías, ser mexicano hoy no es muy diferente de ser español. Al contrario que los autores del *boom*, consideramos el elemento mexicano como algo accesorio”.

identidade.¹³² Assim, torna-se pertinente uma leitura identitária de *Amphitryon* que aproxime a condição latino-americana ao tema do esfacelamento das identidades dos personagens sob a atmosfera do desassossego europeu na primeira metade do século XX.

Em seu processo histórico, a América Latina é guiada por uma tradição de ruptura – de negações e reconstruções, de sucessões de dependências, de promessas e descontentamentos, de seqüência de projetos de modernização nacional. Após sucessivas rupturas, a mentalidade latino-americana assume a singularidade de sua história: idealizações, negações, subordinações, assimilações e mesclas. A *tradição do moderno* é caracterizada pela heterogeneidade, pela pluralidade de passados, pela estranheza radical; e este é exatamente o traço primordial da América Latina. As misturas étnicas e a diversidade de experiências históricas, os diversos projetos nacionais do século XIX e seus diferentes modelos modernizantes, a explosão tecnológica das passagens do XIX ao XX impossibilitam a formulação de uma identidade una, única e fixa no continente latino-americano. Sua identificação é fluída, insegura e metamórfica: realiza-se em sua expressão.

Também os personagens centrais de *Amphitryon* negam, trocam, buscam identidades – nacionais, étnicas, religiosas – e as assumem mediante a enunciação de um nome, de palavras: reinventam-se e fundam uma nova realidade.¹³³ A simulação e a impostura dos sócias, que apenas na morte reencontram seu verdadeiro nome, acenam também para a identidade dos homens na história, fora da ficção.¹³⁴ Ainda que ecoe o hábito crítico de

¹³² Revista *Analítica*, 12 de junho de 2000: “La gran pregunta que está detrás de *Amphitryon* y de *En busca de Klingsor*, es el tema del mal en el siglo veinte. Las dos novelas fueron escritas con el propósito de explicarnos, y explicar junto al lector, el por qué del mal en el siglo veinte, por qué el siglo del odio. Volpi toma el camino de la ciencia y el mal y yo me fui por el problema de la identidad. Yo deduje al observar lo que ocurre en los Balcanes, que lo que ocurrió en 1914 es el gran problema del siglo veinte, la raíz de los odios genocidas, de los falsos nacionalismos y de la crisis del yo, era de identidad y por eso situé mi novela en el momento del derrumbamiento de la gran identidad falsa, que es el Imperio Austro-Húngaro, que Magritte lo llama los electores enloquecidos. El caos empieza con la gran pregunta: ¿quienes somos? (...) En esa frase está describiendo el fenómeno del nazismo, pero también la guerra de Yugoslavia, la estupidez al poder. En este final de siglo que habitamos todos es simulación y más ante los medios de comunicación. Entonces, como todo es simulación todo es dudoso, estamos en el reino de la impostura”.

¹³³ “Para *Amphitryon* el origen no existe, la identidad se construye en la maraña de las apariencias y las réplicas, y son esas apariencias el único sostén que tiene el ser humano para constituirse como sujeto”. ROSSO, Ezequiel de. “Huellas de sentido: *Amphitryon*” in: MANZONI, Celina y otros, *La fugitiva contemporaneidad – narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

¹³⁴ Impossível não remeter, mais uma vez, a um dos mais evidentes precursores de Padilla: “O simulador pretender ser o que não é. Sua atividade reclama uma improvisação constante, um ir sempre adiante, entre areias movediças. A cada minuto é preciso refazer, recriar, modificar o personagem que fingimos, até que chega um momento em que realidade e aparência, mentira e verdade se confundem (...) essa ficção se torna

impor análises identitárias às obras latino-americanas, tal leitura de *Amphitryon* acompanha a opção de Padilla por acessar o tema identitário pela via universal da modernidade, e não pelo legado do realismo mágico ou do ingênuo naturalismo latino-americano. E, nesse exercício de reflexão sobre a existência, a matriz argentina volta a influir no modo como o autor atualiza Arlt, Borges e Cortázar ao tratar a difusão do nacional, o cosmopolitismo e o traço sinistro da identidade, e também como, articulando textos diversos dentro da tradição latino-americana e reservando-se o direito de tributário de um legado universal, Padilla concebe uma escrita singular que de maneira cifrada alude à experiência histórica de seu continente – buscando para ele um novo lugar na literatura do mundo contemporâneo.

A tendência do século XX, segundo Antonio Candido,¹³⁵ foi explorar a descontinuidade entre a configuração externa e interna dos personagens, tornando cada vez mais simples o enredo e cada vez mais complexas e contraditórias as técnicas de caracterização das figuras dramáticas. O romance novecentista repetia a maneira insatisfatória e incompleta com que o homem elaborava o conhecimento sobre seus semelhantes no mundo da experiência: a condição fragmentária imanente à vida passava a ser, no romance, criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor. De forma semelhante, Davi Arrigucci Jr.¹³⁶ explica a crise da literatura realista por sua insuficiência em representar simbolicamente essa vida sujeita à fragmentação repetitiva sob o capital mundial em meados do século XX, ocasionando a crise geral da consciência criadora. A partir dos anos quarenta, a dilaceração da ordem social e política ocasionada pelas guerras mundiais colocou em xeque o paradigma do realismo.¹³⁷ A experimentação tornou-se

uma parte inseparável do seu ser: está condenado a representar a vida inteira, porque entre ele e seu personagem estabeleceu-se uma cumplicidade que não pode ser quebrada por nada, exceto pela morte ou pelo sacrifício”. PAZ, Octavio. “Máscaras mexicanas” in: *O labirinto da solidão*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

¹³⁵ CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

¹³⁶ ARRIGUCCI Jr, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

¹³⁷ Referindo-se a um fenômeno anterior, mas análogo, Franco Moretti argumentou, em “Um conto de duas cidades”, que, em vez de reduzir a complexidade social urbana de Paris a um modelo homogêneo e reconhecível, Balzac a viu como uma oportunidade de retratar novas possibilidades e interações imprevisíveis e de mudar a estrutura narrativa em favor de uma nova forma de realismo. Esse era, para Moretti, um exemplo de que sem um certo tipo de espaço – e agora se pode acrescentar, de circunstância histórica – um certo tipo

mandamento de uma renovada modernidade em sua busca por uma nova forma de encarar o verossímil que estivesse menos atingida pela catástrofe. Tal agenda literária rechaçava a existência *a priori* da perfeição, já que o próprio ato de nomear – convocação metafórica do poder adâmico – também encerrava em um nome toda a imperfeição do sujeito. Assim, as décadas seguintes leram nas páginas do pós-guerra propostas estéticas que já não tentavam cobrir a face do real, mas, antes, denunciar a impossibilidade de fazê-lo.¹³⁸

Amphitryon transmite ao leitor uma sensação de descontrole e de incerteza, de inesperado e de inconcluso. O texto inicia-se com uma dúvida que prontamente se expande para todos os outros trechos do livro; em sua narrativa, nada é fixo. A sucessão de cidades, relatos, narradores e identidades forma um mapa policêntrico onde os personagens e as circunstâncias reaparecem, a cada trama, com diferentes importâncias, ampliando ações supostamente secundárias e agregando complexidade à obra: as mínimas causas têm devastadoras conseqüências sobre as esferas particulares e coletivas. Para criar tal efeito, não bastam as combinações narrativas binárias e simplificadoras; a experiência do desassossego e das imposturas identitárias é expressa em *Amphitryon* por meio da releitura das formas cindidas e desoladas pela ironia, pela perda da ingenuidade, pelos fingimentos e fissões nos pactos sociais e literários que a realidade circundante e a apreensão dessa realidade engendraram ao longo do século XX.

Para Umberto Eco, literatura é nomear coisas, apresentar um mundo pela palavra. Benedict Anderson, Eric Hobsbawn e Homi Bhabha tentam demonstrar como o ato de narrar basta para enunciar memórias e histórias, e, assim, construir identidades inventadas, imaginadas. Oposta à naturalização identitária oitocentista – calcada no duplo etnia-nacionalidade e nas metáforas botânicas –, a pertença, no século XX, é destituída de qualquer fixidez; a fugacidade e a incerteza da vida fazem o homem moderno reconhecer o estranhamento e a ruptura como marcas de seu tempo. Difusa e fragmentária, a narrativa contemporânea destaca-se por seu caráter auto-reflexivo e auto-referencial: é impossível escrever inocentemente ou sem questionar a própria escrita porque é intergiversável a dissolução da identidade do narrador onipresente e onipotente em um eu mutante sem

de narração é simplesmente impossível. MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu – 1800-1900*. Boitempo, São Paulo, 2003.

¹³⁸ SOSNOWSKI, Saúl. “La nueva novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición” in: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina, palavra, literatura e cultura*, volumes dois, Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

contorno fixo. A crise identitária atinge a instância discursiva: o narrador tem uma identidade fictícia; o escritor vira personagem.

autores de textos e textos de autores

Em *Si volviesen sus majestades*, *Amphitryon* e *Espiral de artillería*, Ignacio Padilla manifesta sua consistente preocupação com o uso e o abuso da força e com o papel do sujeito na história, e, para Cheyla Rose Samuelson, é esse senso de responsabilidade que o aparta de outros escritores. Mesmo que estejam distantes da literatura engajada, que coloca a crítica acima da criação, os romances de Padilla continuamente levantam questões sobre os inesperados efeitos das espontâneas decisões pessoais de indivíduos dilacerados – o que, na visão de Samuelson, tornaria interessante uma leitura dos trabalhos de Padilla não só pela perspectiva da ética, mas também da teoria do caos, devido sua exploração dos modos como insignificantes escolhas individuais causam destruições em larga escala. Já pela perspectiva do personagem do autor, essa fascinação de Padilla pela responsabilidade individual produz um texto que obsessivamente questiona a legitimidade do escritor e do texto que ele escreve.

Em “Is There a Writer in this Text? The Writer as Character in Recent Mexican Fiction”,¹³⁹ Cheyla Rose Samuelson diz que as transformações na imagem e na função social do escritor na recente produção ficcional mexicana – sua posição perante à indústria cultural, aos agentes editoriais, às demandas do mercado, aos financiamentos públicos das artes e ao decréscimo da autoridade moral do intelectual – têm direta relação com o novo tratamento narrativo da figura do escritor: para os membros da nova geração, a idéia de que a arte prevalece sobre a política não exclui a função da literatura como crítica social, não aparta as propostas estéticas do contexto local e das atribuições do escritor na América Latina.¹⁴⁰ Liberados do impulso iconoclasta que os movera na década passada, os jovens autores continuaram a voga mexicana de pensar a relação entre escritor, texto e sociedade e,

¹³⁹ SAMUELSON, Cheyla Rose. “The Mirror and the Mask: The Character of the Writer in Recent Mexican Fiction”. M.A., Hispanic Language and Culture, University of California, 2002. www.uweb.ucsb.edu.

¹⁴⁰ *El Pais*, 29 de novembro de 2003: “Roberto Bolaño enseñó que el buen escritor es de facto un escritor comprometido sin que lo tenga que ser en el sentido Sartriano de la palabra.”.

com significativas mudanças temáticas e estruturais, persistiram tanto na abordagem do lado mundano do escritor quanto nos jogos narrativos de fragmentação, intertextualidade e metalinguagem.

Para Samuelson, há que se ponderar sobre duas principais questões quando o assunto é a presença do escritor no texto: a primeira concerne o problemático relacionamento entre o personagem-escritor e o autor empírico; a segunda, o papel do escritor diante dos outros elementos textuais, como os outros personagens, a estrutura narrativa e o narrador. Toda discussão acerca da personagem do escritor, da construção do autor implícito e da voz narrativa deve, segundo a autora, passar por questionamentos sobre a presença do narrador em primeira pessoa ou da onisciência do narrador em terceira pessoa e sobre o estatuto da autoria do texto em que o escritor aparece e de outros supostos textos daquele mesmo personagem; e deve, claro, incluir os debates teóricos suscitados pelos ensaios de Roland Barthes, “The Death of the Author”, de 1968, e de Michel Foucault, “What is an author?” de 1969.

Numa época de intenso exame sobre o papel do conhecimento nos sistemas de poder, Barthes e Foucault apontaram o Autor como a função controladora das possibilidades de interpretação de um texto. Barthes argumentava que o moderno conceito de autoria surgira na ascensão do humanismo e do racionalismo iluminista e logo criara uma aura de privilegiada autoridade em torno do autor, fonte inabalável de sentido. Assim, as potenciais interpretações de um texto ficaram limitadas às específicas intenções históricas e culturais do autor, cuja morte, para Barthes, inauguraria o triunfante reinado do Leitor como gerador de sentido, recriando o texto a seu modo. Já pela perspectiva de Foucault, a idéia de Autor era resultado da crescente consciência do indivíduo como ponto focal para o exercício do poder. Ele defendia que o conceito de um Autor único, individual e unificado era errôneo: qualquer texto conteria uma pluralidade de funções autorais produtos da retórica, do estilo, da intertextualidade e de outros marcadores narrativos. E, segundo Samuelson, essa concepção de uma multiplicidade de figuras autorais geradas por estratégias narrativas expressa melhor as recentes obras mexicanas que a imagem de um único autor emergido do texto.

Nessas obras, o escritor é considerado personagem especial porque opera não só como elemento narrativo no enredo, mas também como fator multiplicador de mundos ficcionais

– e até como porta de saída do mundo ficcional. Para a autora, a irrupção de um autor no plano da ficção tem o curioso efeito de destruir uma realidade ficcional e substituí-la por outra, também ficcional, realidade, explicitando os limites das convenções narrativas: a análise do paradoxal e privilegiado estatuto inerente à figura do personagem que escreve – e que, por isso, opera em vários níveis em um texto, criando múltiplos sentidos para o enredo e para o ato de ler – ajuda a compreender a violação da ontológica barreira entre o mundo do texto e o mundo onde o texto foi produzido – característica da narrativa pós-moderna. Segundo Samuelson, os jovens escritores objetos de “Is There a Writer in this Text?” são herdeiros do legado borgeano e em suas obras refletem a mesma destreza para explorar a potência semiótica do personagem-escriptor que muitos dos autores do *boom* da literatura latino-americana exibiram com tão frutíferos resultados. E, por isso, a autora finaliza sua pesquisa recorrendo a uma citação do pequeno ensaio “Borges y yo”, em que Jorge Luis Borges demonstrou como a figura do autor é sempre mais e sempre menos que aquele que escreve e confessou não saber se ele ou se “el otro Borges” havia escrito aquelas páginas – apontando assim para ainda outros e infinitos Borges, revelando a pluralidade e a porosidade da idéia de autor.

O leitor hodierno, já advertiu Cheyla Rose Samuelson, raramente é surpreendido por técnicas metanarrativas, porque estas, depois dos radicais experimentos das últimas gerações, são agora parte de seu repertório. Assim, fica evidente que a prática de representação do escritor como personagem ficcional da geração mexicana remonta, na verdade, aos meados do século XX, e que este, embora não tenha inventado a metaficção, escreveu nas páginas da chamada narrativa pós-moderna a explosão de textos questionadores das barreiras ontológicas entre texto e mundo real.

Para a autora, a oscilação entre presença e ausência autoral é o que caracteriza o autor pós-moderno. Recorrer a nomenclaturas e definições estanques de um tipo de literatura – ainda mais envolvendo um termo controverso como o pós-moderno – é, sem dúvida, arriscado. Mas isso não desautoriza atribuir – sob pena de anular a lógica de leituras e intertextualidades apenas por falta de um termo consensual – a esses textos a origem do experimento de rotação de narradores de *Amphitryon*. Intimamente relacionada aos procedimentos heteronímicos e à fragmentação do sujeito desassossegado, a diluição do

autor e da autoria em Padilla se dá por um jogo de sobreposições e espelhamentos de narradores: o relato assinado pelo personagem Daniel Sanderson (4) é o último capítulo do suposto livro “Amphitryon” do ex-ghost-writer (4’); de modo semelhante, o Colofão assinado pelo personagem Ignacio Padilla (5) é o último capítulo de *Amphitryon* (6). Ambos são exercícios finais de meta-escrita, procedimento contemporâneo comum em que o autor coloca-se dentro do livro para acusar os motivos e as circunstâncias de enunciação. Por meio desse desnudamento da figura do sujeito que narra, o antigo estratagema de sobrepor discursos e retirar textos de dentro de textos ganha a nova intenção de demonstrar a ficcionalidade e atribuir à obra literária não mais o papel de assimilar-se com o real, mas de revelar o imaginário e o construído: exposto ao leitor, o projeto da escrita incorpora-se à essência do fingimento ficcional e problematiza o estatuto da narração. E, dessa maneira, assumindo novos significados, as formas narrativas discutem o conteúdo da fragmentação, da indagação e da incerteza do século XX.

deduções de policial

Ao ser perguntado sobre as possíveis danosas conseqüências do esmagador predomínio de Roberto Bolaño sobre o atual panorama da literatura em língua espanhola, semelhante àquele que decorreu do êxito internacional de García Márquez, Ignacio Padilla respondeu que não se deve temer Bolaño, pois sua característica cervantina faz dele um elo perdido que fecha ciclos e abre perspectivas; o chileno, diz Padilla, é responsável, por exemplo, pela desconstrução absoluta do policial, gênero literário cuja matriz dedutiva – vinculada a Edgar Allan Poe – sofreu inúmeras transformações durante o século passado.

É Ezequiel Rosso quem propõe aproximar *Amphitryon* ao romance policial.¹⁴¹ Segundo ele, o gênero literário que articula saber e revelação e em cuja fruição o leitor compete com o personagem-investigador para, com base em todas as unidades do relato, desvendar o crime figura no livro de Padilla também pela abordagem de alguns de seus temas característicos: a conspiração e a sociedade secreta, os grupos que protegem um segredo e que, para isso, precisam simular-se e enganar o adversário.

¹⁴¹ ROSSO, Ezequiel de. “Huellas de sentido: *Amphitryon*” in: MANZONI, Celina y otros, *La fugitiva contemporaneidad – narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Conforme Rosso, na narrativa policial tradicional, a missão do investigador é descobrir a conspiração e trazer novamente ordem ao mundo – espaço organizado e justo não fosse a ação criminosa. Assim, o relato policial baseia-se em uma idéia absoluta de verdade, obtida pelo exercício puramente racional do detetive, que vê através do caótico e chega aos fatos tal como se deram, e não apenas a uma versão deles: alcança a verdade, revela-a e traz ordem ao mundo e ao social.

O Projeto Amphitryon, cujo objetivo alegado era o treinamento de uma pequena legião de sósias que tomariam o lugar das autoridades nazistas em aparições públicas de risco, era um grupo de inteligência, um grupo conspirativo criado pelo poder instituído, e não contra ele. Tal Projeto, para Rosso, é uma metaconspiração, a simulação de um grupo conspirativo – que só se constituiu como verdadeira conspiração quando Dreyer afrontou o poder tentando substituir Eichmann. À diferença de outros relatos conspiratórios, em *Amphitryon*, são os próprios conspiradores a contar a história e os planos de conspiração, deixando ao leitor a tarefa de decifrar as distorções, contradições e motivações dos testemunhos. O livro de Padilla – condizente com as propostas *crackeiras* de narrativas elípticas, polifônicas e que exigem a participação do leitor – desloca a matriz policial do eixo temático para o estrutural: é o leitor que agora investiga e ordena fatos aparentemente dispersos e desconexos, é o leitor o investigador.

O romance surge, então, como um discurso conspirativo que esconde os fatos circundantes e os revela aos poucos e em partes, mas nunca inteiramente: Padilla tem um segredo e o encobre em uma narrativa caótica porque fragmentária e contraditória. Diante dessa enunciação conspirativa, o leitor é obrigado a perscrutar os narradores e suas sombras, simulando um exercício de investigação ao apurar os sinais e os indícios na tentativa de compreender uma história ficcional que é a simulação do mecanismo da história real.

memórias de testemunhas e testemunhos de memória

Nas últimas décadas, a literatura de testemunho vem ganhando espaço como meio de acesso a tempos pretéritos, particularmente quando se trata de experiências traumáticas. O

fenômeno suscita uma discussão sobre o caráter literário do relato testemunhal e suas relações com os outros documentos históricos na reconstituição do passado.

