

Alzira Leite Vieira Allegro

**The Gallery, de John Horne Burns:  
Irônicos Retratos da Guerra Longe do Front**

Dissertação apresentada ao Departamento de  
Língua e Literaturas Inglesas e Norte-Americana  
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas da Universidade de São Paulo, para a  
obtenção do título de mestre, sob a orientação  
da Prof. Dra. Nancy Isabel Campbell Buyno.

São Paulo

1996

A meus pais  
(in memoriam)

A meus filhos,  
Luís Guilherme e Tatiana

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos os que me apoiaram no "nascimento" e "vida" deste trabalho.

Prof. Dr. Robert F. Kiernan (Manhattan College) por ter-me "apresentado" ao autor escolhido.

Prof. Dra. Nancy Isabel Campbell Buyno, pelo apoio, confiança e espírito humanista.

Prof. Dra. Maureen Murphy (Hofstra University), pelos valiosos subsídios que me enviou.

Ao meu marido e filhos, pelas horas de convívio roubadas.

Minha irmã, pela paciente revisão; meus irmãos, pelo estímulo constante.

Meus amigos (longa lista!), por acreditarem em mim.

## I N D I C E

	Página
Prefácio	i
1. Introdução	2
2. Em Tempo de Convocação	15
2.1. Identificando o Soldado (Des)conhecido	15
2.2. Selecionando e Justificando a Munição	21
3. No Campo de Batalha	48
3.1. "Portraits"	53
3.2. "Promenades"	130
4. Concluindo a Missão	170
5. Apêndice	177
6. Bibliografia	180

## PREFACIO

### Determinando os Alvos

Este é um trabalho sobre uma obra de guerra: The Gallery, de John Horne Burns, publicado em 1947. Decidi dar-lhe o título geral de "The Gallery" de John Horne Burns: Irônicos Retratos da Guerra Longe do Front.

Explico: os motivos que me levaram a escolher um romance de guerra - sendo amante da paz - são a primeira ironia: recebi como sugestão analisar uma obra de John Horne Burns, mas descobri outra. Talvez possa dizer que fui escolhida por ela.

The Gallery é uma obra de guerra, mas os eventos lá encontrados se passam longe dos campos de batalha; é a sombra deles que paira pesada no ar. A luta que ali se trava é de outra natureza: John Horne Burns mergulha nas trincheiras mentais de suas personagens e narradores e retira de lá os estilhaços espetados pelas bombas explodindo no front. Talvez um estilhaço tenha me atingido...

Decidi, então, me mobilizar e acompanhar o

autor/soldado/narrador para descobrir que "munições" utiliza em serviço. Entre outras, a grande descoberta: a ironia é sua companheira fiel - do narrador e do autor.

Este trabalho, portanto, examina a ironia em *The Gallery*. Está capitulado em quatro divisões principais:

1. *Introdução: No Front da História - Os Romances Americanos da Segunda Grande Guerra* - faz um relatório geral sobre as principais operações na ficção americana da década de 40, com vistas a situar o combatente.
2. *Em Tempo de Convocação* - revela a identidade do herói e apresenta as estratégias teóricas que deverão orientar a missão.
3. *No Campo de Batalha* - Conhecendo os "Portraits" (narrativas em terceira pessoa) e as "Promenades" (narrativas em primeira pessoa) - busca imobilizar as principais ironias camufladas nas alas da galeria e desmontá-las para perceber-lhes as engrenagens e poder de ataque.
4. *Concluindo a Missão* - faz o balanço final da campanha e resgata o combatente.

5. *Apêndice* - oferece para interessados lista de outros "combatentes" da guerra de 40.

Desejo frisar que não pretendo esgotar as negociações com o assunto ironia: sei que ele é inesgotável. Quero apenas expor alguns aspectos dessa arma poderosa nas mãos de Horne Burns, para ver, de sua parte, o que ele expõe no palco de sua guerra particular.

Mantenho as citações (inclusive o título do romance) na língua original.

Vou à luta. A batalha começa. Mobilizemos nossa atenção para confrontar o campo enquadrado pelo autor em The Gallery e as personagens que para lá ele deslocou.

*The end of the war. I took it quietly  
Enough. I tried to wash the dirt out of  
My hair and from under my fingernails  
I dressed in clean white clothes and went to bed.  
I heard the dust falling between the walls.*

- Howard Nemerov, "Redeployment"



## 1. INTRODUÇÃO

### No Front da História: Os Romances Americanos da Segunda Grande Guerra

*Does it matter? - losing your sight?...  
There's much splendid work for the blind,  
And people will always be kind,  
As you sit on the terrace remembering  
And turning your face to the light*

- Siegfried Sassoon, "Does it Matter?"

De maneira geral, falar em ficção de guerra é pensar em romances baseados em experiências vividas - ou imaginadas - pelos autores em tempos de guerra: são experiências que, geralmente, precisam - exigem-no - ser recontadas. Envolvem diferentes situações: o herói se alista, vive aventuras, volta para casa; ou participa de um pelotão, ou da tripulação de um navio; ou então entra em ação, é ferido e morto.

Falar em ficção da Segunda Grande Guerra é, inevitavelmente, voltar no tempo, pensar nos romances da Primeira e buscar algumas comparações.

Na verdade, foi só na Segunda Guerra que a relativa "civilidade" da primeira ficou aparente. As histórias de atrocidades cometidas contra civis chocaram o mundo. Em seu livro Modern War, Paul Fussell assim se expressa:

It was hard to decide whether the world in general, increasingly uninhibited by former scruples deriving from religion, had grown more cruel since the First World War or whether the Germans, nourished on the adolescent and pathological imperatives of National Socialism, had accomplished a unique breakthrough into a new anti-ethics of pedantic viciousness. (1991:311)

Diante de eventos tão sem precedentes e tão inacessíveis aos padrões normais de compreensão humana, a literatura se defrontava com a dificuldade de encontrar sentido em circunstâncias e comportamentos que extrapolavam as estruturas ideológicas e morais que sustentavam o homem até pouco tempo atrás. O poeta canadense Milton Acorn, convocado a lutar com o mesmo inimigo duas vezes no espaço de vinte e um anos, comparou as guerras:

This is where we came in: this has  
happened before  
Only the last time there was cheering.  
(cf. Fussell:1991:311)

Um olhar cuidadoso sobre os romances da década de 40 mostra que, como um grupo, os autores trazem novidades sobre o comportamento, ansiedades e aspirações dos americanos, refletem em suas obras o materialismo que se

abateu sobre a sociedade, agora dominada pela tecnologia, e mostram o homem se debatendo no vazio moral do século.

Sem dúvida, a ficção do período cobre uma vasta área da experiência humana em tempos de guerra; encontramos histórias em campos de treinamento, em campos minados, no mares e céus da África, Europa, Ásia e Oceania, em campos de concentração, em hospitais psiquiátricos, histórias envolvendo forças de ocupação na Alemanha e no Japão, além de relatos densos e reveladores daquela outra batalha que veteranos sobreviventes tiveram que enfrentar: a de se reencontrarem para retomarem a vida civil que fora deixada para trás.

Em seu esclarecedor Fiction of the Forties, Chester Eisinger assim se expressa sobre o tema:

If it may be said that self-knowledge is the ultimate goal of all experience with the arts, then I submit that fiction, during the forties, was the chief and best way to achieve that goal. Self-knowledge was the subject that writers most persistently pursued. They wrote about it and sought it for themselves. And it is what the reader might find as his most satisfying reward in their work. The fiction of the forties, then, carried forward the crucial quest for an understanding of our lives as social creatures and as individual human beings. (1963:2)

Tão vasta é a área da experiência abarcada no período que o correspondente Robert Goralski comentou: " What we did to

each other is almost beyond human conception" (Fussel:1991:307). E dentro de tão vasta experiência, uma questão era fundamental: sobreviver. "Survival, not the thought of danger and death, was what preoccupied young Americans", lembra Eisinger (1963:23).

A ficção da década também revela a grande incerteza ideológica que se abateu sobre o homem contemporâneo:

(...) the culture of the forties could offer the writer neither an ideology nor a faith that might sustain him. The available ideology of the previous decade had been Marxism, but the treachery of Russia had moved the writer to take the first quick step toward disenchantment with political philosophy and with politics. (Eisinger:1963:6)

Usando a guerra como "motif" muitos autores exploram os mesmos temas e veiculam as mesmas mensagens. Evidentemente, há aqueles que sobressaem, seja pela perspectiva, seja pela estrutura utilizada, seja por ambos os aspectos.

Boa parte da crítica americana na área de ficção de guerra indica alguns nomes como merecedores de atenção especial na produção literária da década de 40: James Jones, autor de From Here to Eternity, Norman Mailer, autor de The Naked and the Dead e John Horne Burns, autor de The Gallery. Jones mostra o exército-instituição como forma permanente de vida; Mailer vale-se de seu senso político agudo e John

Horne Burns revela um lirismo tenso, porém convincente em seu primeiro romance. Todos eles têm algo em comum: tentaram ser observadores acurados para contar a verdadeira história daquilo que realmente presenciaram: a guerra como fenômeno histórico e a guerra como conflito interno do indivíduo, caracterizando bem o que J.D. Salinger chamaria de "squalor" em seu conto "For Esmé - with Love and Squalor". O caos da perda dos valores absolutos, que o século XX e sobretudo a década herdaram, substituídos que foram por valores relativos e a falta de uma unidade espiritual e intelectual são materiais típicos; a busca do "eu" torna-se uma obsessão, levando o homem ao subjetivismo e ao idealismo; sua luta feroz contra as forças gigantescas do sistema com sua massacrante complexidade tecnológica para destruí-lo parece inglória. Assim, trabalhar contra essa tentativa de despersonalização do homem moderno tornou-se quase ponto de honra para o escritor da década.

Boa parte dos romances da década mostra preocupação com as minorias e, ao levantar novos questionamentos, acaba por desempenhar um papel de transição na função da literatura como fator de mudança social.

Em The Columbia History of the American Novel, Emory Elliot assim se expressa:

Throughout the postwar years appeared what might be called "novels of identity", works that explored the new

conditions of modern life. These novels were not always politically self-conscious or even technically sophisticated. By shaping its audience, this literature functioned as an agent of social control, reconciling its readers to the oppressive stereotypes of the age's political and sexual conservatism (...). Yet for all their traditional character, these works played as well an important transitional role in the literature of social change. In speaking to an audience already established but as yet unrepresented, even the most conventional of these accounts were liberating. Through their concern with the particularity of cultural experience they introduced into the novel facts and scenes that had not before been deemed sufficiently important for literary treatment. The interests of specific minority groups became acceptable subject matter for fiction. (1991:494)

Com efeito, quase todos os romances têm muito a dizer sobre o comportamento sexual do homem, assunto que também foi amplamente explorado na Primeira Guerra. Muitas obras descrevem soldados americanos agindo com muito mais liberdade em assuntos sexuais do que mostram os romances da guerra de 1918. Muitos deles mostram que os americanos aprenderam novos padrões de comportamento durante o período em que serviram na guerra na Europa ou Ásia ou nos mares do sul. Há mais sexo do que amor.

Porém, mais do que o sexo, o homossexualismo e as questões raciais foram amplamente explorados na ficção da Segunda Guerra; eram dois tópicos considerados como novos geradores de emoção; muitos romances do período mostram pelo

menos um desses temas. Explicando a recorrência do tema homossexualismo nos romances, John Aldridge vê no homossexual um dos últimos tipos trágicos: seu dilema pode simbolizar os conflitos maiores do homem moderno. Atingindo anseios secretos da mente humana, carregando forte potencialidade para o choque, o homossexualismo tem apelo dramático. Embora em menor grau do que o Negro e o Judeu, o homossexual vive em conflito com seu meio; é uma figura trágica que luta contra forças poderosas; como um pária ele pode dar ao escritor uma perspectiva nova da qual os males da sociedade podem ser observados e condenados. Assim, quando não aparece como parte central - às vezes preocupação excessiva - de muitos romances, o homossexualismo surge como tema subsidiário, como uma tensão submersa que acaba eventualmente conquistando espaço significativo na literatura mais recente dos Estados Unidos.

Ademais, sensíveis aos conflitos das minorias, muitos autores do período refletem em seus romances as preocupações da geração imediatamente anterior - a da década de 30 - ao explorar as questões sociais ligadas aos Negros e Judeus, que, ao lado dos homossexuais, também são vistos como símbolos dos grandes conflitos humanos.

Analisando os romancistas americanos da Segunda Guerra

como um todo, assim escreveu Malcolm Cowley em seu ensaio "*The Literary Situation*":

War novelists are not sociologists or historians, and neither are they average soldiers. The special training and talent of novelists lead them to express rather special moods. They are usually critical in temper and often they are self-critical to the point of being burdened with feelings of guilt. They are sensitive - about themselves in the beginning; but if they have imagination (and they need it) they learn to be sensitive for others, including the conquered peoples among whom American soldiers were forced to live. In military service many future writers were men of whom their comrades said that they were 'always goofing off by themselves'. They suffered more than others from the enforced promiscuity of Army and shipboard life. Most of them were rebels against discipline when they thought it was illogical - which they usually did - and rebels against the system that divides officers from enlisted men. Rather more than half of the novelists served in the ranks. (...) Politically most of them were indifferent or vaguely liberal without belonging to any party. (1954:25/26)

A conclusão a que Cowley chegou baseou-se na leitura que fez de meia centena de romances do período, nos quais notou alguns aspectos recorrentes: em geral, os jovens americanos lutando na Segunda Grande Guerra eram mais duros e mais sofisticados do que seus "pais" de 1918; menos envergonhados de seus vícios, menos religiosos (exceto os católicos devotos), e menos afetados por propaganda política; mostraram-se irresponsáveis e corruptos como tropas de



ocupação em territórios conquistados, características essas que deixaram a impressão mais profunda em muitos romancistas: Alfred Hayes e John Horne Burns escrevendo sobre a Itália, Lionel Shapiro sobre a Alemanha, Robert Shaplen sobre os portos do Mar da China, e Elliot Chaze sobre o Japão - todos deixam claro que as primeiras forças americanas de ocupação estavam deixando um rastro de amargas memórias.

Sem dúvida, a Segunda Guerra produziu mais romances do que a Primeira. Depois de dois grandes conflitos mundiais, e diante do vazio moral e do domínio tecnológico, o homem do século vinte mereceu na década um olhar profundo por parte dos escritores, mostrando que o romance estava bem vivo na América:

People continued to write fiction because they felt a need to confront, even if they could not resolve, the moral and social tensions of their culture and of their lives.  
(Eisinger:1963:13)

Muitos romances revelam que a Segunda Guerra não foi lutada da mesma forma cega, estúpida e auto-destruidora da década de 20, quando milhares de civis morreram inutilmente. Considerados como um grupo, os novos romancistas não julgam a guerra, mas se sentem decepcionados com os frutos da vitória; percebem um contraste profundo entre os objetivos e os resultados : soldados que morrem nas florestas, oficiais que se divertem nos bares e bordéis; a alegria dos italianos

ao receberem os americanos e depois seu desespero ao sentirem que eles podiam ser tão cruéis quanto os fascistas que os ameaçavam. " That", diz Horne Burns, " was why my heart broke in Naples in August, 1944."(1988:261)

Esses contrastes chamaram a atenção de muitos autores para as atitudes e comportamentos de americanos e europeus durante a guerra. Muitos escritores viam os europeus como seres humanos heróicos que aprenderam a sofrer, abertos e calorosos mesmo em face da adversidade, donos de uma genuína cultura popular. Ao observarem o comportamento do exército americano na Europa, muitos escritores sentiram-se, por um lado, humilhados, e, por outro, revitalizados moralmente pelo vibrante sentido de vida que observaram nos europeus, especialmente nos italianos. E, por conta disso, a Itália acabou sendo para a geração da década o que a França havia sido para a geração dos anos vinte.