Os rastros etimológicos da palavra testemunha indicam duas trilhas: pelo grego, *terstis*, é aquele que pode atestar algo verdadeiro, o terceiro elemento sempre neutro em algum fato jurídico; pelo latim, *superstes*, é aquele que sobreviveu. Já a origem do gênero caracterizado pelo ato de descrever em 1ª pessoa um evento notável é mais recente e precisa: foi no início do século XX que a influência do modo psicanalítico e as reações benjaminianas à historiografia monumental e sua tendência ao apagamento e ao não-registro se fizeram sentir tanto sobre a mobilização psicológica e afetiva entre leitor e autor em torno do ressurgimento de um período histórico catastrófico, quanto sobre o ofício do historiador – agora um colecionador de restos, vestígios, pormenores e testemunhos.¹⁴²

Marco político e cultural do século XX, período histórico atravessado pelos regimes totalitários e pelo holocausto, a Segunda Guerra Mundial instituiu o interesse público pela literatura testemunhal; as diversas atrocidades vivenciadas sob as ditaduras militares revigoraram-no. Diante dos traumas da experiência absurda, a imaginação se fazia necessária para relatar o irreal, o inacreditável, o inverossímil. As relações entre o valor estético e a aferição de verdade na literatura de testemunho vieram à tona. Na crítica, se opuseram duas correntes: uma asseverava que a literatura de testemunho era a dos sobreviventes, distante da ficção e, por motivos morais, alheia a qualquer juízo estético; a outra tornava os fatores literários independentes do autor e entendia que a experiência traumática – cujos registros deveriam, portanto, ser tratados como atributos culturais – só havia sido possível devido ao aparato administrativo e científico estatal e, por isso, não pertencia aos sobreviventes, mas à modernidade.¹⁴³

O que está em jogo é o estatuto da 1ª pessoa discursiva e a tensão entre o efeito de verossimilhança de uma narrativa ficcional e o valor de verdade histórica de um relato

¹⁴² Para alguns pesquisadores, há um teor testemunhal em toda literatura, dado que ela não é reflexo do real, mas o traz escondido em sua trama. Não haveria, portanto, um “gênero testemunhal”; toda obra pode ser lida como testemunho. Aquelas que explicitamente têm intenção de testemunhar certo evento usualmente são autobiográficas, descritivas e em 1ª pessoa. Mas esse paradigma não encerra as possibilidades testemunhais, pois existem muitas outras formas nos mais variados gêneros – romances, conto, história em quadrinhos, poesia, vídeos, filmes, artes plásticas, música. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura – o Testemunho*. Unicamp, Campinas, 2003.

¹⁴³ Revista EntreLivros Nº 28 – “Memórias da Guerra”.

baseado na memória particular – conflito que se estende também a *Amphitryon* e a tantos outros romances históricos e autobiografias ficcionais. Se, eloquente ou precário, o testemunho atesta, no presente, a experiência de um tempo caótico, há que se pensar na memória e no discurso retrospectivo como instâncias mediadoras da existência e da persistência do passado, como verdade e como ficção.

Em *Tempo Passado*,¹⁴⁴ seu mais recente livro, Beatriz Sarlo escreve que o passado é inevitável, pois irrompe, a todo o instante, no presente, contrariando qualquer decisão pública ou privada de relegá-lo ao esquecimento: o passado se faz presente. O presente, tempo da lembrança, único tempo em que é possível lembrar, faz do passado um tempo conflituoso porque feito de memória e de história: a segunda nem sempre consegue acreditar no tom subjetivo da primeira; a primeira nunca confia em uma reconstituição que nega o direito à subjetividade. Daí o passado ser também inabordável, pois a lembrança que surge e obriga à perseguição nunca está exata, completa ou consensual.

Como o passado não pode ser eliminado, só pode ser compreensível no presente quando organizado em narrativa, e, através dela, por uma ideologia que o signifique e interprete. Segundo Sarlo, a partir da segunda metade do século XX, observou-se uma *guinada subjetiva*: o olhar dos historiadores e cientistas sociais voltou-se para o detalhe excepcional, o vestígio anormal, a subjetividade anômala. Essa ascensão de “novos sujeitos” no campo interpretativo das ciências sociais demandava novas abordagens, metodologias e fontes, e acabou por reordenar ideológica e conceitualmente o passado. No limite desta mudança, estava a utopia de entendê-lo a partir de sua própria lógica, tarefa que exigia a assunção da perspectiva do narrado – aproximando narrado e narrador por um recurso conhecido desde os meados do XIX na literatura: o discurso indireto livre como modo de subjetivação do objeto da narrativa. Nesse processo, a academia passava a estudar o social e o cultural nas margens das sociedades modernas, modificando a noção de sujeito e privilegiando o pormenor cotidiano na hierarquização dos fatos, enquanto a história destinada ao grande público procurava reconstituir a verdade da vida dos grandes atores. As mudanças de objetivo e perspectiva operadas mediante variação de fontes – testemunhos

¹⁴⁴ SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Cia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

orais, notadamente – e avalizadas pela história acadêmica foram, portanto, alçadas à esfera pública de larga divulgação, muitas vezes com o apoio do Estado.

Nas narrações de grande circulação comercial, diz Sarlo, reconstituição e interpretação dos fatos tornam-se um todo, garantindo uma visão global tão impossível quanto indesejada para os historiadores profissionais de hoje. Tal modalidade não acadêmica atende às demandas do público leitor e orienta seu discurso explicativo por fórmulas de causalidade, argumentando em função das expectativas do imaginário social contemporâneo, que não suportaria a ampliação do campo hipotético e a pouca nitidez narrativa dos estudos acadêmicos; elabora, portanto, explicações reguladas menos pelo método do ofício que pelas necessidades presentes e que pouco dependem do passado, pois lhe impõem uma ordem superior de significados em forma de uma “linha do tempo” clara, elucidativa, teleológica. O problema, de acordo com a autora, é que boa parte da produção sobre a história recente baseada em fontes testemunhais, em especial aquelas dedicadas ao período das ditaduras militares, alinha-se a esse mesmo estilo: destina-se à esfera pública e não oferece hipóteses, mas certezas.

A atual tendência acadêmica e do mercado, portanto, é reconstituir a textura e a vida da experiência passada, revalorizando a 1ª pessoa discursiva e reivindicando a dimensão subjetiva. Ao ser arrogado, esse direito à subjetividade coloca o indivíduo no lugar que nos anos 1960 era ocupado pelas estruturas: a razão do sujeito deixa de ser mera “falsa consciência” para testemunhar, em primeira pessoa, uma lembrança e uma identidade. Tal panorama é suficiente para Beatriz Sarlo comentar que, nos dias de hoje, história e identidade são dois vocábulos em permutação – o que reflete a primazia do sujeito na esfera pública – e questionar se há verdade e fidelidade no registro da experiência pessoal, se a narração da experiência guarda a intensidade do vivido ou se a repetição do discurso desgasta seu significado, se é possível lembrar uma experiência ou se a recordação é apenas de uma lembrança previamente posta em discurso, se há garantia na primeira pessoa em captar o sentido da experiência, se a história deve prevalecer sobre o individual. A indagação última para qual convergem todas as anteriores é, para além da dúvida quanto à validade identitária, sobre o significado de se fixar em texto – ficcional, testemunhal, histórico – uma experiência passada.

Em uma narrativa testemunhal, o corpo e a voz do narrador unem-se à experiência vivida para estabelecer uma contigüidade entre a presença real e o evento passado: a experiência só existe quando há o testemunho que, pela narração, a traz para um outro tempo, em que é fundada uma nova temporalidade a cada repetição, a cada atualização, no tempo, das histórias de um tempo passado. Ainda seguindo Sarlo, lê-se que o testemunho ascendeu no preciso momento em que era dado como decadente: no início do XX, Walter Benjamin previu o fim da possibilidade de relatar com o silêncio que se seguiria ao choque da experiência absurda; o profetizado emudecimento das trincheiras, no entanto, tornou-se profusão de testemunhos.¹⁴⁵ Na sequência, a autora recorre a Paul de Man, que, no final da década de 1970, criticava radicalmente a equivalência entre o eu do relato, o autor e a experiência vivida, negando a idéia de gênero autobiográfico. A autobiografia, para ele, apenas passava a ilusão de um sujeito unificado no tempo, impossível de ser sustentado na experiência; seria, então, indiferenciável das ficções em 1ª pessoa, pois mostraria tão-somente uma reprodução especular de um eu que se tomou como objeto, mas que nenhuma relação verificável possuía com o eu empírico. E, por ser não mais que uma manifestação da prosopopéia – um tropo que dá a palavra a um ser inanimado ou inexistente –, o narrador da autobiografia não passa de artifício retórico, de uma máscara que não é de verdade, mas que afirma dizer a verdade. Com propósitos similares, Sarlo remete-se então a Jacques Derrida, que negava ao indivíduo a possibilidade de saber sobre a experiência. O sujeito, para ele, só se identifica com os enunciados de sua autobiografia por meio da assinatura, que o reconhecia como autor narrador daquele relato: a primeira pessoa só teria respaldo no próprio texto, e não fora dele, o que liquidava qualquer garantia de verdade.

O sujeito ressuscita da morte imposta pelo estruturalismo dos anos 1960-70, observa Sarlo, no hodierno otimismo da proliferação de narrativas não-ficcionais em 1ª pessoa – testemunhos, autobiografias, entrevistas, memórias –, cujas estratégias se apóiam no efeito de detalhamento e coesão: tais relatos juntam, amarram e dão sentido a todo detalhe incluído, e esse acúmulo de descrições precisas – inclusive ou especialmente as não significativas – passam a impressão de que o concreto da experiência vivida ficou nítido, fortalecendo a credibilidade do narrador, a veracidade da narração e a persuasão discurso.

¹⁴⁵ É Beatriz Sarlo quem aponta uma contradição do pensamento de Benjamin: de um lado, a impossibilidade do subjetivo com a anulação da experiência e do testemunho; de outro, a messiânica redenção da história com base na memória e na refutação do causalismo positivista e reificado.

O tom subjetivo marca, então, a pós-modernidade – assim como a nulidade da experiência marcou a fase final da modernidade –, bloqueando não apenas a fissura do cultural sob o capitalismo mas também a “epistemologia da desconfiança”, que desde o final do XIX propaga-se desde Nietzsche e Freud: o sujeito volta a ter experiências e também pode comunicá-las com estatuto de verdade; seu relato é a “cura” para a alienação. Em lugar da verdade absoluta florescem verdades subjetivas; quando a verdade de uma história já não é possível, as verdades históricas no plural ganham força – fazendo do plural, muitas vezes, apenas uma inflexão discursiva que esconde uma questão conceitual conflituosa, um fetichismo gramatical que encera o problema da multiplicidade de perspectivas.

No centro do livro de Beatriz Sarlo está a suspeita de que a memória e a 1ª pessoa não necessariamente têm lugar privilegiado na captação do sentido da experiência: a identidade se constrói em termos de autobiografia – sou isso, faço aquilo, não sou isso, meu nome é – e o testemunho procura sempre ser persuasivo, mas a ambos faltam quaisquer comprovações de verdade – que devem ser buscadas fora, em um sistema de provas e contra-provas global e irrestrito. Para ela, está claro que os testemunhos do holocausto são moralmente inatingíveis e irrefutáveis, imunes a qualquer tipo de crítica; mas, ao se estenderem para qualquer outro tipo de testemunho, se afirmando como verdade e não se sujeitando às verificações aplicáveis a outros discursos de intenção referencial, tais relatos criam uma ampla categoria de testemunhos inexploráveis, o que se torna um problema, mais que moral ou judiciário, histórico. Analisando o exemplo argentino, Sarlo admite que os relatos das vítimas-testemunhas foram de grande valia para a redemocratização, pois permitiram ressarcir identidades e direitos destroçados pelas ditaduras, e também responsabilizar jurídica e politicamente os culpados de um processo cujas provas haviam sido sistematicamente destruídas pelos réus; mas o que em *Tempo passado* procura fazer é submeter ao escrutínio metodológico a validade do discurso em 1ª pessoa das vítimas-testemunhas – coisa que ninguém, além dos culpados, ousou fazer – e bloquear a direta transformação do testemunho em certeza de verdade e recurso indelével de qualquer reconstituição do passado. Para a autora, detalhamento e coesão certificam e reforçam o tom íntimo do testemunho e, quando não submetidos à crítica, operam por acúmulo e repetição para, de acordo com a teleologia do relato, gerar verossimilhança – mas não necessariamente verdade. Logo, os testemunhos são discursos e não têm a prerrogativa da

irrefutabilidade, principalmente porque, em paralelo, dão origem e sustentação a outras narrativas nada protegidas pela suposta intangibilidade moral dos que sofreram a experiência traumática: se relatos pessoais das vítimas-testemunhas são, para muitos casos, a única fonte de conhecimento de um passado que deliberadamente foi destruído, esses outros discursos paralelos não podem receber um peso referencial superior a outras fontes disponíveis; o “dever da memória”, calcado numa relação moral e afetiva com o passado catastrófico, é pouco compatível com o distanciamento crítico exigido pelo método de quem lida com o passado em instância mais afeita à prospecção de hipóteses que ao respeito moral a dados inatingíveis e recuperados apenas como certeza emblemática, e não como questão reflexiva. Na sua visão, Sarlo acusa que só uma ingênua confiança no discurso em 1ª pessoa e uma fetichização da verdade testemunhal poderia colocar o testemunho no centro intocável da verdade da experiência vivida. E, com Susan Sontag, diz que mais importante que lembrar é entender.

Nesse sentido, a conclusão de Beatriz Sarlo é que não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança. O testemunho – que demanda confiança mas que se escuda do escrutínio metodológico – é também transitório e relativo porque também é feito pela memória e pelo discurso. A primeira tem caráter ineludivelmente mediado e, até mesmo quando imediata, é composta por elementos indiretos, como as lembranças de outros contemporâneos, o cânone escolar, institucional, cultural, midiático e familiar ou o saber posterior e anacrônico. O segundo imiscui-se no espaço que, na deriva do tempo, vai sendo gerado entre experiência e aquilo que dela se lembra, preenchendo e limitando o campo do lembrável com operações linguísticas, tipologias e modelos narrativos da experiência e julgamentos morais e culturais. Assim, o presente da enunciação – tempo em que se começa a narrar e que marca a narração e, indelevelmente, a memória – exerce sua hegemonia sobre o passado apoiando-se, no caso do testemunho, na condição de variação inerente à subjetividade – o que elimina a chance de tomar os relatos testemunhais como verdade total, irrestrita e irrefutável. Toda narração do passado é vicária, subjetiva e provisória; é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato, que, a cada presente, renova o passado.

A imediatez entre a experiência e o relato, que sustentaria veracidade da representação testemunhal, se desfaz, pois a memória nem sempre é espontânea e a

intervenção do presente expressa a lembrança em uma narrativa que só se codifica com o conhecimento posterior. Esse anacronismo, patente nos discursos testemunhais, é também da disciplina histórica: o presente influi na reconstrução do passado, e é exatamente esse seu dever. Mas, enquanto no testemunho o presente da enunciação é a condição de relembrar, na história é preciso, diante da impossibilidade de eliminá-lo, reconhecer, limitar e abordar criticamente o anacronismo. Ao demonstrar que testemunho e produção historiográfica apontam em direções opostas – esta tentando reconstituir uma realidade na qual o narrador não estava presente e aquele, ao contrário, arrogando-se o privilégio da transmissão imediata do saber de quem presenciou e sobreviveu a quem, como o historiador, não estava lá – e concluir pela desautorização das hipotéticas prerrogativas do relato em 1ª pessoa, Beatriz Sarlo não apenas comprova as suscetibilidades do discurso da memória, mas também evidencia o caráter fragmentário de qualquer narração do passado: conhecimento sobre algo que não está presente, reconstituído por instrumentos inevitavelmente fragmentantes e sobre fontes sempre lacunares. Segundo a autora, tal conhecimento só pode se dar por um corte, por uma estética do estranhamento e da distância – suspendendo o automatismo da percepção pela familiaridade. Nesse ponto, a imaginação torna-se essencial, pois é ela quem cria o afastamento reflexivo e quem reconhece que a “história jamais poderá ser totalmente contada e jamais terá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade”. A história será sempre incompleta, não por uma falha na representação dos detalhes ou dos casos, mas pela própria qualidade múltipla dos processos, das narrações.

Beatriz Sarlo diz ter encontrado na literatura, terreno onde é difícil estabelecer limites de verdade, as imagens mais exatas do horror do passado recente: a ficção, diz ela, pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em 1ª pessoa. Essa escritura ficcional não se furta em tentar entender, com distanciamento crítico, a experiência que não pôde vivenciar, mas que, lendo e imaginando indícios, suposições e vestígios, quer contar em suas histórias.

No ensaio intitulado “El concepto de ficción”, Juan José Saer diz que a principal exigência da biografia, a veracidade, atributo pretensamente científico, não é mais que um traço retórico de um gênero literário, tão convencional quanto as três unidades da tragédia clássica ou a revelação do assassino nas últimas páginas de um romance policial. Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os fatos narrados, exatos, o problema da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das variações de sentidos próprios da construção verbal insiste em lembrar que uma proposição, por não ser fictícia, não é necessariamente verdadeira: a verdade não é o contrário da ficção. Para Saer, aqueles que optam pela ficção – mesmo recorrendo a fontes falsas, fazendo atribuições falsas, confundindo dados comprovados e imaginados –, não o fazem para declinar dos rigores da verdade ou para confundir o leitor, mas, justamente, para demonstrar a complexidade da situação. A ficção, continua o autor, não é uma reivindicação do falso; é uma inevitável mescla entre empírico e imaginário. Nas grandes obras ficcionais está presente esse entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, às vezes como tema explícito, às vezes como fundamento implícito de sua estrutura.¹⁴⁶

Em outro ensaio também presente em *El concepto de ficción*, “La novela”, Saer afirma que o romance é uma forma de narração adotada na época da ascensão da burguesia para representar sua visão realista do mundo; caracteriza-o o uso exclusivo da prosa, a causalidade linear e a hiperhistoricidade. Por sua capacidade de transmissão ideológica, o romance alcançou, sob a indústria cultural, o estatuto de mercadoria; seu formato, volume e preço de venda obedeciam às expectativas do mercado e indicavam que, no gênero, tinha menor importância os imperativos do autor que a garantia, de antemão, ao leitor – ou seja, ao comprador –, que certas convenções de legibilidade e representação seriam respeitadas. Específico em sua origem e desenvolvimento históricos, o romance, segundo Saer, não pode ser eternizado. Os grandes romancistas do novecentos procuraram livrar-se dos limites

¹⁴⁶ "Pero Borges, a diferencia de Eco y de Solienitsin, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas". SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 14.

impostos por tal concepção de representar a historicidade sem falhas – Joyce pelo simbolismo, Kafka pela alegoria e parábola, Mann e Pavese pelas buscas míticas. E Saer conclui: a única maneira para um escritor ser romancista no século XX é não escrever romances.¹⁴⁷

Saer delata, portanto, a falência do conceito tradicional de romance e, principalmente, de romance histórico. A reconstrução de uma ação ou de uma determinada época pretérita é apenas um projeto, pois o que se tenta construir não é mais que uma idéia ou imagem do passado que pertence ao próprio observador, e não aos fatos históricos. Para o autor, a pretensão de escrever ou ler romances históricos resulta da confusão entre realidade histórica e imaginação de um passado improvável.

Amphitryon é constituído por uma seqüência de idéias e imagens de passados. Em suas páginas, confundem-se não apenas vários níveis de leitura, mas diversas instâncias de narração. E não só porque aí se sucede e espelha um número impreciso de narradores ficcionais, mas porque, a eles, se une um narrador empírico. No livro de Padilla, a transitoriedade dos nomes e das pertenças atinge o texto na escritura e na leitura: identidade e texto são dissolvidos, provisórios e arbitrários – marca do esfacelamento identitário novecentista que se expressa no conteúdo da descrença e do desassossego e nas formas impostoras de narrá-lo.

Mas essa experiência contemporânea só pôde radicalizar a desestabilização do estatuto da narração porque, séculos antes, o narrador clássico já havia perdido espaço. O ouvinte presencial – assombrado mas nunca desconfiado, pois o narrador sempre sabia o que dizia – começou a perder a batalha da qual Quixote é texto emblemático: o romance

¹⁴⁷ Segundo o escritor peruano Ricardo Sumalavia, o conto, por ser o mais experimental e inventivo dos modos de escrita, é preterido pelas editoras, que só aceitam manuscritos de breves relatos muito depois de os autores já se terem firmado como romancistas. A despeito disso, o gênero permanece vital dentro da língua espanhola. Por esse motivo, perguntou a um grupo de jovens autores latino-americanos e espanhóis – Juan Manuel de Prada, Fernando Iwasaki, Edmundo Paz Soldán, Pablo de Santis, Iván Thays, Leonardo Valencia, Andrés Neuman e Ignacio Padilla – como vêem o conto e qual a importância dele dentro de suas narrativas. Em sua resposta, Padilla disse ter sempre se considerado e apresentado como um contista por vocação e romancista por acidente, embora não creia que seja necessário ou conveniente para a literatura estabelecer qual gênero é mais importante ou difícil. Seus romances não assumem o sentido clássico da palavra; são, antes, contos dilatados e encadeados que o autor tenta ver e fazer funcionar como pequenos projéteis dirigidos a um ponto preciso, mas que, uma vez atinjam o leitor, explodem, atingindo tudo o que no corpo do leitor possam encontrar. SUMALAVIA, Ricardo. “De la brevedad sentida y el nuevo cuento en lengua hispana”. *Literate World*, abril de 2003.

moderno nasceu sob o signo irônico do desencanto, em uma cisão entre ato e narração que fazia de toda experiência um problema e de toda narrativa um artefato auto-referencial, metanarrativo e não imediato. Séculos depois, a partir de Freud e Nietzsche, a experiência, separada do corpo, já não podia encontrar seu sentido; a delação da potência afetiva da memória retirava ao testemunho a verdade intrínseca e revelava que só um relato posterior poderia conformar e significar uma vida, um passado: entre uma coisa e a expressão dessa mesma coisa interpunha-se um desassossegado sujeito enunciador, estabelecia-se uma problemática relação entre narrado e narração – problematização da 1ª pessoa discursiva que se tornaria ainda mais complexa na narração autobiográfica ficcional.

Amphitryon traz quatro biografias ficcionais acompanhadas por um comentário final em que se toma como objeto de ficção um sujeito real da experiência. No final, todos os nomes de narradores são de impostores, pois a enunciação posterior é fruto de um momento da memória que reordena passado conflituoso e fragmentado: com o poder persuasivo de um discurso que firma identidade, o sujeito que assina o relato é uma sombra, uma máscara. São as suas memórias individuais que tentam se distanciar para revelar pedaços de história. O livro – que se apresenta afeito ao realismo e que aponta como sua trama principal acontecimentos históricos partilhados pela experiência e que também os narradores dos relatos, todos deslocados no tempo e no espaço, sob perspectivas diferentes, se dedicam a explicar – traz, em sua temática, a história, e suscita, em sua forma de contá-la, reflexões sobre os limites e possibilidades da aproximação do mundo narrativo ao mundo real que hoje resultam das explorações feitas tanto pela ficção como pela historiografia.

Para Saer, designar um romance realista é confundir o passado irrecuperável com uma imaginação presente. Nem verdade testemunhada, nem deliberada invenção, o romance histórico só pode ser lido como confluência de tempos, de leituras de passado. O impulso de representar fidedignamente a realidade engendrou, desde alguns séculos, novas formas e recursos narrativos que, ao longo do XX, se nutriram das incertezas do desassossego e acabaram por dar lugar a novas formas fragmentadas de representar esse novo real também incerto e fragmentado. Em paralelo, nas últimas décadas dos novecentos, o discurso novo cético pós-moderno – posterior aos experimentos estéticos e às fórmulas céticas, poder-se-ia dizer – quis abolir distinções entre narrativas ficcionais e históricas. Mas, se a aproximação desses discursos se mostra rica e válida, esta só pode ser em outro sentido. O

limite da literatura realista coincide com a fronteira do desconhecimento do todo: o romance histórico tradicional buscava aprofundar aquela promessa historiográfica oitocentista de um conhecimento total e direto do passado; *Amphitryon* simula essa hodierna impossibilidade.

Ao contar a história de personagens-peões e personagens-jogadores, Padilla faz um retrato multifocal no qual figuram, lado-a-lado, grandes comandantes nazistas e homens comuns, todos ilustrando a adesão acrítica ao totalitarismo e a esfera particular e coletiva de uma mesma indiferenciação; ao descrever os jogos identitários nos quais tais personagens se enfrentam, revela a impostura de um século desassossegado. Para tanto, o autor se vale de algumas das formas que no século XX se cristalizaram ao surgirem como alternativas expressivas e estéticas engendradas pela insuficiência das formas antigas diante desses mesmos acontecimentos históricos. Em *Amphitryon*, ficção de testemunhos em 1ª pessoa que se articulam para compor um livro que reelabora a matriz dedutiva do policial e os estratégias metanarrativos da literatura contemporânea, estão, portanto, perspectivas sobre esses acontecimentos e estão também releituras de algumas dessas formas. Seus níveis de leitura e escritura induzem modos de lê-lo: ler o livro como latino-americano, reforçando as implicações de atribuir a um livro que se quer universalista um sentido retirado da tradição local; ler o livro como fictício relato testemunhal da Segunda Guerra; ler o livro como sucessão de autobiografias em cuja ordem se insere a personagem de um *ghost-writer* e a personagem de um escritor empírico; ler o livro como uma reelaboração do policial dedutivo, que em sua estrutura fruitiva remete ao ofício do investigador. E por fim, lê-lo como narrativa ficcional que se aproxima dos mecanismos da história.

AS LEITURAS

Cada novo livro que leio passa a fazer parte daquele livro abrangente e unitário que é a soma de minhas leituras. Isso não acontece sem esforço; para compor esse livro geral, cada livro particular deve transformar-se, relacionar-se com os livros que li anteriormente, tornar-se o corolário ou o desenvolvimento ou a refutação ou a glosa ou o texto de referência. Há vários anos freqüento essa biblioteca e a exploro volume por volume, prateleira por prateleira, mas poderia demonstrar-lhes que não fiz outra coisa senão prosseguir na leitura de um único livro.

Italo Calvino, “capítulo 11”, *Se um viajante numa noite de inverno*, 1979.

Naquele mesmo ciclo de conferências citado pelo *Manifesto Crack*, Italo Calvino perguntou-se “quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?”.¹⁴⁸ Octavio Paz, outro precursor do *Crack*, já havia dito que “entre viver e a história e interpretá-la, nossas vidas passam. Ao interpretá-la, vivemo-la: fazemos história; ao vivê-la, interpretamo-la: cada um de nossos atos é um signo...Esta leitura é uma decifração, a tradução de uma tradução: jamais leremos o original. Toda versão é provisória. Toda tradução é uma criação: um texto novo”.¹⁴⁹

O que parece propiciar aproximações entre Calvino, Paz, Eco e Ginzburg é o mandamento borgeano da centralidade do lugar do leitor e da primazia das histórias de leituras de livros e de signos no decorrer do tempo: uma concepção que reconhece a literatura como um jogo construído e governado pelo intelecto,¹⁵⁰ como um artifício cerebral fruto de uma mente crítica e criadora que lê mundos e produz outros, e que, por isso, admite, na deriva histórica de imaginários e consciências, que a variação das leituras perpetue a espiral livresca. Sob certo prisma, não há porque não atribuir semelhantes palavras ao saber histórico.

¹⁴⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*, Cia. das Letras, São Paulo, 1991, p. 138.

¹⁴⁹ PAZ, Octavio. “Crítica da pirâmide” in: *O labirinto da solidão*. São Paulo, Paz e Terra, 1992, p. 241.

¹⁵⁰ CALVINO, Italo. “Jorge Luis Borges” in: *Por que ler os clássicos*, Cia. Das Letras, São Paulo, 1993.

História: o paradigma indiciário

passado, memória, história, narrativa

Em *The Past Is a Foreign Country*,¹⁵¹ no capítulo intitulado “How we know the past”, David Lowenthal diz que o passado está em torno, a espreita. Tudo o que há é resíduo do passado, pois até os poucos objetos inteiramente novos têm antecedentes. O dia de hoje é a soma de dias e acasos anteriores, um produto de todas as experiências pretéritas – artefatos da cultura e células biológicas. Reconhecê-los como elementos do passado, entretanto, demanda bloqueio da visão do dia-a-dia – um esforço característico do mundo ocidental. Mesmo as relíquias só pertencem ao passado quando a memória ou a história apontam-nas como tal; do contrário ficam ao redor do presente, não comunicando nada antigo. Assim, passado e presente são territórios a um tempo longínquos e vizinhos, separados por uma distância que sofre constante tensão: o que os põe em contato é uma inconsciente noção de vida orgânica; o que os aparta é a autoconsciência da memória, da história e da idade das coisas ao redor. Se a natureza é contínua, a cultura impõe a fissão.

A memória, de forma similar, faz-se de justaposições e sobreposições, tênues fronteiras entre o lembrar e o lembrar que se lembra: a lembrança e a lembrança da lembrança. Rememorar passado, segundo o autor, pode ser um ato individual ou coletivo; mas a forma de lidar com o conhecimento da memória é pessoal, é algo que àquele indivíduo ocorreu – e que ele reproduzirá, gerando memória para a posteridade. Também os eventos públicos assumem aspectos particulares quando rememorados, viram o reflexo na experiência pessoal de algo que ocorreu publicamente, ou seja, para muitas pessoas. Essa memória particular de eventos coletivos é propriedade particular, intransferível – e, por não poder ser compartilhada no plano do vivido, não passa de um relato de uma experiência, acabando por soar fictícia.

Lowenthal pergunta-se, então, se o passado de fato existiu, e se é possível verdadeiramente conhecê-lo – e cita a especulação de Borges em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” para falar da possibilidade de um passado fictício ocupar toda a memória. Essa incerteza quanto ao passado faz com que os indivíduos queiram ansiosamente validá-lo de

¹⁵¹ LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge University Press, 1985.

todas as formas possíveis, cercando-se de relíquias, reafirmando história e memória, pois é na memória que se funda o passado, a consciência do tempo transcorrido, dos eventos anteriores e da experiência. O caráter subjetivo da memória, porém, torna-a duvidosa, complica ainda mais sua validação: uma falsa lembrança firmemente acreditada é tida como verdade, pois nenhum outro testemunho é capaz de confirmar ou refutar uma experiência única de passado. Lowenthal afirma: uma lembrança falsa pode ser tão forte e durável quanto uma verdadeira, especialmente quando é sustentáculo de uma auto-imagem – sou aquilo, não fiz aquilo, meu nome é. Tais memórias particulares, que usualmente se provam falsas ou mesmo inventadas – ainda que essa reinvenção do passado de acordo com a auto-imagem presente não seja sempre deliberada ou de má-fé, mas imperceptível com o passar dos anos –, permanecem válidas e vitais, pois, congruentes e coerentes como narrativa, dão ordem e sentido à trajetória da existência. Relembrar o passado, assegura o autor, é essencial para captar um senso identitário, mesmo ou principalmente quando o indivíduo sofre metamorfoses com o decorrer do tempo. Uma autobiografia nada mais é que a recordação daquilo que todos os eu anteriores decidiram lembrar a seus eu predecessores.

Para constituir-se, a memória pessoal incorpora também de memórias de outrem: o lembrar e o lembrar do que os outros lembram, a tomada dos passados alheios e das memórias dos outros para confirmar e sustentar uma memória particular. Entre a partilha e a validação, as reminiscências individuais são adequadas às outras memórias particulares e à memória coletiva dos fatos fatais – marcos temporais públicos que balizam o particular, mas que não estão livres da seleção da memória potencialmente afetiva – inscritos no passar dos dias; e, assim, tais reminiscências são costuradas na trama da narrativa que acaba por uni-las em uma só indistinguível memória. Desse modo, um fundamento mais antigo e notório que a rememoração de si próprio garante a esse indivíduo identidade e legitimação.

Segundo Lowenthal, atualmente, os sinais confusos e os eventos contraditórios estão minando a confiança na rememoração do próprio passado e, por conseguinte, fracionando as identidades. A crise identitária é uma das resultantes da releitura da memória, da ciência que a homogeneização de uma rede de lembranças esparsas para dar sentido a uma narrativa e homologar uma identidade – suporte da memória coletiva e da história oficial – não se isenta da dolorosa experiência de reconhecer as discrepâncias e só poder relembrar com dúvida.

Entre a incerteza a total confiança no registro mnemônico, Lowenthal cita o memorioso Funes para dizer que o esquecimento é inevitável e desejável. Para que a memória tenha sentido, é preciso esquecer, classificar e dar ordem ao caos: mascarar imagens distintas sob uma única memória dominante, acentuando ou amenizando traços para abstrair diferenças e cobrir, com uma mesma palavra, tantos registros distintos. Tais abstrações fazem das lembranças matérias maleáveis, flexionadas a cada requisição, a cada acesso à memória. Reorganizando os eventos passados mediante um saber adquirido retrospectivamente e de acordo com as necessidades e desejos do presente, essa reformulação confere aos acontecimentos posteriormente recordados coerência e inteligibilidade, e aos fatos dispersos, clareza narrativa. E é assim, segundo uma ordem de narração explicativa e legitimadora, sob um ângulo retrospectivo e em conjunto, que se pode conhecer a experiência. Expressá-la, no entanto, já é transformá-la em algo diferente da experiência original. Uma vez relatada, essa experiência original não poderá jamais ser novamente vivida como experiência, mas apenas como discurso, que, para comunicá-la de forma coerente, não só a reformulou, como a criou. Quando requisitada, já é outra coisa, é discurso: de incompleta e parcial, passa a ser contingente e coesa.

Sendo assim, a memória articula o novo e o antigo; não preserva um passado fixo, mas o adapta em função do presente, gerando uma cadeia de significados e perspectivas múltiplas sobre o passado. Para o autor, quando o evento está ocorrendo não se pode saber quão importante ou memorável ele será; por isso, a história é reescrita de acordo com o subsequente e é só no presente que o passado faz sentido. Memória e história compartilham, portanto, o senso de incompletude vencido apenas pelo olhar retrospectivo – de um testemunho, de um relato, de um livro.

Fontes de criação e conservação de identidades e mitos fundadores, memória e história diferem, porém, no modo como o conhecimento do passado nelas é adquirido, validado, transmitido, preservado e alterado. A memória inclui outras memórias, ou seja, história; a história se baseia em lembranças e testemunhos, ou seja, memória. A memória, em compasso com a história, inclusive com a história anterior a seu tempo, a incorpora como prova e sustentação; a história, por sua vez, a estende e afirma ao interpretar relíquias e testemunhos do passado – estes resíduos de processos igualmente sujeitos à manipulação.

A memória é inescapável e, a princípio, indubitável; a história é contingente e empiricamente testada. A memória mortal e mutante; a história, imortal e revisada.

Tal como aquele que lembra, que constrói uma memória, o historiador explica o passado para o presente, com ferramentas do presente. O olhar retrospectivo o impede de ver o passado como este próprio podia se conceber, pois, como estudioso do tempo, tem o conhecimento do devir. Assim – como em um livro em que autor e leitor sabem mais que os personagens –, a história é mais que o passado, pois se presta a explicá-lo para o presente com valores, conceitos, linguagens e conhecimentos que excedem o período em tela. A comunicação desse saber força o historiador a verter os acontecimentos passados em uma narração convincente, inteligível, unidimensional e quase teleológica, enquanto o passado é multiforme e muito mais complexo que uma seqüência narrativa. Essa história é pública e mais confiável que qualquer memória; mas é, ainda assim, apenas um relato sobre um acontecimento, sendo impossível que corresponda precisamente a qualquer passado estudado. O passado só pode ser acessado como relato; mas nenhum relato pode ser confrontado com o passado em si, mas apenas com outros relatos de passado. Diante da imensidão do passado, dos relatos do passado e das intenções dos relatos, a história se torna bem menos que o passado, virtualmente infinito: não pode contá-lo tal como era, pois o passado não é um relato, mas uma miríade de eventos e situações. Não é *res gestae* mas *historia rerum gestarum*; não é história vivida, mas história contada.

O passado se foi e está presente em coisas que podem ser vistas, lidas ou lembradas, mas nunca fixamente estabelecidas. A epistemologia de seu conhecimento não possibilita a observação experimental: tem-se apenas evidências presentes de circunstâncias passadas. Para o autor, o que agora se chama passado jamais foi experimentado como um presente, em nenhum tempo: a reunião de seus atributos, características e fatos e a fixação de um termo conceitual que o contenha são retrospectivas; sua compreensão é alcançada somente após o acontecido. Desse modo, o conhecimento do passado se dá por fragmentos de fragmentos, pois só é recordada uma parte daquilo que, no passado, a percepção presente já selecionara. Operando por várias escalas e recortes, a história é apenas uma parte do passado, feita sobre poucos vestígios cada dia mais apagados pelo esquecimento e por outros vestígios posteriores: é um relato fragmentário de um fragmento. Porque os efeitos

só podem ser indiretamente trilhados até as causas, comportamentos ou motivos, resta ao historiador supor aquilo que se passou no tempo e no lugar onde não esteve presente.

Segundo Lowenthal, até o século XX, poucos haviam percebido que o passado não é acessível nem pode ser confirmado e que é transformado mediante as necessidades presentes: o passado é um reino distante, retrocede do presente e, para que se aproxime do atual, é preservado no acúmulo de artefatos, souvenirs, fotos, romances históricos, relíquias e museus. Não há mais passado como lição para futuro, mas como anacronismo: reconstruído hoje, ele é mais coerente que o que foi vivido na época. As exigências da narrativa reforçam o grau retrospectivo: para dar coerência ao conjunto com base no saber posterior, o historiador urde o texto relatando eventos como se não pudessem ter ocorrido de outra forma. Conhece o passado como nunca poderá conhecer o presente. Com sua leitura, tem uma visão do todo, mas nunca deixa de escrever um passado parcial e provisório, retrospectivo – mas, ainda assim, conhecido de alguma forma.

Em uma sociedade, a noção do passado não vem apenas de livros ou lições, mas da herança oral familiar e midiática, da cultura, dos romances históricos. História e memória são muito mais e muito menos que o que estudam os historiadores, que o que sabem as pessoas. Sobre a memória, exerce-se um poder que condiciona a transmissão do passado e determina a localização e o estatuto das relíquias e dos testemunhos – sua condição de sobrevivência e de desaparecimento –, em uma tradição de lembranças cuja dinâmica torna inseparáveis o esforço da rememoração e a opção pelo esquecimento. Sobre os textos históricos, uma mesma tradição de lembranças dispõe elementos de um processo geral da relação de uma sociedade com seu passado e com seus vestígios – seu estado de conservação e de destruição e seus motivos –, em um duplo movimento indissociável de rupturas e permanências de relatos, imagens, mitos, bibliotecas, restaurações, ruínas, monumentos, abandonos.

Sobre ambas, memória e história, recai uma tensão entre a escolha do passado visível e posteriormente memorável e a decisão presente de resgatar um passado esquecido; incidem, também, os atos do mundo textual: interpretação e discurso, jogos de força entre intenções de ler e escrever o passado – aberturas textuais mediadas pela linguagem, pelos protocolos e pela imaginação entre o que o historiador quis dizer, o que escreveu, como

queria ser lido e como foi lido pelo leitor. A forma de acessar o passado – lembrando-o, representando-o, inventando-o – passa, tanto na memória, quanto na história real ou fictícia, pelo relato, por uma posterior narrativa do passado que o reduz, descreve, explica, justifica, reproduz e aumenta – o ficcionista, o historiador e seu leitor. Como relato, o passado já não é o mesmo; é outro: aparece coberto por um manto de interpretações narrativas.¹⁵²

Na historiografia, o debate mais freqüente é sobre a tessitura do manto, e não sobre o que está por ele encoberto. Essas infindas releituras e rearticulações de textos do saber histórico, tão similares às operações do infinito literário, foram o bastante para que uma corrente de pensamento deixasse de reconhecer os limites de propósitos e possibilidades que apartam discurso histórico e discurso ficcional. Ficção e história aproximadas, nem sempre com cautela.

trópico, enredo, retórica, relato

Nas páginas de *The Past Is a Foreign Country* lê-se que o romance histórico é aquele que usa a história como pano de fundo para personagens imaginários, ou que faz ficção das vidas de personagens reais, inserindo episódios entre eventos históricos. Os historiadores tentam distanciar-se como estudiosos dos romancistas históricos, assegurando que o trabalho deles é escrupuloso e metódico, mas não estão livres da retórica narrativa próxima a dos romances.

História e ficção, até o Renascimento fundidas no épico medieval, afastaram-se no ocidente com a noção de acuro e validação: o rigor empírico e a abordagem política e coletiva ficaram para a História; a imaginação e a instância particular e sócio-psicológica, para a ficção. Isso foi suficiente para que os romancistas pleiteassem uma história mais real que a História, pois, em seus textos, não havia vontade de explicação retrospectiva e o que se contava era o dia-a-dia do passado, tal como ocorrido – desafio de Stendhal e Balzac para os historiadores que acabou por resultar na nova metodologia da história do XX,

¹⁵² MASTROGREGORI, Massimo. “Historiografia e tradição de lembranças” e ANKERSMIT, Frank. “Historicismo, pós-modernismo e historiografia” in: MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.

calçada no pormenor cotidiano, no descritivismo e nos modos de subjetivação do narrado.¹⁵³

De acordo com Lowenthal, para além das ressalvas dos paratextos e das recepções viciadas de gênero, de fato, a retórica literária e a historiográfica são parecidas, pois o princípio da verossimilhança confere alguma coerência e validade também ao romance histórico, e é apenas recolhendo e selecionando as fontes disponíveis que o narrador – historiador ou ficcionista – pode dar um conhecimento coerente do passado; mas, ao se dedicar à história e se denominar historiador, o narrador deve ter em mente um sistema de provas que ultrapasse o texto.