Todavia, se, por um lado houve novidades temáticas na ficção da década, quando as incertezas ideológicas, os conflitos existenciais e experiências "in loco" foram mais amplamente exploradas, por outro lado, não houve novidades formais; os escritores se apoiaram nas mesmas técnicas retóricas criadas pela geração da Primeira Guerra - Hemingway, Dos Passos e E.E. Cummings, entre os principais modelos; afinal, para os últimos, a velha tradição já não se

sustentava no início do século, tornando, assim, os romances da década de vinte importantes não só como fenômeno histórico, mas também como façanha artística.

Em seu After the Lost Generation, John A. Aldridge assim se expressa:

Today that revolution is over. The innovations of Hemingway, as he himself remarked, were a certain 'clarification of the language' and are now 'in the public domain'. The unique has become the ordinary; young writers using the effects of their predecessors are not even aware that those effects did not belong to our literature until years after many of them were born. The assimilation into the public domain has, in fact, been so complete that what we have now seems a technical conservatism. (1951:88)

Robert Kiernan também registra seu pensamento em seu A Literatura Americana Pós 1945:

Ao contrário dos escritores que sobreviveram à Primeira Grande Guerra, os romancistas e contistas que alcançaram fama imediatamente após a Segunda Guerra Mundial pouco tinham a sensação de um mundo que renascia. Não estavam inclinados, por isso, como os escritores dos anos 20, a escrever manifestos radicais. Nem proclamaram impetuosamente uma necessidade de "renovação" a qualquer custo. Geralmente se comportavam como se as convenções literárias anteriores à guerra ainda fossem viáveis e como se a continuidade da literatura americana não se houvesse rompido. (1983:19)

Com os olhos fixos na " actual thing", as cenas de batalha de Hemingway tinham uma força e uma clareza que impressionaram os romancistas da década de 40 e provaram que seu método objetivo, lacônico e frio, era a mais eficiente forma de descrever uma cena de guerra; assim principalmente Hemingway foi instintivamente seguido pela maioria dos jovens romancistas.

Mas nem só de romances viveu a época; a história real do período também foi muito bem contada através das cartas, diários e poemas dos soldados. Fussell faz uma coletânea deles e analisa-os:

Because the soldier's history of war does not readily submit to the orderly requirements of history, and because when uncovered, it often challenges the orderly traditions by which military history has shaped our misunderstanding of warfare, the soldier's war has been the great secret of military history. And within this special, secret history of war, the darkest corner of all has had to do with war's essential, defining feature - combat, what it is like to have lived through it, and to have lived with one's own combat history for the rest of one's life (1991:313)

Convém notar ainda que, se de uma parte, muitos escritores da década buscaram traduzi-la com honestidade para a ficção, por outra, não faltaram também as obras artificiais, extraídas de experiências pré-fabricadas, com a intenção maior de agradar ao público, oferecendo-lhe os mesmos velhos clichês:

The picture of American life which some of these writers give in their novels has no more relation to American life than the fairy-tale America manufactured in Hollywood. It is founded not on things as they are but on things as the writers and their readers wish them to be; (...) Reading through some of these novels is rather like going through a well-furnished house in which every chair, table, and picture has been arranged with the skill of a professional decorator but which manages, nevertheless, to give an effect of utter lifelessness and sterility. Their perfection of style seems to have been achieved, in far too many cases, at the expense of subtlety and symbolic richness. (...) Many of them are not novels at all but pseudo novels, works of skilled journalism contrived to pass as fiction but lacking the one ingredient which all good fiction must possess - the power to make meaningful and orderly the chaotic processes of life. (Eisinger:1951:94/95)

Quaisquer que tenham sido os motivos a que foram levados todos aqueles que se dedicaram a recontar a guerra - os grandes e os pequenos - um profundo sentimento une a todos: a guerra é irracional. E nesse sentido, para concluir, vale recorrer ao que disse Ernest Hemingway, o mestre na arte de narrar sobre a guerra: " Never think that war, no matter how necessary, nor how justified, is not a crime..."

## 2. EM TEMPO DE CONVOCAÇÃO

*How shall a man live if he can no longer  
rely upon things turning out differently  
from what he thought?*

- Thomas Mann, *Joseph and His Brothers*

### 2.1. Identificando o Soldado (Des)conhecido

Quando o primeiro romance de John Horne Burns estava para ser publicado em 1947, o departamento de publicidade da Harper and Brothers pediu-lhe que escrevesse algo sobre si mesmo. Registramos abaixo trechos do que Horne Burns escreveu, deixando que ele mesmo se apresente (o leitor encontrará na luz que o autor lança sobre si próprio e sua obra a justificativa para a longa citação):

I was born on the Feast of the Most Holy Rosary - 7 October 1916. My father is a gentle lawyer and my mother a sprightly and realistic heiress of the Boston FIF's (First Irish Families), who took the bit into her teeth and decided to go to college in the early 1900's. I came first into a family where wisdom, poetry, and realism were inextricably blended. My father gave me his manners and my mother gave me the mercilessness that she used against herself and on all of her children. Since I was first, she whetted her ambitions and her tenderness on me. I spent my first two years with her or alone, playing by myself in the strawberry patch in the back of our house. Perhaps there I got my taste for solitude and introspection - when I

wasn't pedaling my scooter. My chief feat seems to have been an ability to find any Victor Red Seal record that was called for, and put in on the phonograph - without being able to read the labels (...)

From 1921 to 1929 I went to the convent school of the Sisters of Notre Dame. This was my first - and until quite recently my last - contact with reality (...)

Then my family decided I had had enough Catholic education (...). Consequently I went to Andover, a preparatory school that needs no introduction to anyone (...). There I suffered a little from the hazing, enough to loath the American male gregarious spirit (...) And Andover I fear or I believe that I picked up the idea that an education should be liberal and should be for its own sake, not as preparation for a life of selling bonds (...)

Then I went to Harvard for four years. This nearly finished me. There I sopped up learning so rich and so thick as to make me precious and more than a little snide (...) I sang in the Harvard Glee Club and couldn't tolerate anything later than the music of the seventeenth century. (...)

After Harvard (...) I went to teach English in a prep school and found myself confronted with a minor and watery despair because all the boys of the privileged families weren't so eager to Get Culture as I had been. Here I remained for five years sipping tea and gossip and nibbling secretly at my own foundations(...)

The war came. I was drafted. I decided that this was to be the test of me (...) I went to the infantry as a private in January 1942 (...) I felt brave and audacious. I found that I wasn't as afraid of rifles and sergeants as many of the others who'd been living in

a reality keener than mine. I became a corporal (...)

In 1943 I went overseas as a second lieutenant, landing at Casablanca (...). All that saved me was my Harvard knowledge of language. I went to Allied Force Headquarters as a military intelligence officer. I spent a year in Casablanca and Algiers.

The African air, the Ayrabs, the odd behavior of Americans all worked on me strangely overseas. My laughter shifted to the other side of my face and finally died away altogether. For the first time in my life I became touched, concerned, moved. Sometimes I even wept. I discovered at long last that I wasn't any different from anybody else. And when I went to Italy in 1944 I experienced an annihilation of my silly self and a rebirth in that tragic but four-dimensional country. I spent a year and a half in Italy (...)

I am enthusiastic over very little. I spend most of my time alone. I have few friends: whether my mind works very much faster or very much slower than most peoples I've never discovered. I like to make and listen to music, to take long walks, and to drink beer. I prefer European women to American ones: they are really more complex and aware of their purpose in life (...). I cannot bear cruelty -since I know that I too am cruel, I prefer to keep it within myself (...). I cannot bear fussing of any sort, particularly over details or material possessions. I find myself spiritually removed from anyone who hasn't experienced the war: therefore what friends I have are among veterans. I love flowers and fear crowds (...). I have hopes for myself and for almost everybody else in the world. I should like to live a little while longer just to see what will happen. (cf. MITZEL:1974:5-9)



Após a guerra Horne Burns voltou à América e à carreira docente por um ano. Em 1947, recém-saído do exército, publicou The Gallery, seu primeiro romance - se assim podemos chamar uma coletânea "portraits", episódios em terceira pessoa, e "promenades", caminhadas meditativas em primeira pessoa, mostrando aspectos da vida sob a atmosfera da guerra. De tom bastante confessional, sua obra revela muito das suas experiências durante a guerra no norte da África e na Itália.

The Gallery foi muito bem recebido pela crítica americana e aclamado na Europa; na Itália se tornou o mais bem sucedido dos livros americanos explorando temas italianos. Tecendo comentários sobre a obra, o escritor Gore Vidal, apesar de ver Horne Burns como "um homem difícil que bebia demais, amava música e detestava todos os outros escritores", escreveu:

Of the well-known books of the Second War, I have always thought that only Burns's record was authentic and felt. To me the others are redolent of ambition and literature. But for Burns the war was authentic revelation. In Naples he fell in love with the idea of life. (1973:184)

De fato, para os italianos, nenhum livro escrito por um americano sobre seu país foi tão bem sucedido como The Gallery (traduzido por Anna Voing, publicado por Garzanti em 1949). Nem mesmo o fascínio dos italianos pelos grandes escritores da América - Faulkner, Steinbeck, Poe, Anderson e

outros, cujas obras haviam sido anteriormente traduzidas - foi maior do que aquele que sentiram pelo livro de Burns. Com sua crítica intensa e cínica da América e dos valores americanos tradicionais foi tão "simpático" aos italianos que o jornalista Richard Sullivan, do New York Times, advertiu os leitores do livro contra o que ele chamou de "idolatria sentimental". (cf. Bassett:1986:152)

Escrevendo ao seu agente americano, Horne Burns diria:

I shall probably never put my finger on what gets me about Italy; but as you well know it's the same school and training table for writers that Paris was after the last war. Perhaps it's the extraordinary variety and vitality here: squalor and beauty next door to each other, abysmal suffering and dizzy ecstasy of spiritual and physical love. (Mitzel:1974:9-10)

The Gallery sobrevive exatamente por causa de sua autenticidade; é o que sugere Paul Bailey, em sua introdução à edição londrina de 1987, onde ele diz que o romance

is much more than a day-by-day account of service life, though the picture it provides of military routine in North Africa suggests that Burns could easily have penned a conventional narrative, in the manner, say, of James Jones. But such a book held no interest for him. He wanted to set down, among other things, how his life was changed. Without Burn's promenading presence, the novel could be a much less impressive work than it is. (1987:6)

Com o sucesso de seu primeiro livro, John Horne Burns deixou a carreira docente para dedicar-se à literatura. Escreveu dois outros romances: Lucifer with a Book (1949) e A Cry of Children (1951), o primeiro sobre a educação privada da América ( que reflete muito de sua própria experiência e que contém muitas das sementes de seu trabalho anterior), foi duramente atacado por muitos como sensacionalista, amargo e caricatural, mas aclamado por outros como mostra de talento genuíno entre os novos escritores. "Em Lucifer with a Book", escreveu a crítica Brigid Brophy,

Burns satirises in broad, lethal swathes and with hideous hilariousness an American private school. (...). I've heard it suggested that this exposure of an American institution from the inside was more than the American critics could forgive. (1967:192)

Vidal também expressou sua opinião a favor da obra: "perhaps the most savagely and unjustly attacked book of its day" (1973:182).

A Cry of Children é a história de um jovem casal entre a liberdade de crianças e a responsabilidade de adultos e sobre crianças tentando se libertar de mães que tentam massacrá-los com amor e sentimento de posse excessivos, foi ainda mais duramente criticado do que Lucifer with a Book. Referindo-se a ele, o crítico Brendan Gill disse que A Cry of Children "should win a place for itself among the worst

written of the year"(cf. Bassett:1986:156); opinião contestada pelo editor inglês David Farrer que, escrevendo a Horne Burns, disse-lhe que A Cry of Children "must hold the record for being the most savagely and unfairly criticized novel of the century" (cf. Brophy:1967:192)

Abalado com as críticas, Burns, ainda determinado a continuar a escrever, trocou a América pela Itália. Em Livorno, passava boa parte de seu tempo, o olhar perdido no mar, bebendo "brandy" italiano (seu refúgio no exílio voluntário) no quente mês de agosto (mês em que, ironicamente, ele concentra a maior parte de The Gallery ), queixando-se dos críticos americanos que o massacraram e tentando revisar um novo romance a princípio rejeitado por seus editores. Foi nessa fase que sofreu uma hemorragia cerebral, vindo a morrer aos 37 anos de idade.

John Horne Burns, o "homem difícil" no entender de Vidal, não foi perdoado por não produzir obra de valor semelhante ao da primeira. E não perdoou - talvez nem a si nem aos americanos. " Por isso escolheu a morte", como disse Vidal, que o conhecera mais de perto. " I suspect that once Burns realized his situation, he chose not to go on, and between Italian brandy and Italian sun contrived to stop." (1973:185).

Entre nós, brasileiros, John Horne Burns, não é conhecido. Entretanto, sua obra, como um todo, objeto de críticas tão diversas, acaba por se tornar um desafio; a bibliografia a seu respeito é bastante escassa. Encontramos, é verdade, alguma análise de seus romances, mas quase toda ela inserida em estudos gerais sobre os romancistas da segunda guerra, onde The Gallery é sempre lembrado ao lado de The Naked and the Dead (1948), de Norman Mailer e de From Here to Eternity (1951), de James Jones. Mas a crítica negativa a Lucifer with a Book e A Cry of Children acabaram por lançar Horne Burns, injustamente, no esquecimento.

Pretendo, portanto, neste trabalho, a partir de The Gallery procurar resgatar a obra literária do "soldado" (des)conhecido John Horne Burns.

## 2.2. Selecionando e Justificando a Munição

Após uma análise cuidadosa das possíveis portas de entrada nessa guerra, optei por (me) debater (com) uma ancestral, paradoxal e multifacetada figura retórica, objeto de muita especulação e ferramenta de trabalho de tantos (agora minha também!): a IRONIA.

Início meu percurso teórico recorrendo a Wayne Booth e seu utilíssimo A Rhetoric of Irony, em cujo prefácio ele define ironia:

(...) is usually seen as something that undermines clarities, opens up vistas of chaos, and either liberates by destroying all dogma or destroys by revealing the inescapable canker of negation at the heart of every affirmation. It is thus a subject that quickly arouses passions.  
(Booth:1974:ix)

Concordei com Booth. Minha paixão pelas ironias que Horne Burns desenha em The Gallery, já a partir do título, foi despertada logo de início. Presa em suas garras, não vi como me livrar delas sem tê-las desvendado (corretamente, espero!). A cada passo que dava era como se estivesse caminhando por um campo minado: a todo momento, elas, como bombas, de diferentes potências, dimensões e tonalidades, explodiam à minha frente, obrigando-me a enfrentá-las.