Anterior a esses escritos de David Lowenthal, a clássica coletânea de ensaios *Trópicos do Discurso*, publicada em 1978, diz que, quando os cientistas criticam a imprecisão historiográfica, os historiadores falam que nunca pleitearam para sua disciplina o caráter de ciência natural; quando literatos criticam a limitação da historiografia, respondem que a história é uma semiciência cujos dados de pesquisa não se destinam à livre interpretação artística. Criticados pelos cientistas por falta metodológica e intelectual e pelos escritores por falta de sensibilidade e vontade, os historiadores estariam reservando a si próprios não somente o papel de mediadores entre o passado e o futuro, mas também o privilégio de sintetizar harmoniosamente duas concepções de mundo até então imiscíveis: arte e ciência.

O livro, entretanto, presta-se argumentar por uma mais radical interação entre a escrita ficcional e a historiográfica. Seu autor, Hayden White, afirma, logo em sua nota introdutória aos ensaios compilados, que o trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir, mas que esta fuga é inútil, pois o trópico é o processo pelo qual todo discurso constitui os objetos que pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente.¹⁵⁴ Com isso, procura explicar que o intuito de todo discurso histórico é decidir o que contará como um fato naquele tema e também determinar qual o modo de compreensão mais adequado ao entendimento desses fatos assim constituídos; ou seja, quais são os pontos relevantes e como devem ser lembrados, lidos e entendidos. Segundo White, o próprio ato

¹⁵³ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

¹⁵⁴ WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo, Edusp, 1994.

de compreender é tornar familiar o não-familiar por meio da exploração dos tropos principais: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Reflexo da necessidade subjetiva de organização do mundo da experiência, o processo de compreensão é o mediador entre aspectos estranhos e familiares porque organiza em palavras o reconhecível e estende tropologicamente essas palavras a outras. Desse modo, toda descrição mimética conforma-se em uma seqüência enunciativa que opera por silogismos e estes, por sua vez, se realizam por direcionamentos tropológicos das premissas. Como resultado, garante o autor, tem-se a preponderância do trópico sobre o fato, da linguagem sobre a realidade, bastando mudar a chave tropológica para produzir novos discursos, plenamente autorizados, sobre o mesmo conjunto de objetos descritos.

Para White, portanto, já não se deve esperar ingenuamente que as afirmações sobre uma dada época ou sobre um conjunto de acontecimentos do passado correspondam a algum corpo preexistente de fatos em estado natural, pois há que se reconhecer que o que constitui os próprios fatos é um problema que tanto o historiador quanto o ficcionista têm solucionado na escolha do trópico ordenador de seu mundo passado, presente ou futuro. Diante do registro histórico – a um tempo, difuso e conciso demais –, o historiador, entre o excesso e a carência de dados, não pode fazer mais que interpretar seu material e criar uma narrativa histórica que não passa de uma interpretação que se impõe como explicação do processo referido. E a relutância em se estudar as narrativas históricas pelo que manifestadamente são – ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências – é, para White, o cerne do problema da objetividade e do rigor científico da historiografia.

White diz que Hegel, Droysen, Nietzsche e Croce refutaram a tese de Ranke do olho inocente do historiador e centraram a interpretação como alma da historiografia. Depois, alguns críticos da historiografia adotaram, segundo ele, opiniões ainda mais radicais, chegando a afirmar que os registros históricos nada mais são que interpretações, tanto no estabelecimento dos eventos que constituem a crônica da narrativa, quanto nas avaliações dos sentidos e significações desses episódios para a compreensão do processo histórico geral. Lévi-Strauss, por exemplo, em *O pensamento selvagem*, asseverou que os fatos históricos não são dados ao historiador, mas, antes, por ele escolhidos, recortados e

constituídos entre um caos de fatos com a finalidade de compor uma narrativa nunca isenta de interesse ou objetivo. Northrop Frye, em *Anatomia Crítica*, continua White, apontou para o “elemento construtivo” de todo texto historiográfico, na medida em que o historiador deve necessariamente interpretar os dados que lhe são oferecidos pelo registro histórico a fim de fornecer “algo como uma explicação” deles. Já Collingwood, em *Idea of History*, defendeu o papel da “imaginação construtiva” do historiador na dedução de fatos que “devem ter ocorrido” a partir do conhecimento de fatos que se sabem terem efetivamente ocorrido, na tentativa de compreender o registro histórico fragmentário e incompleto. Essa imaginação, para Collingwood, não poderia ser limitada aos processos puramente físicos, mas também dirigida à forma que um dado conjunto de acontecimentos deveria assumir a fim de se tornar “objeto de pensamento”.

Desenvolvendo as idéias de Frye, White afirma que a interpretação em história consiste em dar à seqüência de acontecimentos uma estrutura de enredo. Daí as formas por Collingwood aludidas apresentarem-se, segundo White, nas “estruturas de enredo pré-genéricas” fornecidas pelos mitos partilhados em uma mesma cultura. Tais “tipos de estórias” limitam as possíveis versões de um relato ao número de urdiduras de enredo reconhecíveis pela tradição literária de dada sociedade, e não ao número de historiadores dedicados àquele específico fato. Mas, conforme White, Collingwood não percebeu que nenhum conjunto de fatos constitui uma história apreensível; no máximo, fornece elementos para uma história: os acontecimentos são convertidos em história por efeitos de supressão, subordinação, variação, repetição e realce – técnicas ficcionais –, pois não podem ser intrínseca ou essencialmente assinalados por um modo ou concepção. Configurados apenas pela decisão do historiador de subjugar-los aos imperativos das estruturas de enredo inteligíveis – o trágico, o cômico, o épico, o heróico, etc –, os acontecimentos, para White, são neutros. Os pontos de vista adotados é que os caracterizam e lhes dão um tom, um sentido narrativo.

A seguir, White teoriza os tipos de explicação adotados pelos historiadores: a idiográfica, a contextualista, a organicista e a mecanicista; e relaciona essa tipologia ao modo de urdir o enredo por meio de uma constatação de afinidades eletivas entre um e outro. Segundo o autor, ao escolher uma forma de enredo reconhecível – romance, comédia, tragédia, sátira – e um paradigma de explicação eficiente, o historiador está

também fazendo uma terceira escolha interpretativa, agora de cunho moral e ideológico: anarquista, conservador, radical e liberal, passando pelo estético, epistemológico e ético.

Lendo o texto histórico como um artefato literário, White diz que as seqüências históricas podem ser contadas de tantas formas quantas são as urdiduras de enredo reconhecíveis por aquela sociedade, passíveis de interpretações e sentidos diversos: os fatos inclusos nas diferentes narrativas são reunidos não de acordo com a pesquisa, mas de acordo com a história que o historiador queria, desde o início, contar. Logo, trata-se essencialmente de uma operação literária, criadora da ficção: cada tipo de romance reconhecível corresponde um discurso histórico sobre o mesmo evento; e, assim como a literatura, a história desenvolve-se por meio da produção de clássicos que atingem a esfera do inegável, da não-invalidação, o que atesta a natureza puramente literária de tais obras. Essa consideração, segundo ele, não deprecia o estatuto das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento, pois não só as estruturas de enredo pré-genéricas – mediante as quais os conjuntos de eventos se podem constituir em histórias de um tipo particular – são limitadas em número, como Frye e outros críticos arquetípicos sugeriram, como também a codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis, tanto o passado pessoal, quanto o passado público.

A história, segundo White, presta-se, portanto, a narrativamente conferir sentido a conjunto de acontecimentos por meio da codificação, em categorias culturalmente fornecidas, do não-familiar em familiar: os dados sempre estranhos e distantes no tempo e na percepção são conformados em estruturas aceitáveis. Análogo ao do psicoterapeuta, o papel do historiador é refamiliarizar a sociedade com os conteúdos passados incompreendidos, recalcados, bloqueados, traumáticos. Por participar da dinâmica de processos culturais de um grupo social, o historiador partilha com o público as noções gerais das formas que as situações humanas devem assumir; e, ao dar início ao processo de estudo de um complexo de eventos, passa a perceber que formas aquela história pode assumir. O leitor começa, então, a tipificar a história lida, o que o permite não apenas acompanhar a narrativa, mas também entendê-la, dissipando a estranheza original pela disponibilização de informações sobre certo evento e pela exposição de tais dados em termos assimiláveis. Assim, o conjunto de relações entre os fatos passados não é imanente

aos próprios fatos, mas à linguagem que o historiador deve utilizar para descrevê-los, o que refuta a concepção tradicional de que as narrativas são apenas um instrumento neutro e naturalmente apropriado para representar eventos históricos, à espera de ser simplesmente descobertas ou extraídas das evidências e dispostas ao leitor como reconhecidamente verdadeiras. Ao contrário, as narrativas históricas não consistem apenas em afirmações factuais e argumentativas, mas também em elementos retóricos e poéticos; daí a inexpugnável relatividade em toda representação de fenômenos históricos em função dos imperativos da linguagem utilizada para descrever e, portanto, constituir, eventos passados em objetos passíveis de explicação e entendimento; daí o caráter ficcional da historiografia.

Hayden White confirma que uma das marcas do bom historiador profissional é a firmeza com que ele lembra a seus leitores a natureza puramente provisória das suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontrados no registro histórico sempre incompleto; chega também a admitir que eventos históricos e eventos ficcionais diferem entre si conforme estipulado por Aristóteles: historiadores dedicam-se a eventos observáveis e específicos, ao passo que escritores imaginativos relatam tanto esse tipo de evento quanto os inventados e hipotéticos. E White continua: se tomados apenas como artefatos verbais e considerados somente em suas características formais, histórias e romances são indistinguíveis; as técnicas, estratégias e formas dos discursos e os objetivos da escrita são os mesmos e, a menos que se faça ressalvas sobre a específica concepção de verdade de que um e outro tipo de discurso se ocupa, são indiferenciados, pois ambos desejam oferecer uma imagem verbal do real, traduzindo o inapreensível em formas reconhecíveis. O problema, porém, surge quando, pela perspectiva de White, a óbvia conclusão de que a narrativa histórica comporta-se de forma textual imediatamente a iguala à ficção, reduzindo seus compromissos e explicações a expedientes literários meramente retóricos, eximindo o historiador de verificar dados e provas.

vestígios, sinais, índices, provas

Em um de seus mais recentes ensaios, Hayden White volta a dissertar sobre os limites impostos pela atribuída significação histórica do nazismo e da solução final na elaboração

das narrativas históricas, ou seja, sobre quais histórias – baseadas em que trópico lingüístico – podem ser propriamente contadas sobre o holocausto.¹⁵⁵ Em um também recente ensaio, “O extermínio dos judeus e o princípio da realidade”, Carlo Ginzburg¹⁵⁶ refere-se a *Um Eichmann de papel* para, com Pierre Vidal-Naquet, rechaçar a historiografia revisionista que, proposta por Robert Faurisson, questionou a existência de campos de concentração nazista; e remete-se aos textos de Hayden White para criticá-lo pelo que distorceu e produziu a partir de suas leituras – suas más-leituras, no limite.

Na introdução ao seu mais recente livro, *O fio e os rastros*,¹⁵⁷ Ginzburg dá parcial razão aos novos céticos e diz que uma coisa, desde a segunda metade dos anos 1960, é consensual: o historiador escreve. As teses hiper-construtivistas e céticas, porém, continua o autor, não foram abordadas em “Sinais”, seu clássico texto de 1979: as implicações morais, políticas e cognitivas da indistinção entre narrações históricas e ficcionais, só viriam depois, em 1984, ao escrever o posfácio para a edição italiana de *O retorno de Martin Guerre*, de Natalie Davis. Ali, Ginzburg, como ele próprio diz, alinhava-se contra as tendências céticas do pós-modernismo de eliminar demarcações entre discursos ficcionais e historiográficos pelo elemento construtivo comum, e apresentava a distinção entre os discursos como uma contenda pela representação da realidade feita de empréstimos e hibridismos – demonstrando, de passagem, que também um caráter moral e político se envolvia na recuperação do valor cognitivo do passado.

Desde então, o objetivo de Carlo Ginzburg tem sido refutar a noção pós-moderna de que a história é equiparável à ficção por meio do esclarecimento não apenas das implicações cognitivas das escolhas narrativas, mas também da iniludível presença dessas opções durante todo o processo de pesquisa. Contrariando a idéia rudimentar de que os modelos narrativos aparecem apenas para organizar o material coletado em texto historiográfico, Ginzburg assegura que os expedientes lingüísticos estão em todas as etapas, criando interdições e possibilidades, e, contra o relativismo pós-moderno que admite

¹⁵⁵ WHITE, Hayden. “Enredo e verdade na escrita da história” in: MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.

¹⁵⁶ GINZBURG, Carlo. “O extermínio dos judeus e o princípio da realidade” in: MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.

¹⁵⁷ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

coexistência de verdades contraditórias através do princípio de diferentes perspectivas, diz que os pós-modernistas ignoram o que fez da perspectiva uma metáfora poderosa: a tensão entre subjetividade e objetividade, entre os dados verificáveis e a noção sobre eles.¹⁵⁸

Para os novos céticos, a narrativa historiográfica é retórica, tem apenas fim em si e não se conecta a nada do mundo extralingüístico. Seu ataque à cientificidade das narrações históricas dirige-se precisamente ao caráter subjetivo delas, pois essas falaria não da realidade, mas de quem a construiu. Segundo Ginzburg – para quem a postura pós-moderna deriva do exclusivo interesse no produto final, o texto, sem que se leve em conta a pesquisa que o originou, sem que se considere as etapas preparatórias e as interações recíprocas entre os dados empíricos e os vínculos narrativos –, até mesmo as ciências naturais comportam elementos subjetivos e, desde Marc Bloch, esses podem ser tomados em outra direção: o que vale em um testemunho não são propriamente as informações concretas dadas, mas a revelação da mentalidade daquele que o escreveu. Ou seja, a lição de Bloch, lida por Ginzburg, ensina a partir, sim e inevitavelmente, dos rastros delegados pelo passado, mas também a ler e entender neles muito mais do que se propõem a contar; ensina a procurar pelos testemunhos involuntários, ou pelo núcleo involuntário de cada testemunho voluntário, e a perscrutar nos meandros dos textos e documentos para compor um saber contra as intenções daqueles que o produziram – como, de resto, também apregoava Walter Benjamin.¹⁵⁹ Essa concepção pressupõe que todo texto – até os literários, postulantes de uma realidade autônoma – tem elementos incontrolados: zonas opacas que são os rastros que um texto deixa.

Assim como para os pós-modernos, também para o italiano as afirmações falsas, verdadeiras e inventadas são, sob o ponto de vista formal, indistinguíveis; mas, segundo

¹⁵⁸ GINZBURG, Carlo. “Distância e perspectiva” in: *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

¹⁵⁹ “Ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à documentação, a imagem total que uma sociedade deixa de si. Para escovar a história ao contrário, como Walter Benjamin exortava a fazer, é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu. Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força quanto aquilo que é irredutível a elas”. GINZBURG, Carlo. *Relações de Força*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002, p. 43.

ele, dizer que narrações históricas se assemelham a narrações ficcionais é menos surpreendente e interessante que perguntar por que se percebe como reais fatos descritos em um livro de história. Para Ginzburg, a resposta está na relação entre elementos textuais e extratextuais.

O efeito de verdade é criado em um texto por determinadas convenções literárias adotadas não só por ficcionistas mas também por historiadores antigos e modernos. Com o intuito de comunicar a verdade dos fatos que diziam, os antigos valiam-se da vividez para comover e convencer seus leitores, demonstrando-lhes, por força de seu estilo, algo invisível, uma experiência indireta. A verdade, para esses, dava-se pela acumulação de detalhes, pela descrição e pela persuasão ao narrar, alheia aos fatos objetivos. Os modernos fazem das citações e notas marginais recursos equivalentes aos da vividez do relato antigo. A verdade, para esses outros, surge pela evidência, pelo documento. Segundo Ginzburg, na vividez antiga, uma cultura oral e gestual tentava dar a ilusão da presença do passado; na citação moderna, uma cultura gráfica acusa que o passado só é acessível de maneira indireta, mediada: a prova documental impôs-se sobre a vividez quando aflorou a consciência de que já não era possível evocar o passado com retórica, que ele agora só surgiria incerto, baseado em fragmentos e ruínas.¹⁶⁰

Por aquele clássico ensaio intitulado “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”,¹⁶¹ seguindo a trilha deixada por Carlo Ginzburg, descobre-se a emersão, a partir do fim do século XIX, de um paradigma que, segundo o autor, talvez possa dirimir a contraposição entre racionalismo e irracionalismo. As diretrizes desse modelo epistemológico – expostas primeiramente entre os anos 1874-76 através do “método morelliano” – baseavam-se no exame acurado dos pormenores até então negligenciáveis no estudo das obras de arte pictóricas. Tais dados, tidos como inconscientes, pessoais e distantes da tradição, expressariam, nos detalhes, as peculiaridades de cada pintor – uma nova ferramenta na atribuição de autoria das obras. Sinal de que o conhecedor da arte passava a ser comparado ao detetive: ambos dotados de percepção atenta ao microscópico e de grande capacidade de

¹⁶⁰ GINZBURG, Carlo. “Descrição e citação” in *O fio e os rastros*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

¹⁶¹ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

análise e combinação de vestígios. Um museu de arte análogo a um museu criminal – Morelli ensinando o ofício a Holmes.

Ginzburg encontra a pista seguinte na formulação do pensamento psicanalítico. Pela perspectiva de Freud, os pequenos gestos inconscientes revelam mais do que atitudes formais pensadas: a Psicanálise penetra no concreto e oculto através de elementos despercebidos, detritos; resíduos e dados marginais são considerados reveladores – indícios reunidos e interpretados pelo analista em sua busca de compreensão daquele determinado caso psicológico.

Derivados da semiótica médica, tais procedimentos interpretativos centram suas atenções nos elementos individuais e irreproduzíveis, pormenores particulares cujas causas só podem ser inferidas por efeitos de impossível repetição. Diante da dificuldade de instalar o paradigma galileano – uma lógica quantitativa de generalizações de fenômenos similares destituídos de seus traços distintivos¹⁶² –, surge um paradigma de ciência dedicado ao estudo do individual, formulado para abarcar o particular e não-generalizante.

Pistas, sintomas, indícios, signos pictóricos: o modelo é da semiótica médica, mas suas raízes profundas estão na caça, no saber do caçador. Para Ginzburg, o patrimônio cognoscitivo revisto às portas do século XX nasceu nas imemoráveis ações de farejar, registrar, interpretar e classificar pistas. Por meio da reunião de dados dispersos, o caçador reconstrói movimentos da presa, representa uma cena, remonta uma realidade complexa que não experimentou diretamente. A disposição de tais dados estabelece uma sequência narrativa, e segundo o autor italiano, “talvez a própria idéia de narração tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência de decifração de pistas”. A decifração venatória, voltada para o passado, e adivinhação divinatória, direcionada para o futuro, são elementos que, nas sociedades antigas, convergiram para a escrita. O caçador, sobretudo, lê: interpreta vestígios mudos para formular uma narrativa que explique eventos; persegue signos e os significa a partir de uma leitura particular de indícios.

¹⁶² O estatuto científico-galileano das ciências humanas, e em especial da História, é negado por Ginzburg. Qualificada como disciplina qualitativa e de objetivo individual e casualístico, a História vincula-se essencialmente à concretude dos fatos. A quantificação e a repetibilidade desses, inerentes às ciências naturais, são excluídos pela lógica individualizante da abordagem do objeto realizada na prática histórica. Assim, a disciplina histórica, embora utilize “séries de fenômenos comparáveis”, não se separa de sua vocação individual e situacional. Trabalhando com “indícios” e “fragmentos de evidências”, o historiador tenta construir um conhecimento histórico que é, inevitavelmente, “indireto, indiciário e conjectural”. GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” in: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

Como os fenômenos são únicos e irreproduzíveis, o contato desse observador – caçador, médico, detetive, leitor – se dá apenas com os efeitos; e a partir desses, as causas são inferidas. Tal como na medicina hipocrática – em que a análise dos sintomas (*semeion*) motiva a elaboração de “histórias” precisas de cada doença, pois a doença em si é inatingível – o conhecimento é indireto, o saber é instável. Na perspectiva de Ginzburg, médicos e historiadores partilham o caráter provisório de suas leituras sobre os aspectos indiciários de uma realidade inacessível e igualmente conjectural. Dessa realidade irrecuperável, restam os efeitos, os vestígios. Perseguindo esses sinais, o observador busca reconstituir uma circunstância, um tempo. Norteado pela procura da verdade, é nesses índices que o historiador fundamenta suas provas.

Em nota à edição italiana de seu livro *Relações de Força*, Ginzburg diz que no campo semântico da palavra “prova” está a idéia de provar, experimentar e validar. Mais que a um dado, a um vestígio ou a uma garantia de constatação, em história, o termo remete-se à aferição permanente, ao contínuo ato de verificar e confirmar – movimento perpétuo da interpretação histórica, pois entre os vestígios, narrativos ou não, e a realidade testemunhada existe uma relação que deve ser analisada repetidamente.

O que Ginzburg quer é provar que, no passado, a prova era considerada parte integrante da retórica e que, portanto, as cépticas teses hodiernas, que reduzem a historiografia à sua dimensão narrativa e retórica por entendê-la como um texto destituído de vínculos extralingüísticos, devem ser refutadas como um crasso erro conceitual. Para tanto, o autor italiano localiza a genealogia do cepticismo pós-moderno em Nietzsche – aquele que pela primeira vez ousou fazer uma reflexão radical sobre a linguagem –, mais precisamente nas páginas de *Acerca da verdade e da mentira*, publicada postumamente em 1903, segundo as quais a verdade não seria outra coisa senão um acúmulo de tropos lingüísticos que, à força de longa repetição, torna-se uma convenção plenamente aceita, parecendo sólida, canônica e vinculante; a existência de várias linguagens seria o atestado de que a representação da realidade é sempre inadequada e insuficiente, pois é impossível transpor o abismo entre as palavras e as coisas. Décadas depois de Nietzsche, diz Ginzburg, o cepticismo antipositivista – fundado em sua etapa pós-moderna por Roland Barthes, em 1967, com o texto “Le discours de l’histoire” – vincula-se hoje ao nome de Hayden White e traz em seu núcleo conceitual a idéia de que a historiografia, aproximando-se da retórica,

propõe-se ao simples convencimento e, para alcançar eficácia de seus propósitos, constrói, assim como um romance, um mundo textual autônomo e sem qualquer relação demonstrável com a realidade extratextual referente; ou seja, textos ficcionais e historiográficos são auto-referentes, unidos por seu caráter retórico. Esse conceito de retórica, segundo Ginzburg, em nada se assemelha àquela demonstrada no mais antigo tratado de retórica conhecido, o de Aristóteles, no qual a prova era explicitamente tomada como único elemento constitutivo entre tantos outros acessórios do discurso retórico.¹⁶³

A retórica, em Aristóteles – para quem a poesia era uma atividade mais filosófica e elevada que a história, pois apresentava eventos gerais e possíveis segundo o verossímil ou necessário, enquanto a história descrevia apenas eventos particulares e reais – pressupunha uma comunidade concreta e circunscrita capaz de entender o conjunto de regras e premissas superpostas, condição de funcionamento desta mesma sociedade. Para Ginzburg, quando Aristóteles falava em retórica, referia-se também à historiografia – ou pelo menos ao núcleo essencial do que ainda hoje se entende por historiografia – e a seus paradigmas: a história humana pode ser reconstruída com base em indícios; tais reconstruções implicam conexões que têm caráter de certeza; fora dessas conexões naturais, os historiadores articulam-se no âmbito do verossímil. Assim, desde Tucídides, diz Ginzburg, os historiadores têm preenchido tacitamente as lacunas da documentação com o que é – ou lhes parece – natural, óbvio e, conseqüentemente, certo – ou quase. Isso, no entanto, não os libera de sua tarefa fundamental, a busca e a certificação da verdade. As fontes não são puramente determinantes – como apregoavam os positivistas – nem puramente determinadas – como acusam os cépticos; são dados aleatórios e inegáveis que o arbítrio da pesquisa modula em torno de um conhecimento histórico possível, ainda que limitado; válido ainda que provisório; compromissado com a verdade, ainda que falho: um conhecimento retrospectivo e pressupocional – indiciário.

¹⁶³ GINZBURG, Carlo. “Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez” in: *Relações de Força*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

Ao tentar introduzir a questão do estatuto do texto histórico no panorama da história da historiografia, Jurandir Malerba¹⁶⁴ depara-se com a sentença “a história parte do texto e culmina no texto”: na primeira assertiva, segundo ele, soa um reducionismo positivista; na segunda, um pós-moderno. Entre os dois extremos, a inegável constatação é que o ofício do historiador – resultante de sua ciência ou de sua arte – erigiu uma inescrutável biblioteca de artefatos históricos, um gigantesco continente do saber histórico, da trajetória da disciplina e da relação das sociedades com o tempo e com sua necessidade e preocupação de sistematizar e relatar seu passado por meio do aperfeiçoamento de seu aparato instrumental, metodológico e crítico.

Entre os séculos XVIII e XIX, segundo Malerba, observou-se maior avanço no campo da teoria da história, com Hegel em sua busca de entendimento e explicação do funcionamento e evolução das sociedades – sempre que possível com base em leis universais – e com Marx, em sua observação não mais do espírito, mas da vida material e das contradições das sociedades estratificadas. Já no século XX, Wilhelm Dilthey procurou estatuto epistemológico para a história com base cientificista. Esse empirismo positivista destacava-se pela ênfase no objeto, pela isenção do sujeito no processo de abordagem da realidade e pelos métodos de pesquisa importados das ciências naturais: observação dos eventos, experimentação e estudo das probabilidades. A construção do conhecimento dava-se pela busca de explicação para fenômenos submetidos às leis da regularidade. Da história tinha-se uma visão mecanicista e orgânica. As metáforas biológicas demonstravam o grau de autonomia dos fatos e a aceitação destes como uma realidade acabada e perfeitamente estruturada, tal como um organismo vivo. A preponderância do objeto frente ao sujeito exortava este último ao desaparecimento: a teoria era simples resultado dos fatos dados; as ações, inconscientes e não mediadas pelo sujeito, que se caracteriza como passivo. Na busca pela total neutralidade, o observador abstinha-se de sua ação; seu único propósito era narrar precisamente os fatos da realidade histórica estruturada e preexistente: a história não

¹⁶⁴ MALERBA, Jurandir (org.) “Teoria e história da historiografia” in: *A história escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.

era construída, mas simplesmente reproduzida independentemente das concepções do historiador. Era história em si mesma, possuía sentido imanente.

Ao longo dos novecentos, continua Malerba, a abertura da história às ciências sociais ocasionou, no entanto, uma revolução na concepção de tempo histórico e na metodologia da disciplina – tendo os *Annales* como maior expoente. Diametralmente oposta às proposições objetivistas do empirismo, ascendeu a problemática do subjetivismo na apreensão da realidade. Os desdobramentos do racionalismo no século XX apontaram para a preponderância do sujeito frente ao objeto de estudo, um exercício de busca pelo conhecimento em que a responsabilidade recaia também sobre as convicções e diretrizes para a abordagem do objeto. O homem, sujeito da construção do conhecimento histórico, criava o modelo interpretativo da história com base em sua experiência cognitiva pessoal; e, portanto, a escolha do tema, o direcionamento da pesquisa, a seleção documental, as questões propostas, os conceitos e métodos empregados, a adoção e o grau de importância de cada um dos sistemas de interpretação, ou seja, todas as etapas da atividade construtora de conhecimento histórico eram, nessa lógica, determinadas pela filosofia pessoal do historiador. O conhecimento era transitório, fluído; confundia-se com a história, um campo não-estruturado cujo sentido não era imanente, mas potencial.

O resultado dessa extrema autonomia do sujeito diluía o objeto e multiplicava as significações da história: não havia uma única verdade histórica dada e prévia a ser fidedignamente desvelada e reproduzida pelo saber historiográfico. Por ser construída individualmente por diversos sujeitos históricos, a história apresentava-se com caráter relativista; o próprio saber a produzia e reproduzia equivocadamente. A exacerbação de algumas dessas proposições, filiadas a idéias estruturalistas e, após 1968, pós-estruturalistas, deram origem, em meados dos anos 1980, ao que Malerba considera o núcleo de um movimento amorfo e sincrético, derivado da filosofia germânica moderna de Nietzsche e Heidegger operada por intelectuais franceses da década de 1960 e por teorias pós-estruturalistas da linguagem: o pós-modernismo.

Segundo esse movimento, a experiência da velocidade, da provisoriedade, da recusa da transcendência, da ruptura e do caos induz a construção de um conhecimento histórico interino, fragmentário e descontínuo. As opiniões de White, de seus predecessores e epígonos, podem ser encaradas como um diagnóstico das crises do sujeito pós-moderno e

uma resultante, no campo da historiografia, dessas crises: a história deve ensinar a descontinuidade pois a ruptura e o caos são a marca e o destino do homem. O niilismo, o hedonismo e a indiferença pessoal assassinam o líder e dinamitam a viabilidade de um projeto histórico coletivo e perene. A experiência pós-moderna é momentânea, fragmenta não apenas o homem, mas também suas histórias, cuja diversidade é multiplicada pelos pontos de vista subjetivos, que ampliam as possibilidades discursivas, diversificam e relativizam o registro histórico. A escrita da história fraciona-se em inúmeros objetos e inúmeras perspectivas, compondo um mosaico de partes autônomas, dotadas de historicidade e temporalidade próprias. Inerentemente arbitrários, esses recortes interpretativos com os quais trabalham os historiadores procuram alcançar todas as instâncias da complexidade real, mas acabam por escrever discursos históricos fragmentários e inconclusos, que, mesmo que sejam possíveis e úteis para o entendimento da realidade, não podem ser aceitos enquanto dados intrínsecos a ela, mas apenas como construções historiográficas. A narrativa, por sua vez, prescinde de conteúdo; é antes de tudo um código cuja legitimidade é experimentada na prática e que assume diferentes estratégias para determinados usos. Aqui os procedimentos históricos aproximam-se da teoria literária: a própria história é uma narrativa ficcional que discorre sobre um passado inevitavelmente selecionado; mesmo sem o saber, historiadores contam narrativas em seus discursos. Reduzidas a uma atividade literária de simples curiosidade, livre e aleatória, as diversas histórias contadas pelos historiadores elegem para si atores, cenários e temporalidades particulares. Cada nicho historiográfico adota concepções de tempo e causalidade peculiares, formula uma linha metodológica e um esquema interpretativo próprios, escreve a história de acordo com seus objetos específicos. E assim acontece com todas as diferentes áreas historiográficas, com todas as narrativas e recortes históricos. Eles têm para si uma disposição espacial, uma condensação de tempo, um olhar seletivo que elege diferentes fatos, dias, lugares e heróis dentro do processo histórico construído em cada um dos discursos.¹⁶⁵

Resumido no repúdio da crença iluminista na razão e no progresso e na substituição das narrativas de sentido de emancipação universal pelos múltiplos discursos

¹⁶⁵ DOSSE, François. *A história a prova do tempo*. São Paulo, Unesp, 2001 e *A História em Migalhas*. Bauru, EDUSC, 2003.

deslegitimadores da idéia de verdade, o chamado discurso pós-modernista transfere o questionamento do estatuto do texto historiográfico da tentativa de compreensão do sentido da história e seus motores e modelos para a decodificação da montagem do texto histórico, tomando a história como um artefato lingüístico: pela tese do anti-realismo epistemológico, sustenta que o conhecimento histórico não se relaciona diretamente com o passado real, mas apenas com outros e sempre presentes discursos, reduzindo a história a uma literatura e o passado a um texto; pela tese narrativista, reserva aos trópicos, às figuras de discurso e aos gêneros literários a prerrogativa de determinação do sentido e interpretação dos fatos, indiferenciando narrativas ficcionais de escritores e artistas e narrativas históricas. No entanto, passados os primeiros impactos das proposições pós-modernistas, Malerba nota que a corrente até contribuiu para derrubar alguns problemáticos postulados de ranço iluminista e cientificistas, mas nada colocou no lugar; que os pós-modernos ocuparam-se quase exclusivamente de historiadores da época da Restauração na França – em especial Michelet – e não se dispuseram a produzir grandes obras, restringindo-se ao formato de ensaio.¹⁶⁶

Contra essas concepções novo-cépticas – já não tão vigorosas, mas ainda presentes –, firmam-se posições, como a de Jacques Le Goff, que salientam que o historiador não tem a mesma liberdade que o romancista, e que a percepção de que a história constitui um discurso retórico não a desautoriza.¹⁶⁷ Ele e tantos outros teóricos da história ao longo do século XX são uníssonos ao afirmar que a historiografia partilha com a ficção o princípio narrativo, mas ressalvam – e nesse ponto distanciam-se de White – que essa narrativa historiográfica possui uma cientificidade adquirida, caracterizando-se como uma prática científica capaz de produzir conhecimento histórico: a história é um discurso cujas construções, composições e figuras são as mesmas da escrita narrativa, portanto da ficção, mas que, ao mesmo tempo, produz um corpo de enunciados científicos. Para eles, se não há, na ficção, hierarquia entre o dado e o inventado, na historiografia, o compromisso com a busca da verdade – ainda que limitada – força essa hierarquização, bloqueia o total e

¹⁶⁶ ANKERSMIT, Frank. “Historicismo, pós-modernismo e historiografia” in: MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.

¹⁶⁷ LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

caótico relativismo e impõe à perspectiva subjetiva aquilo que lhe dá sustentação: o objeto observado.

Hayden White não nega o conhecimento histórico, mas apenas o conhecimento científico natural da história; defende que a crítica à história convencional é o dever de quem quer estabelecer bases para uma nova ciência da sociedade e, com isso, conduzi-la a iluminação e ao progresso; e propala que a teoria tropológica do discurso permite compreender a continuidade existencial entre erro e verdade, ignorância e entendimento, imaginação e pensamento. Esse dever da autoconsciência crítica do historiador parece se resumir, entretanto, à escolha entre as urdiduras de enredo possíveis. White vê os historiadores como depositários fixos de um saber distante, inútil e estacionário; acusa-os de permanecerem estáticos, alheios à dinâmica dos processos que a arte contemporânea e a ciência depois de Einstein apregoam, e os exorta a atentarem para a provisoriade e falibilidade de seus métodos e conhecimentos. Carlo Ginzburg, por seus critérios de prova e experimentação, concebe o saber histórico como constante mudança, como reflexão provisória do passado e do presente. White critica os historiadores por não escreverem como Joyce, Yeats e Ibsen, por não realizarem no plano da narrativa histórica a revolução operada nos relatos ficcionais, pois, se o historiador reserva a si o domínio da arte, deve pensar no problema interno da escolha do estilo literário que deve usar em seu texto. Ginzburg sublinha que as formulações narrativas estão não apenas na etapa final, mas em todos os passos da pesquisa, a cada pergunta feita às fontes. White diz que cada nova obra histórica apenas se soma ao número de textos possíveis que têm de ser interpretados quando se quer traçar fielmente um retrato completo e exato de um determinado meio histórico. Ginzburg concorda, mas diz que os pós-modernistas ignoram o legítimo valor da perspectiva: a constante interação entre um mesmo conjunto de fatos e suas possíveis leituras e interpretações. White diz que o que une discursos ficcionais e historiográficos é a invenção de textos sobre outros textos; Ginzburg diz que é a imaginação de um observador sobre os indícios.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Em nota introdutória a *Nenhuma ilha é uma ilha*, Carlo Ginzburg, que começou a praticar o ofício de historiador examinando textos não literários, sobretudo processos de Inquisição, diz ter aprendido com o moleiro friulano que tornou célebre, Domenico Scandella, o dito Menocchio, uma lição sobre a imprevisibilidade com que, muitas vezes, o leitor reelabora o livro que lê, e, a partir daí dedicou-se a analisar

História e ficção

livros, leitores

Nos dizeres de Umberto Eco, todo texto – mesmo que tenha como projeto estético abarcar o todo – é elíptico, reticente e incompleto, entremeado por lacunas entre indícios; é uma máquina pressupocional cujo funcionamento demanda do leitor competência gramatical e cooperativa para retirar da mensagem aquilo que ela não diz, mas implica e implícita. Assim, para Eco, toda leitura é nova – inclusive a do mesmo leitor –, orienta as leituras posteriores, inscreve-se no gosto e estabelece regramentos e recepções possíveis.

Reunião de textos, a biblioteca, na concepção de Aristóteles, presta-se a fixar a memória, a preservar a literalidade dos escritos frente às falhas e suscetibilidades da lembrança oral e individual; edifica um espaço monumental e restrito para materializar a memória coletiva, para organizar livros, ordenar temporalidades e constituir uma história: memorizar, na biblioteca, significa ler para lembrar e lembrar para escrever um livro que volte a se incorporar a ela. Por isso, caracteriza-se, sobretudo, como um local de leitura e, como tal, abre-se à crítica dessa herança fixa, dessa mesma intenção de perpétua conservação, quando ali, o que é uno e inequívoco ganha contornos históricos pela contínua possibilidade de reconstrução dos legados, dos passados: aberta a diversas e sucessivas perspectivas, a leitura de um texto é uma desordem fecunda, marcada por um repertório de referências subjetivo e aleatório, determinado e determinante de sua interação com a cultura; avessa à sua propensão original, a biblioteca torna-se esquecimento, pois as falhas e as fragmentações operadas pela memória e pela leitura subjetivas impossibilitam a plena

algo ainda mais vasto e fugidio: a relação da leitura com a escrita e do presente com o passado. Vinte anos antes, em um ensaio intitulado “Sinais”, prossegue Ginzburg, havia lançado uma hipótese, obviamente indemonstrável, sobre a origem da narração que suscitou o interesse de alguns teóricos da literatura: “A própria idéia de narração, conjecturava eu, talvez tivesse nascido em uma sociedade de caçadores, a fim de se transmitir por meio de traços infinitesimais um evento que não se podia testemunhar diretamente: ‘alguém passou por ali’. Com esse modelo venatório (ou, se projetado para o futuro, divinatório), que defini como ‘paradigma indiciário’, eu tentava conferir sentido a meu modo de pesquisa, inserindo-o numa perspectiva histórica longuíssima e mesmo plurimilenar. Retorno àquele ensaio, que desde então tem continuado a alimentar meu trabalho, porque a hipótese sobre a origem da narração ali formulada também pode lançar luz sobre as narrativas históricas – voltadas, ao contrário das outras, para a busca da verdade, e contudo modeladas, em cada uma de suas fases, por perguntas e respostas elaboradas de forma narrativa”.GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000, p. 13.

lembrança e conferem pluralidade ao passado, substituindo a memória total pelas múltiplas memórias. Tal como o passado, a biblioteca total e irrestrita é sempre mediada, construída, lida e reescrita por sujeitos históricos, cambiantes por definição. Quem a lê é o leitor, sua biblioteca individual e limitada, seu repertório de leituras que interpreta os livros presentes ou futuros e imediatamente reorganiza, relembra e relê os livros passados. Organizado em estantes ou circulando na cultura, o infinito livresco jamais é estático: está sempre fluído e aberto à variação histórica das leituras e apropriações individualizadas, às específicas e irrepetíveis relações entre autor, obra e leitor.

Sempre que lê uma história, o leitor conta uma história a mais, dá, a cada interpretação, novo sentido ao texto lido, pois, agora, o lê por outras leituras de outros livros. Um livro e as leituras que propiciou interferem nas leituras seguintes desse mesmo livro, de outros livros lidos pelo mesmo leitor, desse mesmo livro lido por outros leitores e de outros livros lidos por quaisquer leitores porque a dinâmica é a da fortuna crítica acumulada, da tradição, da cultura. A variação interpretativa é inevitável diante da mudança histórica, subjetiva e de perspectiva, das atualizações em um novo giro da espiral de leituras e autorias sempre passível de historicidade, pois cada leitura designa os limites e características de sua cultura, de seu tempo. Lido, o livro perde sua fixidez e faz as temporalidades dialogarem. Compreendê-lo é lidar não só com suas formas e conteúdos, mas também com as possíveis leituras e referências que o geraram, com seu específico tempo de escritura e com seus inúmeros tempos de leitura que se interpuseram até o tempo da leitura presente: se o autor é um intérprete que está entre o passado e o presente, entre dois espaços, dois objetos, dois sistemas de signos, duas realidades e tenta transpor uma em outra, traduzir uma coisa em outra, resignificando-as inevitavelmente, o crítico deve assinalar a sucessão de tempos e leituras até a sua própria, limitar o campo de interpretação intrínseco à obra e confluir analiticamente a leitura do texto com outros textos, dedicar-se ao exercício erudito de estabelecer relações entre autores, obras, perspectivas e temporalidades díspares, e saber que a nova significação que atribui a um escrito retorna à espiral de leituras.¹⁶⁹

¹⁶⁹ PINTO, Júlio Pimentel. “Lugares e memórias dos livros” in: *A Leitura e seus lugares*. São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

De acordo com os estudos dos processos frutivos de Eco, o entendimento de uma narrativa, de uma história, passa pelas indicações de protocolos de narração e partilhas de saberes enciclopédicos. Reconhecedor de sua instância narrativa, afeito ao século XX e a seu ambiente de desassossego histórico e artístico, o conhecimento da história faz-se inquieto, dinâmico e atento à radicalidade da percepção subjetiva: ao recusar métodos únicos e universais em favor de uma postura crítica em que não há núcleo rígido, mas perspectivas, tem aguda consciência de sua própria especificidade, de seu corte no tempo; ao conhecer e conhecer a si, assume a experiência humana, sua temporalidade datada e efêmera, seu mal-estar cultural, sua incerteza, seu estranhamento e sua busca através das palavras em que a realidade, o saber sobre ela e os instrumentos que constroem tal saber são igualmente instáveis.