Resolvi, então, acompanhar o "combatente" Horne Burns em sua batalha e aprender - ou apreender - com ele e suas ironias o sentido maior de sua galeria particular.

Sabendo (felizmente!) que o assunto é inesgotável, inicio liberando o leitor de quaisquer maiores preocupações. Serei breve em meu percurso teórico. Interessa-me discutir apenas alguns aspectos relacionados com o tópico Ironia, aspectos esses que me serão úteis quando adentrar a "galeria" de Horne Burns.

Pretendo, aqui, explorar de forma sucinta, um pouco da história da ironia, cotejar algumas definições e tipos, ver que funções ela exerce no texto literário e buscar alguns subsídios que indiquem como reconhecer um enunciado irônico; pretendo, também, de maneira concisa, explorar alguns de seus "tons", conforme ela surge no sarcasmo e na sátira. Meu objetivo maior é ver como, através da Ironia, o autor revela sua axiologia.

Iniciando, portanto, valho-me de uma definição de ironia muito oportuna para o estudo de um romance de guerra: Northrop Frye a define como

(...) a kind of intellectual tear-gas  
that breaks the nerves and paralyses  
the muscles of everyone in its vicinity,  
an acid that will corrode healthy as  
well as decayed tissues.  
(cf. Petro:1982:11)

Termo originalmente registrado na República de Platão, ironia significa basicamente dissimulação; em sua origem, era o termo aplicado à arte de interrogar para provocar a maiêutica. Técnica muito utilizada por Sócrates, que assumia o papel do "eiron", personagem que se fazia de ignorante, propondo questões aparentemente ingênuas ao seu interlocutor dogmático até que este, confuso e confundido, reconhecesse a debilidade de seu raciocínio; surge daí o vocábulo que sugere o oposto daquilo que literalmente diz.

No teatro grego antigo, a ironia também subia ao palco; na comédia, duas facções se confrontavam, o "eiron" e o "alazon", ou a personagem pretensamente ignorante e a personagem pretensamente inteligente; na tragédia, a ironia assumia nova forma: não era a palavra/diálogo que a revelava, mas a manifestação de um desígnio insondável que frustrava o desejo do protagonista. A primeira forma dá-se o nome de ironia verbal, à segunda, ironia dramática (ou ironia do destino). Para os retóricos romanos, sobretudo Cícero e Quintiliano, ironia verbal era figura de expressão por excelência, uma forma de discurso em que o significado era o contrário, ou diferente, das palavras expressas.

Na literatura, a ironia socorre particularmente o romance, mas também encontra amplo espaço na tragédia, na comédia, na sátira, na poesia - até mesmo na linguagem diária.

Instaurada, pois, na antiguidade greco-romana, a ironia percorre os tempos e se instala confortavelmente no quartel-general de muitos grandes (e pequenos!) escritores. Tecer uma lista deles aqui, além de cansativa, não seria tarefa taxativa; socorramo-nos da explicação contida no Dictionary of Literary Terms:

(...) writers like Voltaire, Swift, Gibbon, Henry James, and Thomas Mann are supreme ironists. The dry, teasing, laconic, detached sensibility which permeate their work develops into an individual vision of human beings and



existence. These five authors in particular share the ability to make the smile on the face of the reader broader and broader and broader very, very slowly, until, finally, he finds himself laughing(...) The artist becomes a kind of god viewing creation (and viewing his own creation) with a smile... (Cuddon:1979:339)

Assim, moeda de dupla face, a ironia se manifesta pela superposição de dois contextos semânticos, o que se diz/o que se quer dizer. Ao encontrar significados discrepantes que não se ajustam ao contexto, o leitor precisa reconstruí-los através de inferências sobre os significados literais rejeitados. Ler a ironia é, de acordo com Booth,

in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask.(1974:33)

Tão curiosa e intrigante é essa estratégia retórica de comunicação que também os filósofos modernos a ela devotaram parte de suas especulações; Friedrich Schlegel dinamizou a ironia romântica, quando afirmou que o homem aspira ao absoluto, mas o absoluto é irrealizável, gerando, portanto, tensão. Schlegel, como Nietzsche, estava convencido de que a existência do homem é pautada pela oposição, contradição e antítese (nada mais apropriado para explicar a ironia!). Também August Wilhelm Schlegel (irmão de Friedrich) e Karl Solger se ocuparam dessa instigante figura: o primeiro via a ironia como um equilíbrio entre o sério e o cômico, ou o singular e o prosaico:

Irony (...) is a sort of confession interwoven into the representation itself, and more or less distinctly expressed, of its overcharged one-sidedness in matters of fancy and feeling, and by means of which the equipoise is again restored. (cf. Muecke:1976:18)

e o segundo nela detectava também o elemento trágico; para Solger a ironia genuína "begins with the contemplation of the world's fate in the large" (ibid.:19).

Em um interessante estudo da ironia como ato de fala Henk Haverkate também tem sua definição:

Traditionally irony has been defined in two different ways. In most cases it is regarded as a rhetorical device which consists in implying the opposite of what is said literally. The second type of definition has a more global character, since it takes as its base not the opposite meaning of what is said, but a different meaning from what is said. (Haverkate:1988:81)

Classificar os tipos de ironia empregados em literatura é penetrar um campo pantanoso. Não somente os tipos encontrados - ou encontráveis - desafiam uma classificação sistemática como diferentes estudiosos observam-na sob aspectos diversos e dão-lhe nomes variados; vista pelos seus efeitos, pelo meio utilizado, pela técnica, pelas funções, pelo tom, pela atitude do ironista, cada perspectiva sugere uma nuance diferente - ela é mesmo como uma entidade, por

assim dizer, camaleônica, que muda de "cor" a cada contexto. Deve ser por isso que Booth reconhece ser fútil e vã a tarefa de sistematizar a variedade de trabalhos irônicos:

(...) how futile would be any effort to make systematic such varieties of "ironic works" (...) The point is one could go on indefinitely, discovering more and more kinds, each of which will determine its own unique standards of too much and too little, of too gross and too subtle, of too sweeping and too narrow, of stability and instability (...) we would find "ironic works" intending almost every general human attitude toward the mysteries of existence (...) irony under any particular definition will be prescribed by some shapes, proscribed by others. (1974:212-213)

Ratificando a visão de Booth, Norman Knox cita D.C. Muecke, que em seu Compass of Irony

sets as one of two goals a valid classification of ironies, and he sees what the difficulties are: 'I do not know of any book or article (...) or of any European or American dictionary or encyclopaedia which presents a classification of irony one could regard as adequate. (1972:54)

Assim, apoiada em leituras várias sobre o assunto, tenho que admitir meu sentimento de alívio ao confessar minha dificuldade em apresentar uma lista unificada dos tipos de ironias na literatura - apenas mais uma doce ilusão! A bem da verdade, acredito mesmo que fosse isso possível, a ironia

perderia seu encanto; deve ser justamente essa característica de indefinibilidade que a torna tão instigante e um constante desafio.

Entretanto, classificar alguns tipos de ironia é preciso, mais especificamente aqueles tipos principais, dos quais me ocuparei mais adiante.

Tomando como base a terminologia de Muecke, também aceita por outros estudiosos, podemos dizer que os tipos mais comuns de ironia são:

1. **Ironia Verbal:** usada como figura retórica, ocorre quando o ironista sugere algo diferente daquilo que textualmente diz. Geralmente o ironista afirma uma falsidade, contando com o leitor para percebê-la e contradizê-la mentalmente através de uma reação indignada ou divertida. O contraste produzido pode ser um contraste de texto e contexto, isto é, o texto só é irônico se for contradito pelo contexto dos fatos; ou o contraste pode estar dentro do próprio texto; ou o texto pode se contradizer a si mesmo ou conter alguma sugestão, ambiguidade ou outra advertência estilística que o contradiga. A ironia verbal contém o germe da intencionalidade: " the communicative intention of the speaker producing an ironic utterance", diz Haverkate (1990:78). Mesmo que utilize o termo ironia verbal, Muecke não se dá por satisfeito. Segundo ele, o ironista pode

usar outros meios que não os verbais para produzir significados irônicos:

One can bow or smile ironically, paint ironical pictures, or compose ironic music. But since the aim of all 'Behavioral Irony' whatever medium is employed, is to convey a meaning, this kind of irony is still to be regarded as 'linguistic'. (1976:49)

Considerando a relação entre o ironista e a ironia Muecke propõe a seguinte classificação:

a) *Ironia "impersonal"*: a ironia é geralmente caracterizada por um tom racional, casual e por uma atitude séria do ironista com relação ao assunto. Diz Muecke que

(...) though we hear the voice of the ironist himself, we are more or less unaware of him as a person. (cf. Knox:1972:55)

Diferentes estratégias são utilizadas: o ironista elogia quando quer condenar, faz insinuações, cria contradições internas no texto etc. Alguns tipos de ironia deste tipo são facilmente detectáveis, outros são camuflados, mas o leitor percebe nos enunciados velados o propósito do ironista e de lá deriva seu prazer de desvendá-los.

b) *Ironia "self-disparaging"*: técnica usada por Sócrates e Chaucer, o ironista vai ele mesmo para o palco

in the character of an ignorant, credulous, earnest or over-enthusiastic person. (Muecke:1970:56)

Embora seja uma forma dramatizada, sabemos que o ironista se esconde atrás da máscara.

c) *Ironia "Ingénu"*: ao invés de se apresentar a si próprio como ignorante, o ironista coloca em seu lugar o "ingénu" como seu porta-voz

who nonetheless sees what the clever ones are blind to, or cannot be brought to comprehend their sophistries.  
(cf. Knox:1972:55)

Um bom exemplo deste tipo de ironia pode ser encontrado em Huck Finn.

d) *Ironia de "Simple Incongruity"*: técnica de organização dos elementos conflitantes da ironia sem comentários; podem ser duas afirmações ou duas imagens contraditórias. Um exemplo de Pope pode ser útil:

Puffs, Powders, Patches, Bibles, Billet-doux.  
(cf. Muecke:1970:61)

e) *Ironia "Self-betrayal"*: é um tipo de ironia verbal vista em seu aspecto satírico. O ironista "impersonal" diz alguma coisa descabida, de alguma forma ou em um determinado contexto que leva a audiência a apreender o real significado de suas palavras. O satirista que deseja condenar um vício pode fazê-lo muito eficientemente colocando um argumento

contraditório na boca de uma personagem pretensamente sábia ou virtuosa. Butler, pretendendo ridicularizar a doutrina da Providência Especial faz o herói de *Erewhon* dizer após ter escapado de morrer afogado: "As luck would have, Providence was on my side" (cf. Muecke:1970:59).

**2. Ironia Situacional:** forma não verbal de ironia. O conflito é observado inteiramente ao nível do mundo real ( e pode ser facilmente traduzido). Norman Knox a divide conforme o foco em que ela é observada: a) em idéias; b) em personagens; c) em situações e eventos.

Muito usada como arma da sátira, a ironia situacional ocorre quando há a revelação de uma realidade atrás de uma aparência, embora nenhum significado verbal ambíguo seja inserido no texto; a realidade revelada é um estado de coisas, não uma proposição, e somente um observador lhe pode dar significado. O Dictionary of Literary Terms define-a:

Situational irony occurs when, for instance, a man is laughing uproariously at the misfortune of another even while the same misfortune, unbeknownst, is happening to him. (Cuddon:1979:49)

Comparando os dois tipos de ironia Muecke diz que discutir a Ironia Verbal é discutir questões retóricas, estilísticas, narrativas e formas ou estratégias satíricas; discutir a ironia situacional é levantar questões históricas e

ideológicas. A ironia verbal nos aproxima da sátira, a ironia situational nos conduz ao elemento puramente cômico, trágico ou filosófico. Entretanto, diz ele, é plenamente possível ocorrer uma fusão entre ironia verbal e ironia situacional; e explica:

(...) a character's thoughts are expressed partly in the ironist's words and partly in the words the victim himself might have used. (1976:50)

3. **Ironia Geral:** De acordo com Muecke, a base da ironia geral, também conhecida como ironia cósmica ou ironia do destino, está naquelas contradições aparentemente fundamentais e irresolvíveis com que os homens se defrontam quando eles

speculate upon such topics as the origin and purpose of the universe, the certainty of death, the eventual extinction of all life, the impenetrability of the future, the conflicts between reason, emotion, and instinct, freewill and determinism, the objective and the subjective, society and the individual, the absolute and the relative, the humane and the scientific (...) the universe appears to consist of two systems which simply do not gear together. (1976:68)

.....  
 (...) we are all in the same hole and there is no way of getting out of it. (cf. Knox:1972:58)

A ironia geral é um tipo muito especial: ela coloca também o próprio observador irônico como sua vítima, junto com o resto da humanidade. Muecke a vê como possivelmente "tão



velha quanto o pensamento filosófico" (1976:69). No teatro grego o homem já era mostrado como indefeso diante de deuses cruéis ou de um destino cego.

Para Haverkate, a ironia geral - que ele chama de ironia do destino - ao contrário da ironia verbal e como a ironia situacional, não é controlada pelo comportamento intencional dos seres humanos:

(...) it is the irony of unforeseen processes and situations which falsify the expectations of the observer. (1990:78)

4. **Sarcasmo:** embora o classifique como um tipo de ironia Muecke estabelece certas restrições:

It is questionable whether sarcasm is a form of irony. If it is a basic requirement of irony that we must feel the force of both the apparent and the real meanings, then sarcasm hardly exists as irony. The sarcast's tone so unequivocally conveys his real meaning that there can be scarcely any pretence of being unaware of it. None the less, the effect of sarcasm is not the same as the effect of direct language. (1976:51)

Definindo sarcasmo, Massaud Moisés diz

(...) quando (...) o fingimento empalidece e a idéia recôndita se torna direta, acessível à compreensão instantânea do oponente, temos o sarcasmo. Neste caso, a ambiguidade permanece, mas de forma grosseira e violenta. Por outro lado, a ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o

interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo. A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente.  
(1974:295)

E Cleanth Brooks vê no sarcasmo a mais óbvia forma de ironia, a mais efetiva arma do polemista:

Here a complete reversal of meaning is effected; effected by the context, and pointed, probably, by the tone of voice.  
(Keeseey:1987:83)

Antes de finalizar a discussão dos tipos de ironia, recorro novamente a Muecke:

Thomas Mann said of the problem of irony that it was 'without exception the profoundest and most fascinating in the world'. From a figure of rhetoric, *irony developed into the most sophisticated weapon at the disposal of satire*, a development inseparable from the history of the art of prose. In another area, the history of irony is also the history of both comic and tragic awareness. (1976:80) (grifo meu)

Extraindo do excerto acima, o pequeno trecho " irony developed into the most sophisticated weapon at the disposal of satire" fica fácil notar que a ironia também habita a modalidade literária da Sátira. Embora mereça um estudo à parte, decidi abordá-la aqui com alguma brevidade por se aplicar a algumas situações específicas em The Gallery.