Nesse campo de refutação de sistemas apriorísticos e globalizantes e de investigação das manifestações particulares, realiza-se a tentativa de alargar e transgredir as barreiras da disciplina histórica, de, com caráter plural, somar aos instrumentos usuais do ofício operações com outras experiências e linguagens que permitam a prospecção de camadas até então inexploradas. Atuando nas fronteiras de campos de conhecimento, a história pode estabelecer relações entre teorias, temporalidades e perspectivas distintas, e exercer sua vocação crítica e erudita. Abre-se, então, espaço para o apreço pelos arquivos, pelos objetos marginais, pela problematização da verdade ao expor o esqueleto da pesquisa na obra, ao demonstrar-se e demonstrar a inerente falibilidade dos percursos do estudo e da construção do conhecimento – tal como uma casa que se deixa ver com os andaimes. Sustentando-se nas análises dos fenômenos aparentemente negligenciáveis e focando a instância microscópica, as hipóteses, as dúvidas e as incertezas, trazendo-as mesmo para dentro da narração em que a busca pela verdade é parte da exposição da verdade obtida e necessariamente incompleta, a história hoje escrita pode evocar – como a Micro-história, a Nova História Social Inglesa e Francesa, cujas denominações referem-se a projetos dispersos e não formalizados – o recurso à narrativa como estratégia de organização e

interpretação, ressaltando o papel dos elementos estilísticos e imaginativos na elaboração do texto.¹⁷⁰

Longe da utopia de que o relato pode abarcar o todo, também essa história opera por elipses, elegendo objetos, reduzindo-os em conceitos ordenadores, tornando inteligível, para fins metodológicos e expositivos, um passado inapreensível. Mais que isso, aliás, explora os espaços elípticos, incorpora ao texto as lacunas, os itinerários de pesquisa, as escolhas e as suposições. Adota como método tanto a decifração como a narrativa da decifração e, assim, firma-se como um fazer crítico e autocrítico, como um conhecimento que se coloca à margem para construir, sob um prisma peculiar, uma interpretação sabidamente precária e limitada. Oferece perguntas e não respostas; sugere a revelação, mas comporta internamente o engano; desautoriza o absoluto tanto da verdade – nunca pura – quanto da mentira – nunca total.

O historiador pesquisa, investiga e confronta, sobretudo, limites e possibilidades espaço-temporais de situações e consciências de um ilimitado passado. Como o leitor da biblioteca total, sua memória e perspectiva individuais são o crivo pelo qual os inúmeros passados não cessam de passar. Como crítico, sabe que a história que escreve – mutante e inquieta, sempre lida e reescrita – existe de forma interina, apenas naquela específica relação e conteúdo que formulou, e, assim, desvia-se do equívoco de acreditar que essas afinidades eleitas, essas leituras específicas, sejam fixas e naturais, e não fluídas e circunstanciais, determinadas por sua própria perspectiva crítica.

leituras, escrituras

Todo texto é elíptico e opera por sinais. Toda biblioteca pessoal, por maior que seja, é também lacunar e é por ela que o leitor lê qualquer texto da biblioteca total. Toda leitura é indiciária em todas as suas etapas pois, no ato de interpretar, sempre há uma tensão entre os sinais dispersos, as lacunas e a participação do observador e de seu conjunto particular de sinais já recolhidos – mas sempre reorganizados – em seu repertório.

¹⁷⁰PINTO, Júlio Pimentel. “A história nas margens” in: *A Leitura e seus lugares*. São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

O leitor lê, relê, reescreve, é também autor: quando de uma obra literária, lida com protocolos de leitura e escritura, não-ditos e passeios inferenciais pelo bosque da narrativa; quando de uma obra historiográfica, com provas, lacunas e inferências sobre os vestígios do passado. Ambos operam por uma lógica de observação cooperativa, variando possibilidades de leitura dentro dos limites interpretativos; recolhem indícios e, com base em seus repertórios particulares, os reelaboram em uma nova mensagem: lêem e oferecem-se à leitura – que será, em seu tempo, uma reescritura, uma história a mais que orienta leituras posteriores. A dinâmica do mecanismo oscila entre a tensão e a circularidade: indícios são reunidos em uma narrativa que, ainda que queira encobrir o todo, é lacunar e está aberta a interpretações; tantas interpretações, refeitas em novas narrativas, somadas ainda a outras narrativas e signos de cultura lidos por um observador, são novamente unidas e organizadas em uma nova interpretação-narração explicativa, inevitavelmente lacunar e elíptica. Assim, interpretação textual e conhecimento histórico só existem de modo instável, durante aquela específica interação autor-texto-leitor, historiador-passado-leitor; estão sempre limitados ao mundo daquele que observa, à sua enciclopédia, ao seu sistema cognitivo que toma sua perspectiva como real, a nomeia e nela crê.

A partir de meados do século XX, a história, por se saber igualmente feita da leitura e da escritura de outros textos escritos e lidos, por também criar um leitor e uma leitura, compartilha com a literatura o estranhamento e o desassossego diante do conhecimento e da interpretação do mundo: reconhece também a necessidade da postura crítica para significar o vivido. Ao aproximar-se da literatura, essa história permite debates sobre os limites da ficção e o lugar da imaginação – mas não da invenção – na história, e delega ao historiador – na condição de autor e leitor – a função de, diferenciando produção ficcional e produção historiográfica por seus compromissos e sentidos, identificar, na fronteira entre história e literatura, os diálogos e as contendas travadas pelas duas instâncias do universo da representação.

Não há como a historiografia não se servir de expedientes narrativos, porque o que produz é, enfim, texto. As maneiras de articular suas partes só podem derivar de instrumentos da linguagem – trópicos do discurso – pois é apenas incorporado a ela – saindo da sombra para assumir um nome – que o desconhecido se deixa conhecer. O que,

no entanto, ignoram os pós-modernistas é que a parecença entre discursos ficcionais e historiográficos – seu fundo narrativo – é muito mais profunda e antiga: está no milenar saber indiciário, esse paradigma caracterizado pelo raciocínio pressupocional de um observador que, distanciado no tempo, procura inferir as causas a partir dos efeitos lendo os indícios deixados, preenchendo as inevitáveis lacunas com hipóteses e tudo articulando em uma narrativa retrospectiva e explicadora.

Transposta do mundo oral para o dos livros, a história é, sim, uma narrativa que se faz a partir de leituras e escrituras de outros textos; mas tem de ter com a realidade uma conexão: a retórica que ineludivelmente a direciona precisa calcar-se em algo além de discursos; a vividez que a faz persuasiva tem de ser substituída pela sustentação documental. Daí os indícios dispersos – única fonte de acesso ao passado fragmentado e irrecuperável – serem tomados como provas, em torno das quais se deve conjecturar. Ciente de que todas – e não apenas as últimas – perguntas que faz às suas fontes são colocadas sempre em formas narrativas,¹⁷¹ o historiador crítico admite que toda representação do passado é, se não impossível, insatisfatória: de um todo coeso, a história torna-se um exercício de especulação, um instrumento que engloba a dúvida e questiona a sua própria validade e historicidade. Essa incontornável necessidade da crítica, na incessante releitura e reescritura do passado, relembra ao historiador a provisoriidade do próprio conhecimento e também do conhecimento passado que procura superar; e desvela a permanente contemporaneidade da história na sucessão dos relatos historiográficos.

Tanto quanto o passado descrito, a historiografia conta a história da sociedade que a gerou. Da seqüência de relatos do passado, nenhuma obra historiográfica pode ser descartada, pois é um documento da época – insuperável, como um clássico da literatura. A soma das narrações de um passado compostas em cada sociedade, a cada tempo, é o infinito livresco que sempre, em seu tempo, o historiador, exortado a lidar com todas as contribuições historiográficas que o antecederam, deve cotejar, sobrepor e entender criticamente. Desse modo, devido a mais essencial característica do conhecimento histórico, a saber, sua própria historicidade, o historiador fundamentalmente lê o passado, seja em suas fontes primárias – seus vestígios – seja em seu extenso manto de textos que,

¹⁷¹ GINZBURG, Carlo. “Decifrando um espaço em branco” in: *Relações de Força*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

com o passar do tempo, o encobre e, por vezes, esconde. Por isso, a fonte geradora – e perpetuadora – da historiografia é a necessária retificação das versões passadas do passado histórico, a cada nova disposição de indícios, a cada redescoberta documental, a cada reposição teórico-metodológica, a cada geração:¹⁷² uma relação cada vez mais complexa entre cada vez mais textos, como a escrita de Pierre Menard, o autor que atualiza os sentidos do texto que leu no texto que escreve, personagem pelo qual Borges teorizou a literatura com base no princípio da reescritura.

Muito mais que pelos expedientes narrativos de que se servem, história e ficção aproximam-se, portanto, por seu moto-contínuo de leituras e escrituras, e pela historicidade de cada giro da engrenagem: quando lidas criticamente, revelam a tensão de temporalidades, de obras e autores, de leituras – estas sempre realizadas por uma lógica indiciária. Na história e na ficção, os textos são cruzamentos de leituras. A construção de discursos interpretativos dá-se pela reunião de fragmentos e posterior enunciação, o que não exclui a possibilidade de criação particular em ambos os campos: uma imaginação requisitada sobretudo na disposição de fazer dialogar os textos e de criar identificações dentro do repertório observado.

O texto é elíptico, entremeado por marcas textuais dirigidas pelo intelecto do autor que demandam a cooperação do leitor. O passado é lacunar, fraturado em aleatórios vestígios remanescentes que são recolhidos pelo historiador. O novo texto é o cruzamento de fios de outros textos; o presente é o cruzamento de outros passados: sempre cambiantes, os processos de fazer ficção e de fazer história equiparam-se ao eleger referências e identificações dentro do suporte livresco, memorial e histórico, e reapresentá-las. O historiador é um leitor; lê o passado e, com base em sua enciclopédia, sua biblioteca, seu presente; interpreta-o, criando um novo texto a partir da sua leitura: é o autor do livro que encerra incontáveis leituras passadas e que irá compor a biblioteca de leitores futuros; é, a um tempo, leitor e autor, ponte entre tempos, ponto de confluência de memórias e imaginários; narra um passado que parte do texto e culmina no texto, e, a todo momento, lê, imagina e escreve.

¹⁷² MALERBA, Jurandir (org.) “Teoria e história da historiografia” in: *A história escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.

Terceiro Sentido: um livro da história – a simulação

A leitura está na raiz da imaginação e da escritura na ficção e na história pois qualquer autor é antes de tudo um leitor que conta o mundo após interpretá-lo em seus fragmentos. Em *Amphitryon*, o leitor de Padilla lê pequenas verdades relatadas fragmentariamente e interpreta esse livro-todo a partir do repertório de esparsas ficções de sua aleatória biblioteca pessoal. No real, o historiador lê sinais arbitrários do mundo a partir de seu universo cognitivo. Ambos articulam texto e saberes para produzir um saber novo.

Agora, a leitura final de *Amphitryon*, reunindo os argumentos dispersos nos três sentidos – primeiro, um livro marcante e localizado que, ao ler criticamente a tradição literária, realiza um corte incisivo na linha temporal bem ao fim do século XX, segundo, um romance histórico que, apresentando conteúdos históricos e questionando as fronteiras de seu gênero literário, abre-se a uma perspectiva de leitura que procura relacioná-lo a determinadas formas de escrita, e terceiro, uma narrativa que, lida pelo prisma do paradigma indiciário e do mecanismo da espiral de leituras historicizadas, aproxima a história da literatura simulando em suas páginas a dinâmica do conhecimento histórico – tenta aproximar também um exercício de crítica literária a uma reflexão sobre a história, insistindo na analogia entre quatro núcleos: a tensão entre dados verificáveis e sua interpretação; a dialética forma-abertura de um livro; mediações entre livro-leitor-leituras; e, claro, Padilla e as relações formais e referenciais entre história e ficção.

História e ficção: *Amphitryon*

um livro da leitura

De caráter pré-independente, a identificação supranacional latino-americana pós-independência caracterizou-se, sobretudo, pela negação, por uma “identidade de recusa” que criava semelhanças internas e outorgava diferenciações externas para significar discursivamente a América Latina. Ao longo do século XX, o subcontinente, na voz de seus principais pensadores, passou a pensar nos sentidos diversos dos percursos históricos e, como disse Paz, buscou seu fundamento não no passado, mas na mudança. A América Latina, realizada na tradição do moderno, surge então como um mecanismo literário de diálogos e incorporações de tradições, de leituras e imaginações: é heterogênea, instável, prismática e caleidoscópica; urde, a cada momento, outra identidade.¹⁷³

Ao tocar o tema identitário por uma via universal e sinistra, *Amphitryon* permite-se não falar de América Latina ou de latino-americanos, mas do mundo e dos homens, e da condição de incerteza e provisoriedade que assinala tanto uns como o outro: fala da impostura de qualquer identidade com uma literatura que trata do real – e não do mágico – mas que não ambiciona simplesmente espelhá-lo ou impor-lhe projetos identificadores. Buscando compreender o vivido por uma estética de experimentação das formas ficcionais, Padilla integra-se à matriz argentina não apenas quando opta pelo universalismo, mas também ao orientar os próprios leitores através de uma rede de imagens e referências a textos e precursores e ao fazer da não-linearidade, da tensão entre temporalidades e da polifonia narrativa um modo crítico de aludir aos muitos olhares da história: de forma similar ao que disse Daniel Balderston a respeito de Borges, pode-se dizer que Padilla aborda temas históricos distantes de sua realidade local e empírica com uma estratégia alusiva de representação da história.

Em toda a obra de Ignacio Padilla, mas especialmente em suas últimas publicações – *Amphitryon*, *Espiral de artillería* e *La Gruta del Toscano* –, existe uma polifonia, uma multiplicidade de vozes que contam uma história que, por sua vez, conta muitas outras.

¹⁷³ PINTO, Júlio Pimentel. “A construção das identidades na América Latina” in: *A Leitura e seus lugares*. São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

Devido a isso, contar o enredo do livro-todo agora lido é impossível; já sua fábula, seu curso de ações e eventos ordenados cronologicamente, é até alcançável, mas muito menos instigante.

Efrussi e Schley vivem a infância em Viena, na virada do século XX. As histórias voltam a se cruzar na Primeira Guerra Mundial: Efrussi adota indefinidas identidades, até, em 1916, trocar com Thadeus Dreyer o nome de Viktor Kretzschmar. O novo Viktor Kretzschmar [Dreyer] assume o posto de guarda-chaves em Salzburgo. Enquanto isso, no *front* de Belgrado, o novo Dreyer [Kretzschmar - ? - Efrussi] é reconhecido pelo amigo de infância vienense, Schley. Efrussi morre, Schley toma seu nome e vai para Viena com Goliadkin, que havia matado o irmão gêmeo Piotra na Ucrânia. No caminho de volta, o último Dreyer [Schley] possivelmente gera Franz, suposto filho de Viktor [Dreyer]. Em Viena, o General Dreyer [Schley] e seu ordenança Goliadkin articulam o Projeto Amphytryon e atraem o jovem oficial Franz na tentativa de substituí-lo pelo coronel Eichmann no comando do departamento judeu da SS. Com o fim da Segunda Guerra, Goliadkin e o barão Woyzec Blok-Cissewsky [Dreyer - Schley], fogem para Genebra. Anos depois, o barão procura Viktor e, em Frankfurt, fica sabendo da prisão de Eichmann, em Buenos Aires; decide contar a verdade e é morto. Bogart aparece no asilo. Goliadkin conta sua história e é assassinado (provavelmente por Bogart, a mando de Eichmann, por ser o único que ainda podia revelar a verdade sobre Franz). Cossini e Sanderson encontram Bogart, o suposto substituto do testamentário do barão que lhes cobra um determinado manuscrito. Eichmann, provavelmente Franz, é executado. Viktor morre. Após a morte de Cossini, Sanderson vai ao asilo, em 1964, e interrompe suas investigações quando é quase assassinado pelo taxista, provavelmente Eichmann. Décadas depois, não mais como *ghost-writer*, mas ainda atendendo a sugestões de terceiros, conta sua história. Seu primeiro leitor é Ignacio Padilla, o primeiro escritor de *Amphytryon*.

Em um romance histórico tradicional, esta fábula talvez fosse também o resumo do enredo linear e uni-narrativo. Padilla opta, entretanto, por uma forma não-linear de narração, por uma maneira que torne impossível contar o livro sem necessariamente remeter a seus narradores, suas narrações e seus tempos. Por isso, o livro só é apreendido quando contado em partes que sublinhem o foco e a perspectiva de cada narrador de cada

relato, quando exposta, simultânea aos acontecimentos relatados, a própria forma de narração que os descreve.

Todos os relatos de *Amphitryon* contam uma história que estava fadada ao esquecimento e que só se desenreda devido a um episódio motivador incluído na própria trama: em um, a estranha atitude silenciosa da mãe suscita uma ação futura; em outro, o lampejo de reconhecer um rosto dispara a recuperação de uma rede de lembranças embotadas; no terceiro, a decisão final de aniquilar a transcendência obriga ao enfrentamento do passado; no quarto, a sugestão do algoz transforma uma aventura em romance policial; no último, uma suposta investigação dos limites entre o real e o fictício em uma narrativa alheia gera um pós-fácil – e um livro-todo. Cada capítulo traz uma nuance de meta-escrita que no fim do livro é radicalizada quando Padilla apresenta-se como ficção de si, embaralhando ainda mais as linhas limítrofes entre ficção e realidade: assim como Daniel Sanderson autor de “Amphitryon” (4´) reflete-se em cada um dos narradores anteriores – Franz (1), Schley (2), Goliadkin (3) e o próprio Sanderson (4) –, Ignacio Padilla autor de *Amphitryon* (6), reflexo do Ignacio Padilla empírico (7), reflete-se em cada um dos narradores anteriores, desde a **Nota do Editor** até o **Colofão**, passando antes pelos dois Daniel Sanderson (4 e 4´). Ou seja, o Ignacio Padilla empírico (7) escreve o livro através do autor-modelo Ignacio Padilla (6), que é um de seus personagens. Este, por sua vez, atribui a escrita dos relatos a outros personagens (N, 1, 2, 3, 4 e 4´), inclusive 5, tornando-se, ele próprio, mais um personagem de si. *Amphitryon* é uma Caixa Catóptrica, um engenhoso mecanismo onde se vê uma mesma figura multiplicar-se segundo a variação do ângulo formado pelos espelhos: um jogo especular que multiplica imagens de narradores, reflexos de um único narrador existente.¹⁷⁴ Os três primeiros reflexos são conspiradores, relatam planos de conspiração e trocas de identidades ocorridas no período

¹⁷⁴ Em um dos capítulos apócrifos que compõem o livro de Italo Calvino, o narrador, um poderoso homem de negócios, colecionador de aparelhos ópticos – em especial, de caixas catóptricas, pequenos teatros de brinquedo inventados no século XVII sobre o qual um único objeto se reflete em várias imagens –, para quem especular, refletir e toda atividade do pensamento remetiam-se aos espelhos, construiu seu império financeiro sobre o mesmo princípio especular: “É minha imagem o que desejo multiplicar, mas não por narcisismo ou por megalomania, como se poderia facilmente pensar. Ao contrário: é para esconder, em meio a tantas imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se.” CALVINO, Italo. “Numa rede de linhas que se entrecruzam” in: *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo, Cia das Letras, 1979, p. 166.

entreguerras, acontecimentos geminais da trama; perscrutadores de seus próprios passados, acabam por oferecer os dados sobre os quais se fiarão os dois últimos narradores. Esses, como distantes personagens periféricos que querem desvendar os fatos apenas por seus vestígios e averiguar pelas conseqüências as causas inescrutáveis, são investigadores, pesquisam os desdobramentos daquela história de trocas de identidades durante as Guerras Mundiais.¹⁷⁵ A esses dois narradores-detetives, leitores dos relatos passados, somam-se todos os leitores de Padilla, impelidos a decifrar as distorções e contradições dos testemunhos de todos os cinco personagens-narradores. Na polifônica prosa de *Amphitryon*, a metalinguagem potencializa o gênero policial: investigadores, escritores e leitores estão dentro do texto.