Em A Pocket Guide to Literary and Language Terms vemos que

Satire is a type of literary work that uses sarcasm, wit, and irony to ridicule and expose the follies and foibles of mankind, often in an attempt to reform society.  
(Griffith:1986:72)

Como se pode perceber, também a sátira está intimamente ligada à ironia; ela faz uso de um tom especial da ironia para se fazer valer efetivamente. Sua função é precipuamente criticar as instituições ou pessoas, censurar os males da sociedade e dos indivíduos. Uma de suas funções é nos confrontar com uma coisa e dizer: "It is not what it seems. Look!" (Pollard:1970:19). Eis também o que Massaud Moisés diz a respeito da sátira:

(...) o ataque é sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto de despeito. (1974:470)

que não é diferente do pensamento de J.A.Cuddon em seu Dictionary of Literary Terms:

The satirist is thus a kind of self-appointed guardian of standards, ideals and truth; of moral as well as aesthetic values. He is a man (...) who takes it upon himself to correct, censure and ridicule the follies and vices of society and thus to bring contempt and derision upon aberrations from a desirable and civilized norm. Thus

satire is a kind of protest, a sublimation and refinement of anger and indignation. As Ian Jack has put it very adroitly: 'Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art.' (1979:599)

Como se pode perceber, a sátira tem sempre consciência clara das diferenças entre a aparência e a realidade e expor a hipocrisia com fins corretivos é sua tarefa principal. Para o satirista os fins justificam os meios; por esse motivo, ele exagera, diminui ou distorce a situação ou personagem que pretende expor para condenar.

Associando a sátira à ironia, Arthur Pollard, autor do livro Satire diz

We should, however, make some immediate distinctions, distinctions respectively between the satiric and comic and the satiric and ironic. Irony is in Clark's list as a tone of satire, and there is satiric irony. There is also satiric comedy - just another reminder that satire is not in itself a pure and exclusive form. But there are also comedy and irony that are not satiric, comedy that is more generous and irony that is more serious than satire. (1970:5)

de onde se pode notar que as linhas divisórias entre ironia, sátira e comédias são frágeis; o importante é observar que a ironia pode caminhar sem obstáculos por entre elas, mostrando que o falante irônico pode adotar diferentes posturas quanto ao seu material, dependendo de que perspectiva examina o seu objeto de crítica. Haverkate fala

a respeito do que motiva o falante a se expressar ironicamente, o que pode nos ajudar a entender as funções da sátira:

(...) the principal motivation for a speaker to express himself ironically is the wish to formulate a judgment or evaluation. This implies that he has empirical knowledge of the state of affairs described. But there is more to it; since irony is a non-direct form of speech, speakers may make use of it in order to dissociate themselves from the world they refer to. (Haverkate:1990:107)

Para atingir seus objetivos, o satirista precisa persuadir seus leitores a aceitar seu julgamento do que vê como bom e mal, certo e errado. "He must inoculate them with his own virus", diz James Sutherland em English Satire (1962:3). Ele opera na mente do leitor para influenciá-lo em suas atitudes, crenças ou mesmo suas ações. É por essa razão que o satirista é uma figura impopular: "he comes round knocking us up from a comfortable sleep to face hard and uncomfortable facts" (Sutherland:1962:7).

A sátira ainda exerce um papel vital na literatura do século XX: conforme nos tornamos mais "urbanizados", tornamo-nos mais sujeitos às influências dos meios de comunicação de massa e de propaganda, à estupidez e às vulgaridades de uma cultura de massa, que nos deixam mais cegos aos verdadeiros valores que o homem deve preservar.

Com a opinião de Sutherland concluímos a discussão a respeito da sátira:

If the satirist cannot save us he can at least encourage us not to give up without a struggle; and he can, and does, let in a current of fresh air which fills our lungs and keeps our blood in circulation. And this he does, not because he has lost all hope and belief and is contemplating a waste land with cynical indifference, but because, like Malvolio, he thinks nobly of the human soul. (1962:22)

Uma outra questão se impõe: examinar os elementos constitutivos da ironia. Muecke (1976:25-48) nos ensina:

a) *o elemento de inocência*: a vítima nem mesmo remotamente suspeita que as coisas podem não ser o que ingenuamente suponha que elas sejam; o elemento básico é uma confiança serena em suas próprias suposições; a ironia será tão mais potente quanto maior for a ignorância da vítima.

b) *o contraste entre realidade e aparência*: a ironia demanda uma oposição ou incongruidade de aparência e realidade; a ironia será tão mais poderosa quanto maior for o contraste.

c) *o elemento cômico*: A.R. Thompson defende em seu livro Dry Mock que o efeito do contraste irônico, para ser irônico, precisa ser ao mesmo tempo doloroso e cômico:

In irony, emotions clash... it is both emotional and intellectual - in its literary manifestations, at any rate. To perceive it one must be detached and cool; to feel it one must be pained for a person or ideal gone amiss. Laughter rises but is withered on the lips. Someone or something we cherish is cruelly made game of; we see the joke but are hurt by it. (cf. Muecke:1976:33)

Muecke discorda de Thompson: embora aceite que possamos encontrar dor e humor na ironia, ambos os elementos não têm a mesma base. Acredita ele que o elemento cômico possa ser inerente às propriedades formais da ironia, pois que a contradição básica acoplada a uma confiante "ignorância" ou "inconsciência" da vítima está sempre presente; o riso é, então, a resolução da tensão psíquica que se cria no ato da decodificação. E o elemento da dor não se prende à propriedade formal; ele surge da simpatia que possamos sentir pela vítima. Admite Muecke até que, em certos tipos de ironia, o elemento cômico possa ser leve e o elemento de dor profunda e que, em outras circunstâncias, ambos os elementos podem ser equiparados. De qualquer forma, para a ironia se concretizar, temos que sentir algo da força do ponto de vista da vítima ou do ponto de vista dissimulado do ironista, o que não quer dizer que o grau de simpatia gere necessariamente sentimentos de dor.

*d) o elemento de distanciamento:* o contraste entre o observador irônico e sua vítima é marcante: o primeiro se sente livre onde o segundo se sente aprisionado;

sereno, desapaixonado, onde o segundo se sente miserável, dominado por emoções; crítico, cético onde o segundo se sente crédulo, confiante. Deste ponto de vista, o ironista arquetípico é Deus, "o ironista *par excellence*, porque ele é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto, infinito e livre" e a vítima arquetípica da ironia é o homem, preso e submerso no tempo e na matéria, cego, contingente, limitado em sua liberdade - e confiantemente ignorante de que esse é o seu dilema.

e) *o elemento estético*: as formas básicas de ironia contêm uma qualidade estética; a ironia verbal, se é para ser eficaz, deve ser esteticamente "moldada"; há que haver a preocupação estilística de produzir o que Muecke chamou de "supreme effect through means the least extravagant" (1976:45).

Consideremos agora a ironia de um ponto de vista mais pragmático. Dentro do texto literário, ela pretende celebrar o casamento entre o autor e leitor; assim, consagra o texto como uma estrutura comunicativa: ela depende do receptor para se configurar como tal; o receptor deve saber decodificar a mensagem ambígua que o emissor lhe enviou.

Em seu ensaio "The Rhetorical Functions of Irony: Keys to Confusion or Clarity?" Linda Hutcheon postula que



(...) both authorial intent and reader recognition of this intent have to be postulated in order for the trope or form to exist as such. There is little disagreement among critics that irony does involve, for the reader, a going beyond the text itself (...) to a decoding of the ironic intent of the encoding author. (1980:3)

e Wayne Booth lembra-nos que

(...) whether a given word or passage or work is ironic depends (...) not on the ingenuity of the reader but on the intention that constitutes the creative act. And whether it is seen as ironic depends on the reader's catching the proper clues to those intentions. (1974:91)

Ratificando a posição de Hutcheon, Lélia P. Duarte assim se expressa em seu artigo "Ironia, Humor e Fingimento Literário":

Nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (1994:19)

A ironia não tem apenas a função retórica de assinalar um contraste, de sinalizar uma ambiguidade; mais importante do que isso, a ironia é um convite expresso ao leitor para que ao decodificar a mensagem faça um julgamento dela. Essa última função, segundo Linda Hutcheon é

(...)that of signalling evaluation, most frequently a pejorative one (...) According to the Oxford English Dictionary, it usually takes the form of sarcasm or ridicule in which laudatory expressions are used to imply condemnation or contempt. (1980:3)

o que nos devolve a L. Duarte

Os leitores capazes de perceber as incongruências semeadas no texto percebem os sinais indicadores do verdadeiro partido do escritor, que diz o contrário do que diz (...) o dito irônico, portanto, ataca e ao mesmo tempo procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se o ironista nega ou defende valores, normas, leis - supostamente a sociedade - é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a infração das mesmas. (1994:10)

Para que a ironia seja percebida três questões devem ser levadas em consideração, segundo Linda Hutcheon:

a) *a inevitável complexidade do conceito de intencionalidade*: em um sentido geral, pode existir a ironia "inconsciente", isto é, ironia não pretendida pelo autor, mas decodificada como tal pelo leitor; e onde corremos o risco de erigir "monumentos à nossa própria ingenuidade", na expressão de Booth (1974:185).

b) *a questão da competência do leitor*: Hutcheon considera que o leitor deve ter competência linguística, genérica e

ideológica. O leitor precisa de competência linguística para compreender o que está implícito e não apenas o que está explícito; precisa de competência genérica, ou seja, conhecimento da herança e do cânone literários; precisa de competência ideológica (que se junta à competência genérica), no sentido amplo de ideologia, para entender o jogo irônico. Para que a ironia seja desvendada, é necessário que exista um conjunto de valores e normas institucionalizados.

*c) a questão da polaridade manipulativa do autor: polaridade entre agressão e sedução (sedução no sentido de contar com a cumplicidade do leitor, de depender de sua capacidade de perceber a intenção do autor. Não há, entretanto, nenhuma garantia de que o leitor sejabem sucedido ao lidar com até mesmo as mais simples ironias.*

Por fim, a pergunta mais importante: como reconhecer a ironia em um texto literário? Como reconhecer a necessidade de reconstruir significados e de fazer inferências sobre as intenções do autor? Wayne Booth, com seu A Rhetoric of Irony fornece algumas pistas que podem nos ajudar a detectá-la:

*a) avisos explícitos do autor em sua própria voz através de:*

- *títulos*: a escolha de nomes tem sempre uma razão de ser; pode oferecer sinais de que há intenções veladas. Exemplo: "The Hollow Men" de T.S.Eliot.

- *epígrafes*: muito frequentes nos ensaios irônicos do século XIX, que começam com citações de ironistas famosos como sinais de intenções irônicas. Ainda usadas hoje em romances e poemas, elas fornecem sinais do que o leitor pode encontrar.

- *outras pistas diretas*: afirmações diretas do autor, advertindo o leitor, por exemplo, que as personagens devem ser vistas como ficcionais; tais pistas podem ser fontes importantes no conjunto da obra.

b) *erro deliberado*: afirmações absurdas são um sinal importante. Mark Twain, por exemplo, começa "Baker's Bluejay Yarn": "Animals talk to each other, of course."

c) *conflitos de fatos dentro da obra*: quando a história revela o que aceitamos como fato e depois o contradiz; encontramos dois caminhos: ou o autor foi negligente ou ele está nos oferecendo um inequívoco convite irônico. Um exemplo pode ser extraído de "The Rape of the Locke", de Alexander Pope:

Now lap-dogs give themselves the rousing shake,  
And sleepless lovers, just at twelve, awake.  
(lines 15-16)

Fica claro que uma voz deve ser rejeitada para que a contradição seja resolvida; no caso acima, deve triunfar a última voz. Muitos ensaios irônicos apresentam, a princípio, uma voz plausível, mas falsa; são introduzidas contradições dessa voz; a voz correta é finalmente ouvida, repudiando tudo ou a maior parte ou parte do que o falante disse. Pode também ocorrer um fator complicador numa situação em que fatos são conflitantes: ambas as vozes podem ser falsas; aí, como diz Muecke "two equally invalid points of view cancel each other out" (cf. Booth:1974:62); um exemplo pode ser extraído de Penguin Island de Anatole France: "The penguins had the most powerful army in the world. So had the porpoises" (cf. Booth:1974:62). O autor pode também nos convidar a comparar o que duas ou mais personagens dizem umas das outras, ou o que uma personagem diz agora e o que diz mais tarde.

*d) conflitos de estilo:* se o leitor percebe que o falante passa a usar estilo diferente do que estava usando ou que usa um estilo não apropriado àquilo de que fala, deve suspeitar que a ironia está presente. Booth aconselha: "when you're reading anything that seems to have been written carefully, and you run into something odd in style, watch out: it may be ironic."(1974:68)

*e) conflitos de crença:* o leitor deve estar sempre alerta para perceber conflitos entre as crenças expressas e as

crenças que ele próprio tem e suspeita que também o autor tem. As inferências a serem feitas são as mesmas que se aplicam quando o leitor analisa conflitos de fato e conflitos de estilo. Há uma afirmação literal que repousa em suposições ilógicas que o autor espera que o leitor rejeite.

Uma coisa é certa: de qualquer forma que seja apresentada, a ironia tem um poderoso efeito psicológico: ela quebra o padrão de expectativa da pessoa confrontada com a elocução ou evento irônicos. A "verdade" da afirmação irônica será, segundo Brooks, validada aplicando-se o teste de T.S.Eliot:

does the statement seem to be that which  
the mind of the reader can accept as  
coherent, mature and founded on the  
facts of experience? (cf. Keesey:1987:84)

Fim do percurso teórico. Com essas armas em mãos, passemos ao ataque; mas não sem antes nos perguntarmos com Booth: "how deep runs (...) this author's love affair with irony"? (Booth:1974:234).

### 3. NO CAMPO DE BATALHA

*If people bring so much courage to this world the world has to kill them to break them, so of course it kills them. The world breaks every one and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry.*

- Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*

"Literature is a technique of meditation in the widest and most flexible sense. We journey through a narrative: then we stop and confront what we have read as though it were objective. It is not objective, because it is already a part of ourselves. There is a further stage of response, however, where something like a journeying moment is resumed, a movement that may well take us far beyond the world's end, and yet is still no journey" (FRYE:1991:96)

O trecho acima, de Northrop Frye, foi extraído do terceiro capítulo do seu Words with Power. Com ele iniciamos nossa viagem através de The Gallery. É uma longa viagem de ida - através do interior de várias personagens em circunstâncias adversas de suas vidas - e de uma longa viagem de volta, alguns vencedoras, outras vencidas; uma viagem que, se não

nos leva além do fim do mundo, nos traz de volta a nós mesmos.

Entretanto, antes de iniciar a discussão propriamente dita, acredito necessário fornecer um quadro da estrutura atípica de The Gallery: na abertura o leitor encontra um "floorplan" (vide quadro abaixo) que o faz se sentir como se estivesse realmente a visitar quadros em uma galeria:

## Floorplan of THE GALLERY

	Entrance	1
FIRST PORTRAIT:	<i>The Trenchfoot of Michael Patrick</i>	3
FIRST PROMENADE:	(Casablanca)	18
SECOND PORTRAIT:	<i>Louella</i>	25
SECOND PROMENADE:	(Fedhala)	45
THIRD PORTRAIT:	<i>Hal</i>	54
THIRD PROMENADE:	(Casablanca-Algiers)	90
FOURTH PORTRAIT:	<i>Father Donovan and Chaplain Bascom</i>	98
FOURTH PROMENADE:	(Algiers)	117
FIFTH PORTRAIT:	<i>Momma</i>	125
FIFTH PROMENADE:	(Algiers)	153
SIXTH PORTRAIT:	<i>The Leaf</i>	160
SIXTH PROMENADE:	(Naples)	206
SEVENTH PORTRAIT:	<i>Giulia</i>	215
SEVENTH PROMENADE:	(Naples)	259
EIGHTH PORTRAIT:	<i>Queen Penicillin</i>	269
EIGHTH PROMENADE:	(Naples)	298
NINTH PORTRAIT:	<i>Moe</i>	312
	Exit	342



Como se pode notar, a "galeria" exhibe nove "portraits" (episódios em terceira pessoa), cada um dos quais seguido de uma "promenade" (caminhadas meditativas em primeira pessoa).

Iniciamos nossa viagem através da "galeria" e das ironias, muitas das quais, é preciso que se diga, podem ser facilmente percebidas e sentidas, mas nem sempre facilmente explicadas. Wayne Booth já disse que "explaining an irony is usually even less successful than explaining an ordinary joke" (1974:38).

Uma pequena nota chama a atenção do "visitante" à entrada de The Gallery: "All characters whose portraits hang in this gallery are fictitious. Any resemblance to persons living or dead is pure coincidence. Only the descriptions of Casablanca, Algiers, and Naples are based on fact." Uma primeira ambiguidade semântica já se esboça: o verbo "hang" se ajustaria perfeitamente aos quadros de uma galeria ou museu, mas The Gallery trata de "portraits" vivos, o que, então, nega o sentido literal proposto pelo verbo.

De fato, tudo seria muito natural se estivéssemos a visitar uma galeria real. Aí já se instala outra ambiguidade: essa galeria tem triplo significado: a) é título da ficção, The Gallery, que não trata de uma visita a uma galeria no sentido literal da palavra; b) é a Galleria

Umberto, em Nápoles, que é o elemento aglutinador da obra e o local onde as principais personagens se encontram - ou se perdem - durante a guerra; c) é a galeria de personagens vivas, todas elas de alguma forma envolvidas na atmosfera da guerra na Nápoles semi-destruída de 1944.

O "floorplan", então, mais parece a primeira brincadeira irônica do autor, convidando-nos a entrar no jogo de significados ambiguos.

Em seu livro John Horne Burns - An Appreciative Biography, John Mitzel diz:

Some of the "Portraits" are failures; some are survivors. All, though, it seems, are in some way at odds with the torrential flow of events. Everyone's fighting their own war in their own personal way in Naples in 1944. Love's as powerful a weapon as any. (1974:40)

Cada "portrait" é um episódio em separado e trata de experiências de uma personagem central (e personagens secundárias), durante a guerra.

Na composição dos "portraits" Horne Burns focaliza sua atenção em detalhes espalhados - como os vidros quebrados da galeria - os quais contêm a significação do todo; seu interesse maior está na observação de recortes das vidas das personagens, nas suas reações e nas percepções que extraem como sujeitos passivos de uma condição histórica que se abateu sobre elas.

Ainda falando da obra, Mitzel continua:

Essentially it is a plotless series of characterizations and general reflections on people and places all sharing a common point in time. It is a collection of "Portraits" and "Promenades"; yet it is more than a work of imagination. It is counterpointed with confession and a kind of didacticism which gives John Horne Burns away as both a moralist and instructor. (1974:39-40)

Entremos, pois, na "galeria" para conhecermos seus "ocupantes". Faremos nossa "promenade" de quadro em quadro, cientes de que há um "promeneur" solitário e oculto nos seguindo. Mais adiante o conheceremos também.

Na "Entrance" lemos:

There's an arcade in Naples that they call the Galleria Umberto Primo. It's a cross between a railroad station and a church. You think you're in a museum till you see the bars and the shops. Once this Galleria had a dome of glass, but the bombings of Naples shattered this skylight, and tinkling glass fell like cruel snow to the pavement. But life went on in the Galleria. In August, 1944, it was the unofficial heart of Naples. It was a living and subdividing cell of vermouth, Allied soldiery, and the Italian people.

Everybody in Naples came to the Galleria Umberto (...). At night the archangels (...) heard more than they saw in the daytime. There was the pad of American combat boots on the prowl, the slide of Neapolitan sandals, the click of British hobnails out of rhythm from vermouth, screams and coos and slaps and stumbles

(...) the hasty press of kisses and  
sibilance of urine on the pavement.  
(...)

In the Galleria Umberto you could walk  
from portrait to portrait thinking to  
yourself during your promenade...  
(BURNS:1988:1)

A abóboda de vidro destruída pelos bombardeios é a permanente lembrança da guerra, mas são os constantes sons denunciando vida durante a noite que atraem nossa atenção. A imagem de dupla face que aqui já se insinua será a característica maior da obra - o primeiro sinal da retórica da ironia.

Convido o leitor a juntar-se a mim nessa caminhada.

### 3.1. "Portraits"

#### 3.1.1. *"The Trenchfoot of Michael Patrick"*

O próprio título já contém ambiguidade: nossa primeira atenção é dirigida não à personagem Michael Patrick, oficial do exército americano, mas ao problema que ele tem nos pés pelo uso continuado das botas nas trincheiras úmidas. Ao lançar o foco de luz primeiramente no problema, o autor já pode estar apontando para alguma significação especial. Certamente deve haver uma razão para olharmos para os pés, ao invés de examinarmos o rosto da personagem. Busquemos algumas explicações:

The speed with which he was moving hurt the feet inside his boots (...) This was why, limping more than a little he'd taken off to Naples every night this week. The nurses couldn't figure out why his feet healed so slowly. (TG p.3)

Percebemos, então, que retardar a cura de seus pés feridos significa, para Michael Patrick, 'Vida', a feliz oportunidade de permanecer tanto quanto possível longe do front. Assim, a "inconsciência" das enfermeiras está em perfeita - e irônica - oposição com a "consciência" de Michael Patrick; manter os pés feridos é seu alvará provisório de vida; como veremos adiante:

Perhaps his trenchfoot was something sent him by Saint Rita of Cascia, to whom his mother used to have special devotion (...) perhaps it was some subconscious cowardice that had broken out in his feet (...) he smiled and (...) thanked Saint Rita that he'd been able to take the cure in Naples. (TG p.4)

A primeira sentença é um convite à reconstrução de significados: a lógica aponta para outra direção: ter devoção não é merecer punição; muito pelo contrário. Vamos à última sentença: agradecer pela punição é ilógico. Devemos estar face a face com uma situação irônica. Como sabemos disso? O contexto, um guia fiel na leitura de ironias, nos dá a resposta. Michael Patrick revela:

I wish someone would tell me why I must go up to Florence when life's all around here. (TG p.12)

Na oposição semântica criada entre Florence (= morte) e "here" (= vida) instala-se a ironia. Sua condição de vítima da situações irônicas também pode ser percebida quando sabemos que ele era vendedor de sementes (= vida) na Pensilvânia; agora torna-se ladrão de relógios de alemães mortos ("Tedeschi watches. Stiffs can't tell time ...", justifica ele). Simbolicamente, os relógios representam para ele certeza de estar vivo; muito embora, perder a noção do tempo quando no front, lhe fosse também uma forma de sobreviver:

(...) most of all he wanted to get the sun out of his eyes (...) no dreams visited him (...) this was a sleep of negation in which he ceased to be for a while. On the line sleep had been the one pleasure he'd had to look forward to. (TG p.14)

Após um vermute duplo em um bar da Galleria Michael Patrick se explica para a garçonete:

- My red face, he said, isn't from drinking, but from C-rations they feed us. (TG p.4)

criando uma curiosa ambiguidade que também sugere ironia: estaria ele resgatando a bebida ou criticando a comida? Como entender "red face?" Sinal de saúde ou sinal de embriaguez? A ambiguidade fica mantida.

No "portrait" de Michael Patrick, John Horne Burns parece estar refletindo a metamorfose pela qual ele próprio, também

católico-irlandês e também servindo na Guerra, passou, enquanto se ajustava ao seu novo meio:

What was there here in the sweetness of this reality that he'd missed out on in America? He'd opened a door into a world that had nothing to do with merchandising and selling (...) with the fact that he wouldn't live to be twenty-eight (...) He saw for the first time in his life that the things which keep the world going are not to be bought or sold, that every flower grows out of decay, that for all the mud and grief there are precious things which make it worth while for us to leave our mothers' wombs - if someone shows us these priceless things. Before and after this truth, he saw, there's nothing, nothing at all. (TG p.16)

Na frase " a world that had nothing to do with merchandising and selling" emerge um implícito contraste: o mundo de onde ele vem é um mundo de "merchandising and selling"; o que nos leva a ver uma construção irônica sugerindo crítica, idéia que fica reforçada quando "lemos" sua descoberta - em tom sarcástico - de que as coisas que "keep the world going are not to be bought or sold".

Na curiosa inserção do pronome "us" evidencia-se a fusão entre narrador e personagem, traindo, portanto, a intrusão do autor em sua obra. Na reconstrução e interpretação do excerto entendemos que há ironia de situação: ambos, narrador e personagem se tornam vítimas de sua própria ingenuidade, pois é no mundo da guerra que percebem que o "mundo de paz" da América era falso.

A caracterização física de Michael Patrick também produz efeitos irônicos:

(...) his was a face pretty much like everyone else's who isn't anybody in America and less than that in the army. His eyes were raw from a week's drinking; his cheeks looked burnt from the inside by a fire without point or focus. (TG p.6)

Os significados ocultos na primeira sentença, quando desvendados, mostram-se firmes como rochas: a ironia pretende condenação: Michael Patrick é "nobody" na América; que Michael Patrick é "less than that" no exército. Sabendo pelo contexto geral de The Gallery que Horne Burns pretendeu uma dura crítica ao exército americano, encontramos aqui o primeiro sinal de alerta. Temos também a "mentira" de Michael Patrick à garçonete do bar: sua face está vermelha não por causa da comida que lhe é servida no exército (onde está implícita outra condenação).

Mesmo fugindo do front a imagem da guerra é recorrente. A caminho de um concerto de ópera, Michael Patrick é ironizado: em uma série de detalhes com linguagem semanticamente carregada de imagens da guerra, o narrador sugere um contraste que se revela irônico: mesmo buscando a vida no mundo da arte, é a sombra da morte que insiste em permanecer.

(...) the sun knifed his eyes.  
(TG p.12)



(...) he blushed and entered a little shop where rows of bottle stood like soldiers at attention. (TG p.13)

.....  
The San Carlo orchestra pit was as friendly and communal as a bomb shelter. (TG p.15)

.....  
(...) the footlights stained the velvet curtains as rich and dark as blood. (TG p.15)

.....  
A tired old man (...) his grizzled skull over the podium and the wall of the pit. (TG p.15)

A incongruidade entre as palavras e a situação onde elas se inserem cria uma forte impressão no leitor: não há como conciliar "knifed", "bottle stood like soldiers at attention", "as friendly and communal as bomb shelter", "velvet curtains as rich and dark as blood" e "grizzled skull" com o cenário de uma teatro de ópera: está caracterizada mais uma intenção irônica.

Ao sair da ópera, Michael Patrick passa pela Galleria. E lá tem seu momento de revelação: encontra resposta para sua necessidade de amor.

... he knew with clarity and brilliance exactly why he was crying. For his own ruined life, or the lives of millions of others like him, whom no one heard of or thought about. For all the sick wretchedness of a world that no one could, or tried to, understand. For all who passed their stupid little lives in the middle of a huge myth and delusion. (TG p.17)

A seriedade do tom e a emoção contida sugerem que outra leitura deve ser perseguida, sobretudo se considerarmos a

expressão "stupid little lives", que se revela próxima do sarcasmo.

### 3.1.2. "Louella"

Louella é a oficial americana da Cruz Vermelha "proud of her volunteer status" (TG p.25), que recita Emily Dickinson e considera as outras oficiais americanas da Cruz Vermelha como visionárias e nada práticas.

Louella é o instrumento ideal para percebermos a veia satírica em The Gallery. A afetação e a hipocrisia reveladas nas suas atitudes fazem dela um excelente alvo para a crítica de valores. Com o narrador começamos a conhecê-la:

(...) She'd arise every morning with just a soupçon of hangover and lower herself into the fat green fascist bathtub in her apartment. There she'd float among the perfumed studs till her head cleared and she could think lovely thoughts of all the good she was going to do that day (...). The other girls allowed themselves to get wilted during the day, to wear junky jewelry and divisional patches on their lapels. But not Louella. She was proud of her volunteer status and she always tried to conduct herself the way an American officer should. (TG p. 25)

Quaisquer leves suspeitas que possam ter sido levantadas pelo estilo levemente afetado do parágrafo, chamando a atenção para as qualidades beneméritas (e superiores) da personagem tornam-se certeza no parágrafo seguinte:

(...) at thirty-nine she'd learned a secret most American women were in danger of forgetting: war strips every one down to their (his or her) essentials. Louella was fighting her own private war in Naples - just being a woman. Perhaps she'd never be a great one because she had too much heart and let people walk all over her.  
(TG p.25/6)

Ao lado de uma verdade geral ("war strips everyone down to their (his or her) essentials"), uma informação específica: "Louella was fighting her own private war in Naples - just being a woman". Contrastando os dois parágrafos, percebemos discrepâncias: "tried to conduct herself the way an American officer should" choca-se com "fighting her own private war in Naples - just being a woman". O convite para reconstruirmos os dois parágrafos é irresistível. E o contexto nos dirá: realmente, a guerra de Louella é somente dela, pois ela se comporta como se guerra alguma existisse; o sentido da frase "just being a woman" fica logo esclarecido: a função de Louella é "keep up the moral of American GI's and officers", tarefa que ela já desempenhava na América (o que nos remete de volta à última sentença do primeiro parágrafo: "she always tried to conduct herself the way an American officer should")

(...) she'd waited thirty-nine years for something into which she could throw herself wholly (...) she'd started her Public Ministry by having officers to her lovely home in Cambridge, giving them those little snacks they couldn't get at Fort Devens. The way they'd smiled at her during her candlelight

suppers had given her a priestesslike ecstasy of sacrifice and service. She was forgetting herself in the sorrows of others, than which there is no more cathartic annihilation of self. (TG p.27)

Justapondo os três parágrafos notamos que o tom sutilmente afetado e irônico do primeiro cede lugar ao tom sarcástico do segundo e chega ao satírico no último: basta considerar a expressão pomposa "Public Ministry", que, certamente, é o nome que a própria Louella dá ao seu ofício, pois considera o cargo extremamente importante; mais do que isso, vê sua missão como sacerdócio e sacrifício. A razão por que deixou a América? Vejamos:

She got so that she couldn't look at them without that nausea that visits women of scruple (...) the boys she could serve weren't in the United States any more. They were dying in Africa and looking at the dirty Arab women and wondering if everybody had forgotten them. Louella felt faint with pity. So she'd joined the Red Cross as a volunteer, with the stipulation that they send her overseas immediately. (TG p.27/28)

Ora, temos então confirmada pelo contexto a razão por que em Nápoles ela trava uma guerra muito particular, "just being a woman". O sarcasmo é inequívoco: "just being a woman"- é justamente o que Louella faz em Nápoles (talvez ficasse melhor: "just being Louella"). E, assim, encontramos outros sugestivos contrastes: como conciliar "just being a woman" e "women of scruple"? como conciliar "boys she could serve" e seu "volunteer status"? Mais satírica se torna sua

caracterização quando sabemos que, além de se candidatar como voluntária, Louella estabelece a condição de ser mandada para a Europa imediatamente. Não estaria havendo aqui uma inversão de papéis? Quem deveria estabelecer condições seria a Cruz Vermelha, não Louella...