Essas múltiplas vozes narrativas expõem distintos lugares de leituras e escrituras dentro do romance: de início, o leitor vê que os conspiradores lançam vista sobre seus próprios passados e relatam-nos; mas, quando chega ao fim do livro, nota que tais relatos são autobiografias que Sanderson inventou para as pessoas que lhe foram aparecendo durante sua própria vida com o propósito de, baseando-se em sua experiência supostamente biográfica e valendo-se do suposto conselho que recebera do suposto Eichmann, escrever um livro que preenche com ficção os espaços que a história deixou. No passo seguinte, o leitor percebe que é Padilla quem inventa a biografia de um inventor de biografias e quem se apresenta como personagem nesses relatos imaginados que, a exemplo do seu próprio livro, também colocam lado a lado personagens reais e fictícios – tudo isso em um jogo de esfacelamentos identitários.

Logo, podem ser lidas em *Amphitryon* duas principais instâncias narrativas: a primeira ocorre dentro dos capítulos, onde cada narrador recorre à sua própria memória para tentar reconstituir acontecimentos há muito passados; a segunda dá-se no plano geral da obra, na soma dos relatos dispersos que agora servem como indícios ao leitor em sua busca por compreensão da forma e do conteúdo do livro lido.

Os relatos subjetivos e parciais – esforços de compreensão de memórias inquietas, tentativas presentes de entender passados tensos e esfacelados – compõem um livro que trata de constantes buscas identitárias, que, pela narrativa, se revelam infrutíferas, forjadas.

¹⁷⁵ ROSSO, Ezequiel de. “Huellas de sentido: *Amphitryon*” in: MANZONI, Celina y otros, *La fugitiva contemporaneidad – narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Dai a alternância entre imagens de fixidez – o nome próprio, a paternidade, a religião, a pátria, o passado, a memória, a essência – e metáforas corrosivas que aludem à impostura, à falsidade e à impossibilidade de retorno ou redenção – a bastardia, o sócia, o falsário, o dublê, o *ghost-writer*, o descrente, todas imagens do vazio e do obscuro que acabam por ser encobertas pelo signo da sombra.

Em *Amphitryon*, a sombra designa aquilo que não se pode definir, o irreconhecível, o emblema tétrico e assombroso, o outro incorpóreo e demoníaco que destaca do corpo o nome e o destino: o bizarro espectro que ascende das trevas para o mundo pela enunciação.¹⁷⁶ O sinistro atinge o texto não na esfera do mágico, mas do real, pois não é um subterfúgio do realismo maravilhoso, mas uma vinculação à escrita cortazariana. As proposições estéticas da narração de Padilla mimetizam as incertezas de verossímeis personagens do desassossego novecentista diante daquilo que não sabem, que não podem ver ou entender. Os corpos se revezam na assunção dos nomes e impõem novas vicissitudes aos personagens, entrecortando o fio condutor do enredo com seus particulares fragmentos de trama: o enredo é a soma e a subtração desses fragmentos; o livro é o remendo desses enredos. Cada capítulo é um conto onde os personagens reaparecem modificados pelo nome, pelo transcorrer histórico e pela perspectiva do narrador. Esse modo de narrar permite a Padilla manter durante toda a longa narrativa do romance a criteriosa escolha léxica e sintática que dá ao conto precisão e força, e faz de *Amphitryon*, na forma e no conteúdo, uma sucessão de leituras do mundo e do eu na experiência despojada de núcleos-rígidos ordenadores.

Nessa obra que demonstra sempre um estranhamento diante do real, que procura constantemente esvaziar os sentidos atribuídos ao suspender o automatismo perceptivo dado pelo reconhecimento embotado e viciado pela repetição, aos próprios narradores faltam indicações precisas sobre as circunstâncias, sobre os outros personagens e sobre si mesmos: leitores e personagens de si, de suas histórias vividas e das histórias que escrevem, estão longe da onisciência oitocentista e experimentam plena inquietude e desconfiança da

¹⁷⁶ Franz logo converteu a imagem do cavalheiro vitoriano do jogo no vagão em uma “sombra aterradora” (p.19) e sentiu a “sombra de Dreyer” lhe adentrar o espírito após a confirmação de sua bastardia (p.48); ao ouvir o nome de Dreyer, pensou que a mãe se referia a “outra pessoa” e viu surgir por trás do nome de Viktor uma “sombra perversa” (p.16), que, por sua vez “o reduziu a uma sombra” (p.22). Mais adiante, Schley diz: “mais valeria me entregar por conta própria a meus desvarios íntimos, em vez de procurá-lo pelo acampamento como uma sombra arrancada do corpo material que a originara” (p.64).

realidade – experiência que compartilham com o leitor do livro, que também não pode, diante da fragmentação do que lê, tomar para si uma postura plenamente onisciente.

A dificuldade de fixar um sentido, vivida pelos personagens, transfere-se, então, para o leitor: os diferentes focos narrativos são diferentes formas de engano e de administração do segredo; os relatos em 1ª pessoa de memórias fragmentadas pelas circunstâncias e diluídas pelo tempo são dispostos em uma forma de narrar que reflete a existência duvidosa, a incerteza ontológica, a verdade traduzida apenas em discursos supostamente reais – pequenas verdades contadas de forma fragmentária.

Quando os personagens-narradores apóiam-se em suas reminiscências e fixam em relato seus passados fluídos e fragmentados, Padilla faz com que a memória seja, para cada um deles, exatamente o que é para qualquer outro: um descontínuo calendário demarcado por vagas expressões que camuflam os imprecisos tempos passados – há muito tempo, outro dia –, um museu de fragmentos temporais onde os eventos são lembrados por associação, e não em seqüência, uma lacunar biblioteca que afetivamente reorganiza novas e velhas experiências. Por isso, o autor estabelece – conforme as necessidades narrativas do livro-todo – que as recordações desses narradores devem ser rearranjadas de acordo com as circunstâncias presentes que se lhes impõem, repetindo, no texto, a evidente divergência, observada no real, entre a ordenação do discurso da lembrança e a experiência que a originou. E, dessa maneira, salienta, por meio da reprodução dessas operações que envolvem a prospecção de fatos e o modo de rearticulá-los, a comum resultante narrativa a que chegam a memória e a história em suas buscas por criar sentidos para o passado.

Porque memória e história, sustentadas no mecanismo da própria linguagem, operam sempre por associação e comparação, valendo-se de tropos lingüísticos como a metonímia e a metáfora para chegar a uma elucidação narrativa do não-familiar, Padilla faz com que as ocorrências de *Amphitryon* sempre estejam em paralelo com outra ocorrência da trama – e também, em seus traços de romance histórico, de fora dela. Como ensinou Borges ao descrever a repetição do grito de César a Brutus, só se pode falar em história como conhecimento, como representação ou como noção de tempo passado em termos de representação e de reconhecimento de semelhanças e variações, no tempo, entre eventos eleitos: só assim a história pode comportar a tensão entre imitação e diferença, mesmo e outro, sincronia e diacronia, continuidade e transformação, e acolher, a cada momento, o

estranho que se deixa conhecer apenas quando aprisionado sob uma mesma categoria, sob uma mesma palavra. Tentando simular essa dinâmica, Padilla encerra em *Amphitryon* tanto a disposição de um mesmo narrador em tornar análogos distintos eventos quanto a reedição de um mesmo evento contado por distintos narradores, expressando, em um caso, a conformação em narrativa da dispersão do passado e, no outro, a variação perspectiva que faz de todo relato algo passível de historicidade.

Assim, o passado é oferecido aos personagens e leitores de Padilla do mesmo modo que aos historiadores: como uma dispersão de vestígios somados e subtraídos, sobrepostos e rearranjados, confirmados e cancelados em uma seqüência de relatos em cuja incompletude é impossível encontrar uma origem, uma explicação, uma verdade que não seja retrospectiva e provisória. Por isso, os personagens centrais de Ignacio Padilla – tal como os de Proust ou Dostoiévski – são apresentados pelos atos, e os fatos, pelos efeitos, e só depois de lida toda a obra é que se pode construir uma interpretação para os dados da narrativa, que se podem inferir as causas motivadoras dos indícios deixados; por isso, os relatos contraditórios são peças de um quebra-cabeça que, se for solucionado, talvez dê ao leitor a chance de decifrar para si quem são os personagens, quais suas identidades, que circunstâncias lhes ocorreram pelo enredo; por isso, instruído a atentar aos paralelos e elipses da trama, o leitor de *Amphitryon* precisa cotejar textos para investigar os indícios comprobatórios das aberturas da fábula, percorrendo o sistema de provas e contra-provas pelo qual Padilla coordena confirmações e permissões das probabilidades do enredo regido por seu projeto estético realista.

A adesão a essa proposta estética é revigorada em um esquema de narração que a todo instante relembra ao leitor a prevalência do mundo empírico, sob a qual a autonomia do mundo ficcional ganha outro sentido: os narradores de *Amphitryon*, em um dado momento de suas trajetórias, contribuem com seus relatos, mas continuam a existir e exercer seus papéis na realidade e, nisso, são focalizados pelos relatos alheios. A tensão e a expectativa que envolvem as reaparições de seus nomes são garantidas nos *flash-backs*, *flash-fowards* e nas mudanças de narradores, que deslocam a perspectiva espaço-temporal e podem, de um outro ponto, distender em outras direções os episódios e personagens já mencionados, oferecendo mais caracterizações de uma história já abordada e revisando os capítulos precedentes. Assim, descrevendo a deriva dos discursos interpretativos a cada apresentação

de um novo narrador, Padilla aponta para permanente possibilidade de revisão do passado sempre que aparece um novo relato e um novo vestígio – e, de passagem, estrutura seu mundo ficcional em premissas tão refutáveis quanto aquelas que regulam o mundo da experiência.

Quando, já próximo ao final da obra, o leitor lê Sanderson sugerir que seu relato é um entre muitos outros possíveis, imediatamente pensa que também o relato de Padilla ou que qualquer outro relato são apenas possibilidades entre outras. Habitado aos giros perspectivistas, acaba sendo induzido a imaginar capítulos-fantasma, outros tantos monólogos possíveis que comporiam o livro de Padilla e o estenderiam ao infinito de biografias das pessoas reais e fictícias do desassossego. Mas o que o livro implica é que nem mesmo essa total soma de testemunhos apresentada nessa continuidade hipotética e fantasmagórica daria conta do passado: continuaria sendo só uma imagem de um passado, tudo o que, de resto, qualquer romance histórico pode dar.

O acesso a *Amphitryon*, à história de Padilla, é aberto por outras histórias e dado por meio da averiguação de todas as pistas de todos os divergentes pedaços de trama escritos pelos narradores que se sucedem em contar, ratificar e desautorizar fatos e versões, e, com isso, adicionam elementos e mudam radicalmente a interpretação dos relatos anteriores e posteriores. O leitor, forçado a recorrer aos protocolos ficcionais e ao conhecimento histórico para preencher as lacunas do texto que não quer revelar a mentira ou a verdade de suas sentenças, repete durante a leitura o processo de construção de um saber possível, formado pela interpretação de fragmentos. Seu percurso repete a espiral de leituras da literatura e da história. Distanciados em uma marginalidade crítica, narradores e leitores de *Amphitryon* visualizam a desmontagem do uno e inequívoco pela latente e sucessiva possibilidade de reconstrução dos passados, das narrativas. É dessa forma que Padilla descreve temas do século XX – a subjetividade moderna, seu mal-estar e sua incerteza, a imprevisibilidade e as finadas transcendências – e, em um romance perpassado por marcos históricos, revela a inevitabilidade da impostura e a nulidade da fixidez: não há núcleo rígido e visível, há fluídas perspectivas; e se há uma busca a ser feita, esta só pode ser conduzida pelo princípio da leitura, pelas palavras. Leitor da tradição literária e também da tradição histórica – da história experimentada e do conhecimento dessa história – o autor de

Amphitryon reúne fragmentos e os reescreve; os resignifica e enuncia: os faz existir. Cria um livro e imediatamente um leitor, outro leitor, assim como ele.

um livro do indiciário

Nessa narrativa fragmentada e multifocal, internamente os monólogos não são contraditórios. É apenas ao leitor que aparecem as distorções e incongruências entre as versões – revelando-se aí também as motivações de cada desvio. É ele quem tem o privilégio, o dever, de decifrar os enigmas que aos narradores-personagens são de vedada revelação.¹⁷⁷ Ao final da leitura de *Amphitryon*, porém, mesmo ao leitor se veda a chance de alcançar uma verdade certa e não vacilante, como se Padilla demonstrasse a insuficiência de qualquer instância de leitura quando o sentido dos fatos e das palavras permanece transitório.

No título de seu ensaio, Ezequiel Rosso¹⁷⁸ coloca lado-a-lado os termos *huellas* (que pode ser traduzido por “pegada”, “rastro”, “marca”), *sentido* e *Amphitryon*. Com isso, sugere ao seu leitor – ao leitor do livro de Padilla – que a chave interpretativa de *Amphitryon*, seu *sentido*, está na investigação dos vestígios da trama – o que, de pronto, volta a remeter ao paradigma indiciário.

Já no corpo do texto, Rosso diz que o segredo (*secreto*) não é o que não se sabe, mas aquilo que é evidente que não se sabe; não é simples ignorância, mas consciência de que há algo que se esconde para além do saber. Para ele, no entanto, mais que um tema, o segredo é, em *Amphitryon*, uma estrutura enunciativa que se realiza em dois planos: o dos

¹⁷⁷ Sobre a possibilidade de lê-los separadamente ou em outra ordem: a disposição dos capítulos certamente altera o arranjo das pistas e dos indícios e, ainda durante o processo de leitura, acarreta mudança no jogo de suspense e expectativa montado em torno das trocas de identidades e outras disjunções abertas na trama; com o livro lido, porém, não chega a modificar o enredo. Por isso, não se pode afirmar que *Amphitryon* seja, em essência, uma obra programaticamente aberta segundo o conceito de Eco. Os relatos dos narradores-personagens são peças que apresentam perspectivas distintas sobre fatos, mas, no plano estético, não são independentes: a recepção do leitor não pode desmontá-los ou prescindir em absoluto de suas proposições. Como o observador do real, o historiador, o leitor de Padilla não é totalmente livre para criar sobre a obra, embora sua cota subjetiva de interpretação esteja assegurada na evocação das contribuições emotivas e imaginativas.

¹⁷⁸ ROSSO, Ezequiel de. “Huellas de sentido: *Amphitryon*” in: MANZONI, Celina y otros, *La fugitiva contemporaneidad – narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

narradores e o da administração de todo o narrado pelo autor. Na variação dos personagens-narradores, a sucessão de perspectivas ilumina e obscurece segredos; e, nesse jogo de claro-escuro, os segredos deixam não-ditos, lacunas preenchidas pelo leitor exortado à decifração de um inextricável emaranhado de sentidos: no jogo que Padilla dispõe-se a jogar com o leitor, os relatos e as ações de cada personagem-narrador são pequenos indícios lançados pelo autor para que o leitor seja capaz de reuni-los e dar-lhes uma forma compreensível; a rotação de perspectivas fornece-lhe peças para que ele remende e corrija versões que incessantemente se anulam e complementam; a estrutura multifocal o instrui na leitura do romance e o convida a unir traços distantes, preencher lacunas e seguir sinais. A narrativa formula-se na seqüência de segredos que permanecerão incógnitos e, resultante de uma economia de narração administrada pelo autor, adota como mecanismo central o infindo adiamento discursivo da revelação da verdade. *Amphitryon* dispersa as pistas e fragmenta o discurso para dizer que não há como pensar em verdades estanques e totais: todo sentido é parcial e descontínuo.

Se, pelo paradigma semiótico descrito por Carlo Ginzburg, chegou-se à idéia de que o próprio mecanismo que gera leituras e escrituras é indiciário – observação subjetiva feita em específico tempo e espaço que, a partir de um repertório já observado, interpreta os indícios lidos na realidade ou em texto e os fixa, em outra instância, em um discurso pressupocional e retrospectivo que se torna um novo indício que um próximo observador, incorporando-o a seu repertório, organizará para produzir, em sua interpretação, um novo sentido – pode-se dizer agora que, na forma e no conteúdo de sua obra, Ignacio Padilla simula esses mecanismos próprios do mundo indiciário e da espiral de leituras e escrituras: cada um de seus relatos – pedaços da história – chama o leitor a atuar na construção do romance e repetir, durante a leitura, o processo de constituição de um saber possível, forjado pela interpretação de indícios, tensionado entre a objetividade e a subjetividade, entre os dados verificáveis e a atribuição de ordem e sentido a eles, entre os significados lidos e a posterior significação que se dará, sempre.

Assim, explorando os limites e interpenetrações entre discursos ficcionais e historiográficos, o enredo de Padilla aborda a insegurança e o desassossego de personagens fictícios aproximados de personagens reais, por uma forma de narração que também se refere à incerteza e transitoriedade próprias da história: *Amphitryon* a simula em sua matriz

– a leitura – mas não quer reconstruí-la em termos científicos ou empíricos. A estratégia de Padilla, tal como a atribuída a Borges, preza por uma via alusiva, aproximando-se da história ao apresentar na estrutura do romance a sucessão de fatos sob perspectivas de distintos narradores, assumindo para si tanto as possibilidades quanto as impossibilidades da história.

Mas dizer que *Amphitryon* simula a história não basta; há que se dizer de que história se está falando: certamente não é a de Dilthey, Hegel ou mesmo de White; não é positivista, totalizante, apreensível ou indiferenciada da retórica vazia. É a história de Ginzburg: indiciária, de sentido parcial e necessário, potencialmente imaginativa – e, assim, tributária da leitura e da escritura constantes, provisórias, históricas.

um livro da história

Poucos parágrafos depois de anunciar, já na primeira linha do livro, o grau de incerteza e impostura de um nome – que mais tarde atinge toda nomenclatura, toda pertença e toda identidade, inclusive a sua própria de autor empírico dentro do universo da ficção – Padilla, na voz de Franz, diz que as testemunhas do desastre ferroviário perpetrado por Viktor “descreveram os fatos com tal minúcia que tudo acabou adquirindo pra mim um ar de inverossimilhança (...) como se fossem fruto da prodigiosa imaginação dos depoentes” (p.26). Lida agora, a sentença parece um quase imperceptível corolário da crítica do livro que questiona os estatutos do real e da cópia, do verdadeiro e do falso, ao tradicional método realista de contar a verdade: para Padilla, um relato que se impõe, que não permite dúvidas, não merece crédito.

Carlo Ginzburg distingue claramente o verdadeiro, o fictício e o falso – esse fictício que se faz passar por verdadeiro –, mas assegura que se pode tomar esses para estudar aquele, bastando, para isso, nunca confundir suas fronteiras. Para ele, essas relações entre história e ficção, tão afeitas às generalidades, devem apresentar exemplos concretos. No caso de *Amphitryon*, tais entrecruzamentos ocorrem em diversas instâncias, com vários sentidos. O primeiro remete-se à maneira como Padilla lê a tradição latino-americana e acessa legados universais para escrever um livro marcante; o segundo, ao modo como

Padilla, com uma visão retrospectiva sobre a história do século XX, escreve um livro que reelabora algumas estéticas narrativas para perfilhar fatos e personagens reais a fatos e personagens inventados; o terceiro, à estrutura narrativa simuladora do mecanismo do saber histórico. Assim, em *Amphitryon*, literatura e história convergem para leitura e escritura: autor, Padilla é leitor da tradição literária e histórica, especialmente a do século XX; seus personagens são também leitores e investigadores; um deles, Sanderson, é um escritor; outro, um certo Padilla, é outro escritor que também investiga; o leitor do livro-todo compreende que é seguindo as pistas de cada relato e estabelecendo-lhes continuidades subterrâneas e rupturas expressas que o sentido de *Amphitryon* se oferece, ainda fragmentado, na circularidade dos escritos e na forma de cotejá-los. Ao priorizar o ato da leitura e assemelhar leitor, investigador, historiador e autor – todos observadores de uma dispersão de sinais aleatórios que, em um dado tempo e espaço, os reúnem em uma narração que retorna ao mundo e se oferece à leitura e suas espirais –, Padilla elabora uma estrutura enunciativa ficcional que tem por base os procedimentos da história. Sua narrativa, porém, não quer reescrever a história; quer, com ficção – a melhor forma de tratar das complexas relações entre as duas instâncias, segundo Saer lendo Borges – narrar as interpenetrações, os empréstimos, os hibridismos dessa contenda pela representação que torna válidos os dois discursos, desde que criticamente delineados os limites e propósitos inerentes a cada um. E, com isso, lança um possível leitor ao arriscado exercício de traçar paralelos e correspondências entre produção ficcional e produção historiográfica.