É curioso notar que o discurso literal se ajusta perfeitamente à maneira como Louella se vê e vê o mundo. Entretanto, suas atitudes, aos poucos reveladas, nos conduzem para a leitura exatamente oposta:

she couldn't sleep, worrying about the state of the world (...). She'd made airplane drivers her special province (...). She knew with pardonable pride, that she was fulfilling a function unique in the Red Cross. (TG p.26)

A segunda sentença chama a atenção: "she'd made airplane drivers her special province". Torna-se então claro que "sacrifice and service" não são palavras que se aplicam a ela, pois ela *escolhe* aqueles a quem quer servir. Vejamos como ela se sentia com relação ao "proletariado" do exército:

... all they wanted was to hold hands and talk about nothing. So gradually a conviction was born in Louella (which she never whispered to her dearest friends) that, though they were good kids and all that, the GI's were just a little ... vulgar. Perhaps God had intended her for something, well, on a little higher level. (TG p.26)

O excerto confirma nossa primeira opinião de Louella: que ela é afetada, orgulhosa, se considera superior e tem uma nobre missão na guerra, missão em que acredita ser abençoada por Deus. O elemento satírico que aqui se insinua mostra que Louella é arrogantemente cega e tolamente confiante em suas atitudes.

Sendo objeto do ironista e satirista expor vícios humanos tais como a hipocrisia, o orgulho e a ignorância, Louella, como podemos ver, se presta como o veículo ideal da crítica: totalmente alienada da verdadeira realidade, ela não tem a mais remota suspeita de que as coisas não são como as vê; por exemplo, pretendendo-se superior, ela pode estar representando a atitude superior dos americanos na guerra:

She learned six or seven words of Italian, which she sprinkled into her conversation like paprika. She didn't really care for the language ... (...) she saw no good reason to learn it because the Italians were a conquered people. The sooner they learned the clean intricacies of English, the better for them. (TG p.32)

O trabalho de reconstrução que somos convidados a fazer torna-se fácil (e divertido!) quando encontramos as incongruências entre os significados literais e os significados orientados pelo contexto. Basta compararmos o excerto acima com alguns dos excertos anteriores ou os que registramos aqui:

(...) she was more sensitive to situations than they demanded. She

always tried to descend to other people's levels instead of insisting that they meet her on her own. (TG p.30)

.....  
 This lack of spunk was what Louella loathed in Italian men, especially the good-looking ones. They were much too effeminate. And they had the kind of cringing good manners of a Negro, when he's afraid you'll push him off the sidewalk - which you won't if he knows his place. (TG p.32)

.....  
 She'd never think of the word parasite in the future without modifying it by the adjective Italian. (TG p.33)

.....  
 - (...) the Allies had to bomb Naples. The Germans were here, and Naples is a very important port. Some day, when you grow up, you'll see how cruel and complicated the world is, dear... (TG p.38)

.....  
 Now Louella had social consciousness. She wasn't one of those Boston old ladies who refuse to go to movies or read books which show the world as it is. She hated people who shove their noses into the sand of illusion and say that the war is none of their affair. (TG p.38)

Se Louella é uma "woman of scruple" e se não dorme porque se preocupa com o "state of the world" nenhum dos enunciados se adequa à sua caracterização; confirma-se, então, a irônica visão que dela nos é transmitida. Seus próprios argumentos acabam por contradizê-la; ao posar de sábia e virtuosa ela própria se trai.

Contrariando toda a atmosfera que cerca a semi-destruída Galleria Umberto, ao passar por lá, Louella sente

an adventurous little thrill, thanking her stars she'd been put on earth in 1944, with cultural background do appraise all this. Life, Life was what she got in the Galleria Umberto. (TG p.38)

ou pensa mesmo que

(...) even if all the glass had been bombed out of it, there was something sort of darling about the place, like a baroque subway station. (TG p.37)

O estilo afetado que ironiza a superficialidade de julgamento que Louella faz das pessoas e situações coloca-a como ironista de si própria, sem jamais percebê-lo.

Uma estratégia bastante usada nos vários "portraits" é aquela que nos oferece, através de personagens secundárias, importantes subsídios para julgamento dos valores que estão sendo questionados. Dessa forma, o narrador mascara o controle cerrado que tem sobre a narrativa; transfere a sua "consciência" para a personagem secundária, que acaba por refletir a mesma visão, mas nos dá a oportunidade de percebê-la por uma outra perspectiva. No caso de Louella, é Ginny, sua companheira de quarto, que desempenha tal função. O narrador "brinca" de ver Ginny com os olhos de Louella, aumentando ainda mais a sua carga irônica sobre a última:

(...) she decided to look in on her roommate Ginny, a pitiful little thing from Detroit. It was Ginny's job in the Red Cross to serve coffee and doughnuts to all airplanes landing wounded at Capodichino. (TG p.28)



O sarcástico "pitiful little thing" mostra a ótica de Louella; a função que Ginny exerce explica a expressão, que sugere desprezo: Louella exerce funções "on a little higher level", conforme já vimos. Comparemos como Ginny se sente com relação aos soldados que serve:

- (...) I can't stand it much longer.  
... Those poor little bastards. Flown  
in from the evac hospital ... They've  
got legs off... arms off... wounds all  
over them. ... And they just lie there  
on the stretchers and grin at you. ...  
I've never seen such eyes. (TG p.29)

e como Louella reage:

- Some girls can hold it better than  
others. (TG p.29)

E o narrador introduz mais sarcasmo na sua caracterização:

She was of the opinion that a reproof  
can be delivered in the mildest tone.  
That was part of the tradition of a  
great lady. But then anything subtle  
would be wasted on Ginny. (TG p.29)

Ao "elogiar" Louella chamando-a de "great lady" notamos a piscadela do narrador indicando-nos quem ele realmente elogia. A última sentença ("But then anything subtle would be wasted on Ginny") fornece a exata perspectiva preconceituosa de Louella que vê em Ginny uma completa ignorante; e já sabemos com certeza que é Ginny quem tem plena consciência da realidade. Um diálogo entre ambas nos fornece subsídios para que as julguemos melhor. Fala Louella:

- You probably gab and think too much  
while you're serving your coffee and

doughnuts. Wounded men like quiet. Just smile, squeeze their hands, and pass on. And are you quite sure you don't permit greater familiarities?  
(TG p.30)

e Ginny responde:

- If it would help them any (...) I'd let them put their hands inside my blouse (...) Go away, stinky. We don't see eye to eye. What the hell do you think you're doing in Naples, anyhow?  
(TG p.30)

Da pergunta de Ginny na última sentença confirmamos nossa visão já bastante sedimentada: Louella está tão fora de contacto com a "terra" (=realidade) quanto literalmente o estão os pilotos de avião que ela escolheu para distrair; é Ginny quem revela a real dimensão da guerra e é para ela que são dirigidas as simpatias do narrador - e as do leitor.

Como pudemos observar, há um contraste irônico entre as necessidades reais dos oficiais e a concepção que Louella tem dessas necessidades. Assim, sua utilidade acaba anulada, já que seus ideais estão além das realidades da guerra, privando-a da força necessária para enfrentá-las. Suas atitudes negam radicalmente seu discurso.

Louella aceita como natural até mesmo o fato de que os americanos secretamente comercializam, explorando ainda mais os italianos, produtos supérfluos que recebem para seu consumo próprio:

It was this speculative free enterprise that had made America great. She made a mental note to write her Wall Street friends how finally she'd come to understand economics better than it's taught in the colleges. Now she could be reasonably sure that there were two great laws at work in this world - the moral law, and the law of supply and demand. (TG p.40)

Estar em Nápoles em agosto de 1944 parece dar a Louella uma dimensão patética: ela luta contra as evidências da guerra para garantir a sobrevivência de "manners" e "noblesse oblige", para exaltar a grandeza de sua gente e a inferioridade das outras raças:

(...) She knew that Americans were the saddest people in the world in time of war because they were Magnificent Provincials. That was why every American soldier who wasn't queer had to have his buddy, with whom he shared a stream of consciousness in itself meaningless, but which added up to allthenobility and isolation of a young and idealistic people thrown into death and destruction. (TG p.42)

Louella subverte toda a visão moral que perpassa The Gallery: os americanos são, aos seus olhos, um povo triste, jovem e idealista lançado à morte e destruição. Ela é exposta com sua ignorância e orgulho porque os valores tradicionais comumente aceitos não se aplicam a ela. Sua caracterização fornece o quadro daquilo que não se ajusta nem à situação nem às normas que professamos.

Dessa forma, sob o crivo de um autor que busca valores morais numa época de caos, Louella torna-se material valioso - ironicamente falando...

What had she learned overseas? to forgive. She lifted her arms with a soft smile and lit a cigarette. She bounded out of bed, washed her face, and redid it. In Naples she was allowing herself a brighter shade of crimson on her lips than she'd thought permissible at home. When in Rome ... and Naples wasn't so far south.... ( TG p.36)

Ao bom entendedor meia palavra (de Louella) basta...

### 3.1.3. "Hal"

Ao contrário de Louella, Hal tem total consciência de si mesmo contra o mundo com o qual se defronta: um mundo vazio de valores.

Hal's secret was a great emptiness within himself. He believed in nothing, often doubting his own existence. (TG p.54)

Ainda na América, Hal já se mostrava um desajustado, um

zombi, one of the undead. Consequently everything in life was quite clear to him, as it is to one who lives for ninety years and then allows himself to be buried alive because he can't put up with human beings any longer. (TG p.54)

Sua latente condição de neurótico é, em grande parte, induzida por um capitão paraquedista que lhe assegura ter morrido na Sicília.

Hal constitui-se em excelente veículo para observarmos a ironia geral. Seu "portrait" reflete os seus e muitos dos dilemas do homem contemporâneo.

The old song and dance, Hal thought. They were all three like hamburg chopped fine from New York. They all professed to love her, yet New York had pressed them down with her rhinestone steam roller ... too much speed, too much automat, too close proximity, too many manufactured values, and no humanity in the anthill. Every New Yorker a doll with flashig eyes and expensive gestures ... they had blood pressure of the soul and petrification of the heart. Machines for sex and money and furs. That was all. (TG p.60)

No poderoso jogo semântico criado, fica instalada a visão irônica, que sugere implacável crítica ao "American Way of Life". A percepção de incongruidades ("blood pressure of the soul", "petrification of the heart") cria imagens que não se ajustam logicamente, mas que para Hal fazem sentido. Em contrapartida, Helen, sua amiga, sabe que adaptar-se à realidade e aceitá-la é condição para sobrevivência;

- (...) you need love because you are afraid of life... You think you're subscribing to ideals of nobility and selfishness. They don't exist any more... if they ever did. People have become petty and horrid ... if they ever were anything else ...

This is the age of toothbrushes and war bonds and depilatories. Shakespeare and Dostoievsky are dead ... spirituality was something to console people when they couldn't buy medicine and life insurance. ... If you don't stop chasing shadows, you'll go nuts. (TG p.62)

onde o tom sarcástico também está presente "this is the age of toothbrushes (...)"

O capitão paraquedista (que já se considera morto) com quem Hal conversa no bar mantém o mesmo tom sarcástico de Helen; perguntado por Hal se não gosta dos americanos, responde:

- Who does, except themselves? Automaton from the world's greatest factory. ... They have no souls, you see... only the ability to add up to one million. Did you ever hear them try to carry on a sensible conversation? ... Oh, they've got an ingenious system of government, I grant you. But none of them gives a damn about it except when it gets them into a war. ... They've got less maturity or individuality than any other people in the world. Poetry and music to them - why they're deaf to anything that isn't sold by an advertising agency. ... They don't know how to treat human beings. With all their screaming about democracy, none of them has the remotest conception of human dignity. ... (TG p.75)

e mais adiante continua:

Theirs is the only country that has enough food and gasoline and raw materials. So they're expending these like mad to wipe out the others in the world who'd like a cut of their riches.

In order to preserve their standard of living for a few more years, they've dreamed up ideologies. Or their big business has. So they're at war with nearly everybody else in the world. The rest of the world hates Americans because they're so crude and stupid and unimaginative. ... They will win this war. ... we're destroying all the new ideas and all the little men of the world to make way for our mass production and our mass thinking and our mass entertainment. (TG p.76)

O veemente e emocionado tom nos conduz à axiologia maior que Horne Burns insere no contexto de The Gallery: crítica à América e às suas instituições.

Por outro lado, prestando cuidadosa atenção a essa voz parece-nos possível perceber o "duplo" do próprio Hal; as reflexões são da mesma ordem. O fato de já se considerar morto (como é também o caso de Hal) dá ao capitão a distância necessária para julgar a situação social e histórica de seu país. Sendo igualmente americano, ele também se ironiza a si próprio: na última sentença, ele se inclui no grupo e, na tripla repetição do possessivo "our" insinua a visão crítica - e sarcástica.

Vítima trágica da ironia cósmica, Hal reflete os dilemas do homem do século XX: não sabe a que lugar pertence, admite sua condição de impotência diante de forças superiores que o massacram:

(...) Something in him kept saying,  
Come away, dear. Your place isn't  
here. ... But where? (TG p. 74)

.....  
 Himself, trembling and weary and reduced to a zero before the horror of it, saw the aftermath. He saw clearly what he'd been feeling dimly for twenty-nine years - that to human life and striving there's no point whatever. That we are all of us bugs writhing under the eye of God, begging to be squashed. That as evidence of our mortality all we leave behind us is the green whey of a fly that is swatted to death. (TG p.84)  
 (grifos meus)

Ao usar os pronomes "us" e "our" Hal também nos implica como vítimas indefesas de um universo hostil.

No excerto que se segue, também carregado de ironias, fala novamente o capitão paraquedista; comparemos o teor de seu discurso com a situação em que Hal se sente:

Your pity goes too far, boy. Or not far enough. You've never learned the difference between seeing humanity and getting smothered by it. The more you feel you *must* love humanity, the more you indicate a certain deficiency in yourself. (...) Love is the most natural thing in this world, you see. A lover never feels he *must* love, because he does. (...) In wartime the greatest heroes are the sensitive and shy and gentle. They're great because they have to live in a world which is dedicated in wartime to an annihilation of everything they stand for. They're the unsung. No one will ever sing to them. Except us, the dead. (...) A premium is put on physical courage in wartime which kills off the gentle, because they're too noble to admit of cowardice. So they die... (TG p.87)



Celebrar os "sensitive and shy and gentle" como os heróis em tempos de guerra dá a esses dimensão trágica, pois são eles, como Hal, que assistem impotentes ao aniquilamento de seus próprios valores.

Em sua desesperada busca de um sentido para si e para o mundo Hal começa a buscar na religião o sucedâneo para seu desajuste do mundo. Torna-se pregador aos oficiais:

Hal spoke to them of the power of prayer and of the mind of God, in which everything is beautifully ordered (even if it wasn't to them), and the delicate discriminations God made between a sparrow's falling in the air and an airplane's diving to the ground (...) he spoke of the mystery of death, how we are all afraid of it instead of being resigned to it. (TG p.68)

O excerto está carregado de ambiguidades altamente irônicas que sugerem que também os desígnios de Deus são incompreensíveis, mas que Hal, agora vendo-se como uma espécie de Cristo, pretende compreender.

Hal tem sua sanidade mental questionada. Sofre um colapso nervoso e é levado para o hospital como um caso de paranóia com mania de perseguição (sentia-se perseguido pelo capitão paraquedista). Num misto de ironia trágica e cômica, fechando o "portrait", a enfermeira que cuida dele diz ao psiquiatra:

- Gee, sir, nuts are all so individual. They're not ordinary people. ... Now you take that all good-looking one who thinks he's Jesus Christ. ... Why, damn it, if he grew a beard, I'd believe he was ... (TG p.89)

Hal se perde porque busca valores em um mundo que não os tem mais; produto desse mesmo mundo que condena, também ele careceu de valores toda sua vida; falta-lhe até mesmo um senso de sua própria identidade, cuja incompletude está já ironicamente sugerida em seu nome: Hal (=hall). Ele está no limiar da extrema consciência e da extrema inconsciência. Seu desejo de levar a luz do evangelho aos homens acaba por conduzi-lo à sua própria escuridão.

Na Nápoles de 1944 Hal descobre que também ele nada tem para dar. Ironicamente sua necessidade de se afirmar torna-se mais forte conforme as possibilidades de afirmação se retraem. Ele não consegue desenvolver estratégias para poder entender a guerra; no menos caótico mundo da paz que conheceu na América tais estratégias nunca lhe haviam sido exigidas. Sua exagerada consciência da futilidade do mundo à sua volta leva-o a uma resposta irracional, impedindo que ele se salve.

### 3.1.3. *"Father Donovan and Chaplain Bascom"*

No satírico confronto dialético entre um tolerante padre católico e um puritano pastor batista são levantadas

questões éticas ligadas à religião e à sociedade. Vemo-nos face a face com fraquezas, vícios e tentações de ambos os missionários, agora oficiais do exército na guerra. O "portrait" fixa um fragmento de suas vidas, enquanto conversam na Galleria Umberto em um dia de agosto de 1944.

Logo de início reconhecemos o tom sutilmente irônico que irá predominar:

Chaplain Bascom was commenting on the heat. He was a stout man, used to the sun over his turnip patch in Spartanburg, South Carolina.

- Hope we never git closer to hell than this, padre.

- Beware of sins against the Holy Ghost, chaplain, said Father Donovan. (TG p.98)

A parte a sutil provocação do capelão batista, o narrador injeta suas sutilezas:

The two chaplains often walked arm in arm. They were the only officers in the 34th Division who did so sober. They were reasonably fond of each other. And their friendship was high propaganda for the chief of chaplains, showing how all faiths worked together in the army. (TG p.98)

O trecho é pleno de 'understatements', haja vista o uso do adjetivo "sober" e do advérbio "reasonably", o primeiro criando curioso contraste entre a atitude dos dois religiosos e a dos outros oficiais do exército, o segundo sinalizando a visão superficial do chefe dos capelães, que

julga as aparências e acredita na união de todas as religiões no exército.

Logo se estabelece o terreno sobre o qual se assentará a visão satírica que teremos:

Men who had knocked up a signorina came to Father Donovan for confession. Those desiring advice on their life insurance came to Chaplain Bascom (TG p. 99)

O leitor deve reconhecer as idéias que estão sendo alvo de ataque. No pretense tom casual do trecho esconde-se poderosa dose de ironia - ferramenta da sátira. Confrontar as duas religiões, a católica, por oferecer a vida eterna através do perdão, facilmente obtido pela confissão, a batista, por oferecer a segurança da vida terrena através do apoio ao sucesso material é a intenção que aqui se insinua. No desvendamento do significado sugerido reconhecemos as normas para as quais o moralista - no caso, o autor - quer chamar a atenção e para as quais pede nosso julgamento.

Se, à primeira vista, a idéia foi sugerir a defesa da Igreja Católica, em um segundo momento, também ela é mostrada como sendo movida por interesses outros que não apenas oferecer o conforto espiritual; façamos uma avaliação dos pensamentos de Father Donovan enquanto examina de soslaio Chaplain Bascom:

What a find this man would be for Holy Mother Church! That swollen voice, how eloquent it could be pouring out in praise of Mary, instead of inveighing against dancing and cardplaying and likker! Father Donovan would have given his Purple Heart for the conversion of Chaplain Bascom. For this grace he importuned every saint in heaven, including his dead mother, who'd scrubbed floors all her life (TG p.99/100)

Sob o olhar divertido do narrador vemos porque Father Donovan quer converter o capelão batista (o que, indiretamente, revela o pecado da cobiça): sua eloquência retórica pode garantir mais fiéis. Entretanto, quando lemos a sentença "he would have given his Purple Heart" e a comparamos com o trecho seguinte, temos surpresas:

For sometimes when he was saying his rosary or reading his holy office, he'd find his fingers straying to his cap and feeling that lone silver. It was a sin of vanity. But in his examinations of conscience he admitted to himself that to be promoted to captain would delight and appease him ... He deserved it. He'd done just as much work as Chaplain Bascom. ... (TG p.101).

Neste ponto, o discurso nega o anterior e aponta para mais um pecadilho de Father Donovan: inveja.

Na exposição de seus vícios e tentações vemos a ambos como simples mortais: Chaplain Bascom e seu inseparável charuto e Father Donovan com seu costumeiro vermute. Ao enfatizar a insignificância dessas fraquezas, temos mais um subsídio irônico: falando de Father Donovan nos diz o narrador:

Never in his life had he raised his voice except to call for the murder of the umpire (TG p.100)

O contraste semântico de "never" com "except" é inequívoco.

Um outro olhar satírico contra a Igreja Católica fica evidente quando Father Donovan pede ao capelão que o chame de 'Father' ao invés de 'priest':

- There's one favor you could do me, chaplain, said Father Donovan, leaning softly over his vermouth.
- Anything, anything, the chaplain said, clearing his throat of orangeade with a lordly gargle.
- Why won't you call me Father? I'm a priest. Padre sounds like Teddy Roosevelt. ... Oh I know it's regular army and all that...
- Army Regulations, said Chaplain Bascom (...) (TG p.100)

Na sua recusa em se submeter ao pedido de Father Donovan, percebemos que Chaplain Bascom capta imediatamente a pretensão do primeiro de estabelecer superioridade sobre as outras religiões. Insinua-se aqui a crítica ao discurso do poder que também a religião conhece; e à qual Chaplain Bascom sabe reagir: examina seu companheiro

(...)out of one corner of one eye throbbing with rage, thought: They're all alike deep down inside. The same who started the Inquisition, the same who held back all scientific progress, the same who still wield a world dictatorship (TG p.101)

E os dois religiosos têm seus valores testados. A cena que se segue mostra o 'pecado' que um padre italiano comete ao passar pela galeria: aproveitando-se de um oficial adormecido, ele se prepara sorratamente para furtar-lhe dinheiro e cigarros; nessa tentativa é surpreendido por Father Donovan sob o olhar atento do capelão batista. O episódio tem o efeito de despertar nos dois protagonistas sentimentos opostos de vergonha e satisfação. A cena subsequente:

Father Donovan woke the sleeping GI gently and returned across the arcade, wondering what in this world or the next he could find to say to Chaplain Bascom in excuse for this most unpleasant incident. Through his mind flashed all the dialectical training of the seminary, long since all but forgotten now that his sermons had become a matter of the monthly collection and choir rehearsal. Father Donovan prayed madly for the gift of tongues, for Jesuitical casuistry to fence off the questions his Baptist friend was preparing for him.

- Shocking, said Father Donovan, seating himself. Probably not even a priest. Naples is full of them. Impostors...

- Oh, I don't know, Chaplain Bascom said silkily. Looks kinda like the good Samaritan rolling the man who lay by the side of the road, don't it? Or Christ asking Mary Madgalene for a handout. .. You have a very rich church, padre. Money rolls into Rome from all over the world. ... I think I begin to understand the capitalism of the Roman Church. (TG p.102)

Na frágil desculpa de Father Donovan emerge a insinuação de que sua igreja se recusa a aceitar a derrota; na

sarcástica resposta de Chaplain Bascom, emerge a crítica a seu companheiro e à Igreja Católica. Afinal, também ela tem seus interesses financeiros, embora não o admita. Chaplain Bascom leva a melhor, mas Father Donovan tem a chance de se reabilitar diante de seu companheiro: duas freiras conduzindo duas crianças órfãs pelas mãos surgem como a oportunidade de que ele precisava para convencer o companheiro de que existe o 'outro lado da questão'. Seu poder de argumentação não satisfaz o capelão batista, que dá o assunto por encerrado.

Como vemos, ambas as religiões, representadas pelos dois religiosos são alvo de um olhar crítico do autor. No tom pretensamente sério e racional o discurso é pleno de 'understatements':

Chaplain Bascom brooded sulkily to himself. It was quite clear to him why the Roman Church had failed in the modern world. In a time when men wanted something positive to cling to, she offered them only the lacy traceries of an old theology. The twentieth century was too rapid for arguments on the navel of Adam. Especially Americans... they wanted that good solid old-time religion, which was precisely what the Baptist Church was giving them. Plenty of tangible things for Americans with common sense. Good shouting of hymns, fear of hell, and table heavy with food at church suppers - that was religion. Deep down inside Chaplain Bascom suspected that Christ was more than a little of a red; this was why He'd been done to death. No American need examine too deeply the nature of Christ. This was what the Baptist Church offered



them: a renewal of the spirit on Sundays and Wednesdays, excellent business contacts, and keeping the young away from sinful habits. It was all so down to earth. Chaplain Bascom thought of Thomas Aquinas visiting Spartanburg, South Carolina, and had to slap his chunky thigh. ... No, the Roman Church was Europe and the past and a dirty slice of history to boot. He'd seen enough to know how uneasily Romanism sat on Americans. Whereas our good southern Baptist was his religion walking and in act. So was his good comfortable wife, who cooked from church socials and taught Sunday school. So was his immaculate prim daughter. Practical Christianity.... (TG p.103/4)

O óbvio tom sarcástico imprimido no trecho fornece ao leitor bastante material para reflexão.

Defendendo o 'American Way of Life', criticando a sociedade italiana, especialmente as mulheres, que considera "mais imorais" que as americanas ("one minute they're crossing themselves in church, and the next they're on Via Roma"), achando que a opinião pública em Nápoles não tem o poder que tem em seu país (caso contrário as mulheres não seriam como são, pensa ele), Chaplain Bascom acaba se tornando em parte símbolo daquilo que Horne Burns condena na América. Julgando a situação das mulheres na Via Roma, Father Donovan conversa com Chaplain Bascom:

- We must be cautious in judging impurity because it's such a natural sin (...) Impurity comes from an impulse that we all possess.
- Then we must wrestle with that impulse (...) We must marry if we don't want to burn, as the Apostle Paul says. ... I don't mind telling you, padre, that as a

young preacher I wrestled mightily with the lusts of the flesh.

- Then you should be more charitable towards those who are still wrestling, said Father Donovan gently. (TG p.106)

Do confronto entre os dois religiosos, quer nos parecer que Father Donovan ajusta-se melhor ao 'Weltanschauung' do autor (Horne Burns era descendente de católicos-irlandeses de Boston). Sua visão mais espiritual e humanitária de Father Donovan se opõe à visão pragmática e materialista do capelão que julga seu companheiro:

... secretly feared that the priests of popery got a more subtle and cunning training in propaganda than they gave you at the Baptist seminary. He saw why people feared the Roman Church. (...) Catholicism was a secret society whose aim was just barely eluding him. He was sure it was up to no good (...) he knew he wasn't Christlike. Yet that name was always in his mouth because it was the open-sesame of his profession. It was a name which had a strange hold over people, possibly because they thought it should.

.....  
 (...) ask himself whether he'd honestly have like Christ. Perhaps He was just a little ... effeminate. All this talk about love.... Chaplain Bascom acknowledged no other love than one took in the arms of a good woman. Any other love seemed to savor of unmentionable vice. ... (TG p.107)

A reconstrução do discurso mostra Chaplain Bascom tratando de religião como trataria de negócios ("Christ (...) was the open-sesame of his profession") e indiretamente condenando o homossexualismo ("any other love seemed to savor of

unmentionable vice"), tema muito recorrente em The Gallery e nas outras obras de Horne Burns.

No próximo excerto, percebemos que a voz de Father Donovan ecoa muito da voz do autor:

- I'm of the opinion, said Father Donovan, that good things, like the poor, will always be with us. It's an article of faith with me that my own church will last till the end of time. As for the others, unless they have something to offer the returning veteran that is free of bigotry and sectionalism, those other churches will go down in defeat.- Just what do you mean by that? cried Chaplain Bascom.

- Just this. When an American has seen Naples and death and the wretchedness of the whole world, he may try to forget it when he goes back to the farm in Illinois. But he won't forget it completely. Malaria and sorrow temper the blood. And do you think that such a man will be satisfied again with a religion which says he may not smoke or drink, which offers strife for peace, which bases its commandments on little stupidities he has outgrown?...(...) After this war we're going to see either an age of complete barbarism or a gradual return to the simplicities and felicities of Our Lord's life, adapted of course to the time in which we live. ... And I, chaplain, have faith in human nature, which isn't intrinsically evil. There are many things in human life that you and I have almost forgotten since we put on these uniforms.(...) whatever is good will survive till the end of the world. Otherwise human life becomes the cruellest joke and the figure of Christ on the cross the hollowest gesture that anyone ever made.

- Let's have chow, Chaplain Bascom said, wiping his eye (TG p.108)

onde, ao lado da ironia dirigida indiretamente a Chaplain Bascom ( "other churches" que oferecem "little stupidities") prevalece a nota afirmativa de fé no homem e no bem.

Liberando-se das ponderações filosóficas e religiosas, vemos os dois missionários conversando no bar da Galleria. Alguns recortes da cena mostram exemplos de como significados irônicos se escondem por detrás de significados literais.

(...) Father Donovan didn't answer. He was making the sign of the cross prefatory to saying grace before meals.

- You know that embarrasses me in public, Chaplain Bascom continued.

- I thank God even for C-ration, Father Donovan said when he'd finished his brief prayer.

(...) Father Donovan then applied to his soup. He ate demurely, never looking at what he was eating.