Os romancistas do século XVIII descobriram que a noção de realidade podia ser reforçada pela descrição de pormenores. Os realistas do XIX utilizaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelos detalhes sensíveis e pelo fluxo inesgotável da consciência no monólogo interior como um poderoso elemento de persuasão. O ponto comum aos procedimentos é a decisão de impor à cadeia de dados dispersos e acumulados uma urdidura que a torne coesa, justificada, convincente. Nessas narrações, cada traço adquire sentido em função de outro, e a verossimilhança, o sentimento de realidade, resulta dessa organização dos fragmentos em texto.¹⁷⁹

¹⁷⁹ CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

Está claro, porém, que nenhum mundo possível é totalmente autônomo do mundo real; que é impossível estabelecer o alternativo completo ou descrever o real completamente; e que, para economizar mobiliamento de indivíduos e propriedades, o mundo possível da narrativa ficcional apenas se superponha ao mundo da enciclopédia do leitor, pois, por mais detalhista e persuasiva que se possa querer, a narrativa ficcional é necessariamente rápida e elíptica, apenas aludindo a um mundo em sua breve exposição, obrigando o leitor a optar pelas rotas e preencher as lacunas deixadas entre um indício e outro.¹⁸⁰

Por isso, até mesmo o mais irreal é criado sempre desde o real, pois é a partir do já inventado que se distorce, reorganiza e reinventa, conforme diz Umberto Eco. Tal dinâmica cria, nos dois mundos, dois estatutos para as verdades: no ficcional, elas são eternas e imutáveis dentro daquela determinada estrutura de mundo possível; no real, são efêmeras e passíveis de revisão. A distinção, porém, encobre uma ambivalência que, por sua vez, abriga o núcleo do temerário discurso pós-moderno aplicado às ciências humanas: a aceitação do mundo ficcional é similar à do mundo real, pois ambas operam sobre a confiança na enciclopédia. Na ficção, o mundo de referência acessado pelo conhecimento enciclopédico se restringe às páginas escritas, e é desse universo finito e periódico que se devem extrair as constatações e asseverações. No real, o mundo de referência infindo e intercambiante só assente verdades provisórias e limitadas, circunscritas àquele universo cognitivo e aos instrumentos de conhecimento ali formulados. Ou seja, na experiência ficcional, as referências são fixas e, por variáveis que sejam as leituras, as assertivas são irrefutáveis; já na realidade empírica, o mundo referencial e a enciclopédia são fluídos, transformam-se mutua e continuamente.

Para os novos céticos, mantenedores do discurso pós-moderno, a ambivalência torna-se equidade e a verdade emerge de modo idêntico nos dois casos: amparada apenas no texto

¹⁸⁰ Em uma narrativa inventada, os personagens devem, para ser críveis, ser baseados em usos e costumes da época em que o autor ambienta sua trama, freqüentar o âmbito do verossímil. Assim, valida-se a idéia de se retirar de uma ficção elementos de informação histórica. Ginzburg localiza a mudança e o sentido de superioridade do gosto das parcelas dominantes como ponto de transição entre a leitura frutiva e documental dos textos literários medievais: até, ou especialmente, o pior dos textos serviria como, ao menos, testemunho de seu tempo. Começa aí a operação de construir a verdadeira história a partir das falsas. GINZBURG, Carlo. “Paris, 1647: um diálogo sobre ficção e história” in: *O fio e os rastros*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007

e sem qualquer vínculo extralingüístico.¹⁸¹ É certo que também a historiografia reduz o mundo da experiência a um construto semiótico para que se possa homogeneizá-lo e compará-lo a mundos narrativos, e que tanto verossimilhança quanto verdade se dêem na coerente relação discursiva entre as pequenas partes do todo. Mas há que se sublinhar traços limítrofes de propósitos e possibilidades: na ficção realista, a representação é feita com base na mescla de dados objetivos e inventados e o mobiliamento e a acumulação de detalhes se socorre dos dois para criar efeito de real; já na história, a invenção de dados está vetada e o que age é a imaginação que, entre provas e possibilidades, estrutura um discurso conscientemente falho e provisório sobre uma parte do passado.

Em uma das muitas vezes que aborda as relações entre as narrações em geral e as narrações historiográficas, Ginzburg cita o estudo de Eric Auerbach sobre a doutrina clássica de separação de estilos, a narração cristã e a representação da realidade na literatura ocidental – uma longa trajetória desde as crônicas e os relatos de viagem até o romance e a historiografia moderna. Nessa reflexão, Ginzburg diz que o projeto de Tolstoi visava a plena reconstrução dos incontáveis relatos que compõem um evento e que, por isso, em *Guerra e Paz*, só havia narração e imediatismo entre o personagem retratado e o leitor que queria acessar sua realidade: o autor-narrador, se tinha dúvidas, as havia relegado a um momento precedente ao texto, nunca o contaminando de indagações, lacunas ou suposições. Ainda segundo Ginzburg, essa dinâmica, hoje, só pode se dar no terreno da ficção, pois ao historiador – pesquisador que não pode usufruir a prática do método dos experimentos, que estuda fenômenos irreversíveis e irreproduzíveis em qualquer escala e que só trabalha com rastros e indícios – está vedada a certeza. Isso, no entanto, não o impede de elaborar critérios de cientificidade baseados na noção de prova, ainda que o estatuto dessas ineludivelmente se modifique com os temas e as documentações do passado. Quando a documentação de que dispõe é insuficiente ou ambígua, o historiador deve contornar tais deficiências valendo-se de erudição e imaginação, mas não de invenção. Para tanto, continua Ginzburg, pode usar expressões como “talvez”, “pode ser”, “pode-se presumir”, que servem, mais do que para contrapor o “verdadeiro” e o “inventado”, para confrontar e confluir, de maneira lúcida e escrupulosa, provas e possibilidades. Só assim, o

¹⁸¹ GINZBURG, Carlo. *Relações de Força*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

historiador consegue ligar o caso específico ao contexto, a suposição à realidade. O verdadeiro e o verossímil misturam-se, mas ficção e realidade permanecem distinguíveis.

Desse modo, para Ginzburg, dizer que a historiografia adota um código estilístico que seleciona certos aspectos e circunstâncias da realidade, privilegia certas conexões e estabelece certas hierarquias é pouco mais que uma obviedade. Mais interessante é pensar, ao longo da história das mentalidades, que Balzac, Stendhal e Tolstoi, contrapondo-se aos positivistas com suas narrações focadas nos pormenores da vida dos homens, lançaram um desafio que, retrospectivamente, pode ser dado como encampado pela historiografia do XX; ou que hoje, os entrelaçamentos, na narração historiográfica, entre verdades e possibilidades são expedientes comuns que o leitor começou a ler nos esforços e contribuições de Bloch, mas também de Proust e de Musil. Segundo Ginzburg, as narrações ficcionais e historiográficas do século XX expressam uma relação mais problemática, mais incerta, entre aquele que narra e a realidade que o circunda, e esse jogo de espelhos entre real e irreal que mistura realidade e ficção está no centro das elaborações artísticas dos últimos cem anos. A partir disso, algumas linhas gerais da contenda entre história e ficção pela representação da experiência podem ser traçadas para se chegar a *Amphitryon*, livro temário do XX.

Até o final do século XIX, vigorava a certeza na identidade e na ciência. No XX, história e literatura começaram a partilhar o desassossego identitário e a impostura no saber, o estranhamento e a crítica diante da língua e dos instrumentos e métodos de construção do conhecimento, sua limitação, falibilidade e historicidade.¹⁸² Quando a historiografia positivista pautava-se nas fontes objetivas para chegar à verdade dos grandes feitos dos grandes líderes, o romance oitocentista pleiteou, na verossimilhante descrição do acúmulo de pormenores cotidianos, a verdadeira representação realista do homem e do passado: o realismo tradicional queria comunicar um tipo de conhecimento ainda mais completo e satisfatório que aquele desejado pelos positivistas. No início do século XX, quando o curso da história desassossejou o homem, o conhecimento do real mostrou-se ausente e fragmentário e a realidade circundante exigiu novas formas representacionais, a

¹⁸² Ginzburg relembra Lorenzo Valla e seu estudo dos anacronismos lingüísticos do latim como a primeira tentativa de encarar a língua como um elemento estratificado no tempo, dotado de historicidade; atribui a Valla, portanto, o pioneirismo da autocrítica aos instrumentos de pesquisa e análise. GINZBURG, Carlo. “Lorenzo Valla e a doação de Constantino” in: *Relações de Força*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

literatura buscou a fragmentação narrativa e a historiografia – respondendo, segundo Ginzburg, ao desafio dos oitocentistas – buscou novas fontes documentais, novas explicações e assumiu seu sentido narrativo: o paradigma realista tradicional entrou em crise quando se tornou insuficiente para representar o mundo e deu lugar à intensa experimentação estética; a velha historiografia foi superada por uma nova história que também tentava pautar-se no detalhe, tomar a perspectiva do narrado, subjetivar a história apurando focos, condensando tempos e rompendo a linearidade da narração com recortes, saltos e digressões. Assim, a literatura novecentista, recriando no romance, sob os desígnios do autor, a condição fragmentária imanente à vida, começou a expressar as incertezas do conhecimento humano no mundo empírico e a denunciar a impossibilidade de se representar direta e ingenuamente o real. A historiografia, por sua vez, também passou a assumir a falibilidade de seus métodos e resultados – tanto que, ao desvirtuar o princípio autocrítico, chegou ao pensamento novo-céptico dos pós-modernistas. Agora, quando a historiografia, irreversivelmente crítica e narrativa, explora as lacunas e suas implicações, torna hipóteses, dúvidas e incertezas parte da narração e da busca por uma verdade necessariamente incompleta,¹⁸³ a ficção penetra em seus meandros e mescla formas e discursos. Se os romancistas do XIX lançaram aos historiadores o desafio de representar realisticamente o passado, hoje, poder-se-ia dizer que Ginzburg instiga os romancistas a narrar um passado fraturado não só como experiência, discurso ou memória – como Kafka, Joyce e Proust – mas como conhecimento.

Amphitryon traz conteúdos de um livro de história sob uma forma que, à primeira vista, nos paratextos, deriva daquela que tradicionalmente a ficção tem usado para relatar acontecimentos reais: apresenta-se como um romance histórico realista, em especial no tratamento dos fatos. No decorrer da leitura, entretanto, esse realismo tradicional é desmontado, pois Padilla admite que sabe, com Saer, que qualquer relato não passa de uma imagem do passado. A forma de seu livro é indiciária, pressupocional; seu programa não é espelhar o passado, mas estilhaçá-lo para o leitor; seus artifícios narrativos não querem

¹⁸³ GINZBURG, Carlo. “Provas e possibilidades – posfácio a *O Retorno de Martin Guerre*” in *O fio e os rastros*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

mimetizar a confiança com que os antigos o abordavam, mas simular a dúvida com que o historiador hoje é obrigado a encontrá-lo.

E se hoje se pode atribuir a Ginzburg a exortação desse problemático enfrentamento com o passado e desse desvelar dos caminhos e itinerários de pesquisa, dos impasses da documentação, das dúvidas do pesquisador e das discussões de hipóteses é porque o autor italiano parece ser aquele que com maior eminência vem relendo e aperfeiçoando métodos apregoados desde os *Annales*. De maneira semelhante, Padilla, leitor da literatura e da história, apenas cristaliza formas de narrar há muito experimentadas para escrever um livro que simula o mecanismo histórico na rotação de textos e narradores pontuados no tempo e no espaço, na exploração das lacunas e das escolhas para tentar desvelar o sentido, na leitura investigativa, na narração da construção da narrativa, na disposição de comportar o engano e conjugar múltiplos tempos, leituras e escrituras do passado. Estrategicamente distribuindo pelo enredo pistas e indícios que na história são arbitrárias, Padilla cria uma narrativa que incorpora a incerteza não apenas nos traços de subjetivação do narrado e na profusão do monólogo interior, mas na sucessão de relatos dispersos de seres de identidades cambiantes – e encerra o livro com uma leitura sobre eles, expondo, uma vez mais, hipóteses e possibilidades. Assim, tudo entremeia de real e ficcional – duas formas de representação hoje concebidas como aproximadas, com a necessária ressalva sobre seus métodos e objetivos – para embaralhar seus fios em torno da construção de um conhecimento e dizer que o sentido se dá por pequenas verdades fragmentadas.

Os procedimentos que Padilla leu na literatura e na tradição historiográfica lhe servem para simular o modo de conhecer a história ao final do XX, para representar com ficção aquilo que a historiografia de Ginzburg exige: escreve um livro em que não há certezas fixas, mas sucessão de passados e leituras; um livro que faz das dúvidas um território a ser explorado e explicita, na narração ficcional, as formas como se articulam narrações históricas e ficcionais no preenchimento das lacunas do passado – um livro de um realismo indiciário.

Ler, agora, *Amphitryon* é mais uma vez confirmar o limite e a provisoriedade de cada leitura: tentar revelar-lhe as relações entre os signos espalhados na narração somente delatou a ânsia de esgotar as possibilidades interpretativas de cada pista dentro de uma

perspectiva inevitavelmente falha; atribuir-lhe certos precursores e conferir-lhe sentidos precisos apenas denunciou as passagens marcantes do itinerário daquele que o leu e que, como leitor, é incapaz de esconder suas preferências, seus vínculos, suas omissões, sua limitação – seu lugar. Aqui, à sombra, escrever – e ler – é, de modo retrospectivo, identificar nessa arbitrária biblioteca pessoal as bases teóricas e as fontes ficcionais que deram origem a cada conceito aplicado, a cada vocábulo posto, a cada argumento, cada idéia, cada texto; é também relembrar cada etapa anterior e retroceder desde o texto final organizado em uma só narração à ordenação dos apontamentos dispersos, e então à articulação de notas de leitura, e aí às anotações nas margens das páginas, e logo aos trechos sublinhados em livros de ficção e livros de história; é, por fim, necessariamente saber que, em um outro tempo, um outro repertório produziria outra interpretação e outro texto, mas que esse itinerário chegou aqui, a esse texto composto de outros textos e que agora se oferece à leitura.

Bibliografia e Fontes

- ANTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Nova York, Verso, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. *Enigma e Comentário. Ensaaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.
- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Londres, Routledge, 1999.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro. Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo, Papirus, 1995.
- _____. *A escrita da história*. Forense, 2000.
- _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa. Diefel, 1990.
- _____. *Cultura escrita, Literatura e História*. Porto Alegre, Artmed Editora, 2001.
- _____. (org.). *Práticas da Leitura*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- _____. *Barroco e Modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

- CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de. (org). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, Edusp, 2001.
- DOSSE, François. *A história a prova do tempo*. São Paulo, Unesp, 2001.
- _____. *A História em Migalhas*. Bauru, EDUSC, 2003.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- _____. *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.
- _____. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- _____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- ELIOT, T.S. *Ensaaios*. São Paulo, Art Editora, 1989.
- FERNANDEZ MORENO, César e outros. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Unesco/Perspectiva, 1979.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Da profecia ao labirinto. Imagens da ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ/Imago, 1994.
- FIORIN, José Luiz e BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 2003.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GINZBURG, Carlo. *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo sofri*, Turim, Einaudi, 1991
- _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.
- _____. *Nenhuma ilha é uma ilha*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.
- _____. *Relações de Força*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.
- _____. *O fio e os rastros*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultura na pós-modernidade*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- HOBBSAWN, Eric. *A Invenção das Tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.
- _____. *Sobre História*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.
- _____. *Tempos interessantes*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- IMBERT, E. Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- _____. *História e memória*, Campinas, Unicamp, 1996.
- LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Editora Brasiliense, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge University Press, 1985.
- LÚKACS, Georg. *A teoria do Romance*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.
- MANZONI, Celina y otros, *La fugitiva contemporaneidad – narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corrigidor, 2003.
- MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- _____. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila, 1984.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu – 1800-1900*. Boitempo, São Paulo, 2003.
- O’GORMAN, Edmund. *La invención de América*. México DF. , Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México DF. , Fondo de Cultura Económica, 1956.
- _____. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- _____. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- _____. *Convergências*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- _____. *O labirinto da solidão*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- _____. *Os signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- _____. *Itinerarios*. México DF. , Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PADILLA, Ignacio. *Amphitryon*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org: Richard Zenith. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.
- PINTO, Júlio Pimentel. *A Leitura e seus lugares*. São Paulo, Estação Liberdade, 2004.

PRADO, Maria Ligia. *A formação das nações latino-americanas*, São Paulo, Atual, 1985.

_____. *Identities Latino-americanas (1870-1930)*, São Paulo, 2006.

PIZARRO, Ana (org.). *América Latina, palavra, literatura e cultura*, volumes dois e três, Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo Veinteuno, 1982.

_____. *La critica de la cultura en América Latina*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo, Edusp, 1997.

_____. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Cia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo, Edusp, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura – o Testemunho*. Campinas, Unicamp, 2003.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*, Rio de Janeiro, Bertand Brasil, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

VÉSCIO, Luiz Eugênio (org.). *Literatura e História: perspectivas e convergências*. Bauru, EDUSC, 1999.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo, Edusp, 1994.

ZEA, Leopoldo. *Latinoamerica cultura de culturas*. México, Fondo de Cultura Econômica, 1999.

Revistas e Jornais:

- Projeto História – “Trabalhos da memória”, Nº 17, 1998.
- *El mundo*, 2 de abril de 2000
- Revista *Analítica*, 12 de junho de 2000
- Revista *Doble Cero*, 1 de junho de 2000
- *Literate World*, abril de 2003.
- *El Pais*, 29 de novembro de 2003
- *Revista da UNAM*, 31 de setembro 2006
- *EntreLivros*, nº 14, 22, 26;
- *Bravo!*, ano X, nº 114 e 117

Sites:

- www.wikipedia.com
- www.revistaentrelivros.com.br
- www.paisagensdacritica.zip.net
- www.analitica.com
- www.literaturainba.com
- www.jornada.unam.mx
- www.usuarios.lycos.es
- www.elcorteingles.es
- www.cronica.com.mx
- www.clubcultura.com
- www.letraslibres.com
- www.jblog.com.br
- www.etcetera.com.mx
- www.lateral-ed.es
- www.uweb.ucsb.edu
- www.elmundo.es/elmundolibro

Bibliografía de Ignacio Padilla

Romances

- *La catedral de los ahogados*, 1994 (Premio Juan Rulfo para Primera Novela);
- *El año de los gatos amurallados*, 1994 (Premio Kalpa de Ciencia a Ficción);
- *Si volviesen sus majestades*, 1996;
- *Amphitryon*, 2000 (Premio Primavera de Novela do editorial Espasa-Calpe);
- *Espiral de artillería*, 2003;
- *La gruta del Toscano*, 2006;

Contos

- *Subterráneos*, 1989 (Premio Alfonso Reyes);
- *Trenes de humo bajo alfombra*, 1991;
- *Imposibilidad de los cuervos*, 1994, em *Tres bosquejos del mal* – com Jorge Volpi e Eloy Urroz;
- *Últimos trenes*, 1996;
- *Las antípodas y el siglo*, 1996 (Premio de Cuento Gilberto Owen);

Narrativas infantiles

- *Los papeles del dragón típico*, 1993;
- *Las tormentas del mar embotellado*, 1994 (Premio Juan de la Cabada);

Ensaïos

- *El dorado esquivo: espejismo mexicano de Paul Bowles*, 1994 (Ensayo Literario Malcolm Lowry);
- *Los funerales del alcaraván: historia apócrifa del realismo mágico*, 1999 (Premio de Ensayo José Revueltas) inédito;
- *El diablo y Cervantes*, 2005.

OBRA - Cronología

1. *Subterráneos*, 1989 (Premio Alfonso Reyes);
2. *Trenes de humo bajo alfombra*, 1991;
3. *Los papeles del dragón típico*, 1993;
4. *El dorado esquivo: espejismo mexicano de Paul Bowles*, 1994 (Ensayo Literario Malcolm Lowry);
5. *La catedral de los ahogados*, 1994 (Premio Juan Rulfo para Primera Novela);
6. *El año de los gatos amurallados*, 1994 (Premio Kalpa de Ciencia a Ficción);
7. *Imposibilidad de los cuervos*, em *Tres bosquejos del mal* com Jorge Volpi e Eloy Urroz, 1994;
8. *Las tormentas del mar embotellado*, 1994 (Premio Juan de la Cabada);
9. *Últimos trenes*, 1996;

10. *Si volviesen sus majestades*, 1996;
11. *Las antípodas y el siglo*, 1996 (Premio de Cuento Gilberto Owen);
12. *Los funerales de Alcaraván: historia apócrifa del realismo mágico*, 1999 (Premio de Ensayo José Revueltas), inédito;
13. *Amphitryon*, 2000 (Premio Primavera de novela do editorial Espasa-Calpe);
14. *Espiral de artillería*, 2003;
15. *El diablo y Cervantes*, 2005;
16. *La gruta del toscano*, 2006.