.....  
- But just taste this iced tea, Father Donovan cried gaily. You're having qualms because you drank three glasses of vermouth. Don't. Saint Thomas says we may drink till we feel hilarious.

.....  
(...) two nurses prepared to sit at their table (...) They had also a certain pride in their captaincies, since every nurse above the rank of second lieutenant considers that she has jumped the Rubicon.

- And where are you girls from? Chaplain Bascom purred.

It was his theory that people could be put at their ease by any of a dozen key phrases. (TG p. 111)

ou de como a confiante "ignorância" de ambos os faz confundir a situação em que se encontram:

Between the two stairways of the Galleria that cascaded into Via Verdi there was an entrance they'd not noticed before. Over the doorway hung a sign in yellow and red:

#### ARIZONA

##### For Allied Officers

Now Father Donovan couldn't imagine what Arizona was doing in Naples. But since he was fond of western movies, he thought this might be worth looking into. Chaplain Bascom said:

- Since you put me on the path to perdition with vermouth, we might as well look in. Maybe they have cactus plants and saddle horses.

The corridor of the Arizona was laden with smoke. A girl sat in a checkroom the size of a telephone booth. She reached out as they passed and flipped their caps out of their belts.

.....  
- Must be a clip joint, Father Donovan said out of his movie vocabulary.

Inside there was nothing but a small room swimming in smoke (...) On a dais smothered in greenery, a small Italian band was playing dance music.

.....  
The flier had been regarding them with a confused affection and hostility, like a dog making up his mind.

- An now my missions is all done (...) I'm goin back to the States.

- Well, I advise you to watch you language when you get there, said Chaplain Bascom. There are ladies in America.

- If you wasn't a major, I might be tempted to tell ya to blow it. In fact, I think I will anyway.

- I'd hate to pull my rank on you, Chaplain Bascom said.

- That's all you Protestant Chaplains is good for is to pull rank. Ya get GI after leavin a little piddling church in Georgia that pays ya five buck a Sunday ...

.....  
 Then girls appeared (...)  
 - Why, Chaplain Bascom said, this place  
 is a taxi dance hall.

.....  
 - It seems, whispered Father Donovan,  
 rising from the table, that Lydia is  
 about to take off her clothes.

.....  
 The chaplains got their caps. The MP at  
 the door leered at their insignia.  
 (TG p. 111/116).

Lembrando o que Wayne Booth disse, deixamos para o leitor o prazer de examinar o trecho acima: " the pleasure of ironic dance itself simply disappear in any paraphrase, however complete" (1974:104).

Fora do bar, Father Donovan se apressa em alegrar uma garotinha italiana, oferecendo-lhe um chiclete:

She seemed so tiny and alone. She was peeling a stick of American chewing gum, her mouth already open in anticipation. And her eyes glowed like a kitten's at dusk. Father Donovan walked over to talk to her. He had another stick of gum in his pockets to give her. But she, fearful of her treasure, darted out into the street. He laughed and ran after her. (TG p.116)

No estilo objetivo e sóbrio evidencia-se um toque de suspense que assume tons de fria reportagem jornalística:

Around the corner from the San Carlo an English lorry turned in. It slid like a huge coffin behind the blackout lenses on its headlights. These cast a sick pencil of glow on the little girl's bobbing hair, on the pursuing legs of Father Donovan. Chaplain Bascom saw what

was happening. He shouted and leaped into the street after them. (TG p.116)

Justapondo o estilo e a linguagem usadas nos últimos trechos registrados, podemos perceber imagens contraditórias: a poética e emocional descrição no primeiro cede lugar à fria e jornalística descrição no segunda. É a incongruidade que produz a imagem irônica.

Há uma ruptura no fluxo narrativo (como se o narrador estivesse dando ao leitor tempo para se ajustar à nova situação). O parágrafo seguinte, extremamente chocante por seu tom naturalista, fecha o "portrait":

On the opposite curb the tiny Neapolitan girl watched the truck back off. The two bodies lay there quietly, one with a bit of purple silk ribbon over his heart. She put her gum into her mouth. Americani. For it wasn't the first time she'd seen the dead lying in the streets of Naples. (TG p.116)

Focalizar a morte dos dois religiosos do ponto de vista da garota torna a cena ainda mais trágica, porque projeta o leitor para outra perspectiva: a garota vê apenas "two bodies" e não os religiosos; ela também não vê a "Purple Heart" de Father Donovan, mas apenas vê uma "purple silk ribbon". É a visão que ela tem que provoca o leitor, pois a visão que oferece em sua inocência natural força o leitor a reconhecer o significado da situação: para ela, com seu interesse maior no chiclete "Americani", a cena é

irrelevante, pois é coisa rotineira nas ruas de Nápoles nos tempos da guerra; a última sentença esconde a forte ironia.

Father Donovan e Chaplain Bascom acabam acertando as diferenças de fé que os separam para serem destruídos no mundo sem fé de Nápoles em agosto de 1944.

### 3.1.5. "Momma"

John Horne Burns escolheu mostrar o ponto de encontro dos soldados homossexuais em Nápoles através dos olhos protetores de Momma, a italiana de meia-idade que, em semi-inocência dirige o bar na Galleria. Na sua visão, seus clientes são mais sensíveis e mais vivos do que outros homens. Como Louella, Momma não tem consciência dos conflitos que se escondem dentro de cada um deles; às tensões e emoções acumuladas que subitamente explodem em seu bar ela reage com um abandono cômico. Seu próprio nome - Momma - já sugere seu papel: ela gosta de "brincar" de mãe dos oficiais. Sua caracterização se ajusta muito bem dentro da palavra preferida de Horne Burns, para se referir aos italianos: 'simpatica'.

She loved the world, and the world  
returned her love in her bar in the  
Galleria Umberto (TG p.125).



Em seus clientes Momma compensa o fato de não ter filhos; desde seu aborto de muitos anos atrás, ficamos sabendo que Poppa, seu marido (cujo apelido torna-se também um tanto quanto irônico, pois que sua participação em nada endossa o seu significado afetivo), não a toca; rejeição que compensa oferecendo sua simpatia ao grupo de 'rejeitados' da sociedade convencional.

Momma'd never seen anything like her boys. Some were extraordinarily handsome, but not as other men were handsome. They had an acuteness in their eyes and a predatory richness of the mouth as though they'd bitten into a pomegranate. Momma dreamed that she was queen of some gay exclusive club. (TG p.130)

.....  
 Momma's boys had an awareness of having been born alone and sequestered by some deep difference from other men. For this she loved them (TG p.133).

O autor, ele próprio homossexual, descreve os clientes de Momma com sensualidade: "extraordinarily handsome", "predatory richness of the mouth". É evidente que aqui não se trata de construção irônica, mas, lido hoje, o trecho não deixa de convidar para uma reconstrução, especialmente se considerarmos a ambiguidade das palavras "queen" e "gay". Literalmente entendidas, elas podem dar a exata medida de como Momma se sente em seu bar (como uma rainha de súditos felizes); Momma é ingênua; não tem a menor suspeita de que as coisas podem não ser como ela as vê.

Entretanto, se a ingenuidade de Momma a torna cega ao que realmente ocorre em seu bar, ingenuidade não é o que parecer quando ela trata de outros assuntos. Aqui está a descrição de seu cliente favorito:

He was a count, but he permitted himself to be known only as Gianni. Besides his title he had a spacious apartment in the Vomero. Momma respected his rank, and she hoped some day to be presented to his mother the countess. Momma liked Gianni as a person too. (TG p.139)

E na última sentença que uma discrepância se instala quando analisamos o todo; perdemos o sentido de estabilidade contido nas sentenças anteriores e somos obrigados a reconstruir nosso juízo, tropeçando na ironia: Momma é ingênua quanto às coisas do mundo, mas ela sabe estabelecer suas prioridades ... e o aspecto financeiro é um deles, fato que se confirma mais adiante:

Two of Momma's more distinguished patrons now entered from the Galleria. (...) One was a pasty-faced major of the American medical corps who gave Momma a free physical examination every month and got his dentist friends to clean her teeth gratis. (...) The major and the lieutenant both wore gold wedding bands on their fingers. Momma gathered that they preferred not to discuss their wives, since these little women were four thousand miles away. (TG p. 146/147)

O trecho acima revela o lado ingênuo e o lado "atento" de Momma. Aqui ela está sendo duplamente ironizada.

Atentos ao contexto, é possível observar que Horne Burns evita um olhar crítico ou condenatório dos clientes de Momma; é para as ingênuas reações dela que ele dirige sua atenção e com elas se diverte e nos diverte. Momma vê seus clientes como "exceptional human beings"; para ela "the masculine and the feminine weren't nicely divided (...) as they are to a biologist" (TG p.144). O traço irônico, se existe, repousa na divergência entre a ostensiva exposição do comportamento homossexual dos clientes e a ingênuas ignorância de Momma, o que gera algumas situações divertidas, como podemos perceber nas citações abaixo:

- Gracious, the Negro second lieutenant said, men!

.....  
 For there were two American parachutists who lounged insolently, taking up more cubic space than they should have. And with them were two drunken American sailors, singing and holding one another up. Momma now wished that Poppa were here to order this foursome out summarily, under threat of the MP's. Vincenzo and Gaetano were no help at all in such circumstances.

.....  
 - Jesus, baby, those bedroom eyes! someone said to Vittorio.

- I hateya and I loveya, ya beast, one of the sailors said.

.....  
 - The basis of life and love and cruelty and death, said the other British sergeant, looking as though he would faint. And in the long run, Magda, who is master and who mistress?

.....  
 - Old girl, I've finally got married, said the plump lance corporal, presenting her to the Grenadier Guardsman, who looked terrified and bulwarky at the same time. This is Bert.

You'll love Bert. He save my life in Tunisia. And he understands me. So he's not as stupid as he looks. And his devotion, darling! Coo! Just like a Saint Bernard Bert is. He know how to cook, you know... Bert's essence is in his mustaches. The traditionalism, the stolidity, and the stupidity of the British people produced those mustaches of Bert's.

.....  
 As the lieutenant fumbled to pay her for their chits, a woman's picture fell on Moma's counter out of his pocket:  
 - Ees your wife in Stati Uniti? Momma said. (TG p.147)

Notamos em The Gallery uma grande flexibilidade de estilos e discursos: para se ajustar às situações que pretende mostrar, onde o toque da ironia deve prevalecer, o autor muda subitamente de tom, passando do casual para o solene, do cômico para o trágico e vice-versa. Assim é que no "portrait" de Momma somos bruscamente confrontados com outra situação, com outras personagens, cujo discurso parece se inserir com muita coerência dentro daquele discurso maior que o autor transfere ao seu narrador. Depois de nos divertimos com as reações de Momma e as situações apresentadas nos trechos anteriores, parece que agora é o narrador que se diverte conosco - seriamente. O conteúdo do trecho seguinte cobra nosso envolvimento direto nos questionamentos propostos. Quer nos parece que a intenção aqui é mostrar o homossexual como um herói quase trágico se debatendo conscientemente em um mundo que sabe hostil e cruel. A seriedade da discussão entre Magda e Ester (que certamente refletem a voz de Horne Burns) entra em conflito

direto com a 'leveza' das observações do narrador e dos falantes da citação anterior:

- They're all looking for perfection... and perfection is a love of death, if you face the issue squarely. That's the reason why these people live so hysterically. Since the desire to live, in its truest sense of reproducing, isn't in them, they live for the moment more passionately than most. That makes them brazen and shortsighted. ... In this life, Esther, when you find perfection, you either die on the spot in orgasm, or else you don't know what to do with it. ... These people are the embodiment of the tragic principle of life. They contain tragedy as surely as a taut string contains a musical note. They're the race's own question mark on its value to survive.

- What does God think of all this, Magda? mourned the second sergeant.

- Thank Him, if He exists, that we don't know. ... A new morality may come into existence in our time, Esther. That's one of the few facts that thrills me, old bitch that I am. Some distinction may be made between public and private sins, between economic and ethical issues. In 1944 you find the most incredible intermingling, a porridge of the old and the new, of superstition and enlightenment. How can we speak of sin when thousands are cremated in German furnaces, when it isn't worth to make a million pounds, but crime to steal a loaf of bread? Perhaps some new code may come out of all this... I hope so. (TG p.149/50)

Acreditamos que a justaposição deste e do trecho imediatamente anterior seja uma estratégia irônica, por oferecer duas faces da mesma situação; na primeira o leitor se sente distanciado e se diverte; aqui sua participação é

cobrada e ele pode refazer seus julgamentos. Não bastasse isso, encontramos a ironia sarcástica na pergunta: " How can we speak of sin when thousands are cremated in German furnaces, when it isn't worth to take a million pounds, but crime to steal a loaf of bread?"

"Momma" nos oferece, então, uma perspectiva tanto irônica quanto compadecida dos soldados homossexuais de diferentes origens em Nápoles durante a guerra.

### 3.1.6. *"The Leaf"*

O título, por si só, já carrega potencial irônico, como poderemos perceber no decorrer da análise: é a metáfora usada para descrever Motes, o capitão do exército americano que se supõe guardião da moral e das instituições de seu país e da burocracia na guerra. Engenheiro sonhador, ele é mostrado no início ainda vivendo na América e passando o tempo em seu laboratório de Roanoke. Sonhadora como ele, sua esposa Lucinda pertence à Igreja Metodista e escreve poemas que

when no editor took her verses, which  
fluttered and sighed like herself, she  
published them herself. (TG p.161).

Motes e Lucinda tornam-se excelentes alvos da ironia de um satirista implacável, que nos mostra a enorme distância

entre como as coisas deveriam ser e como elas na realidade são.

Ambos sonhadores por natureza, respeitando um ao outro, tudo poderia levar a crer que Motes e Lucinda são o casal perfeito. Ela própria o confirma:

- Ours is the ideal love, she'd say with a towel round her head in the steaming Virginia summers. Few men or women have had a relationship as spiritual as ours. (TG p.161)

De fato, a relação de ambos é *somente* espiritual, pois logo lemos que

at the house before going to *her* room she kissed him on the corner of his mouth. (162) (grifo meu)

Mais forte insinuação irônica ajuda-nos a compor melhor o retrato de ambos:

They'd had few friends. Lucinda'd been busy with her poetry. And he - well, a petroleum engineer is like a priest. (TG p.161)

Só o uso de 'well' na frase acima já é suficiente para criar um clima de extrema desconfiança no leitor. Na pretensa intenção de concordar e justificar a importância do cargo ("like a priest"), o narrador nos dá uma cotovelada para reconstruirmos a sentença. Nada do que conhecemos nos autoriza a associar a profissão de engenheiro de petróleo

com a idéia de sacerdócio ou sacrifício. E encontramos mais uma resposta para a relação 'espiritual' acima já evidenciada: Lucinda e Motes são dois extremos que jamais se encontram, tão diferentes como o petróleo e a poesia.

O primeiro diálogo registrado entre o casal ocorre quando Motes se despede de Lucinda, pois está sendo transferido para outra unidade militar:

Lucinda sat across from him over her lobster salad and iced coffee. Her eyes were crinkling, for she had a splitting headache. Bravely she rolled her gentian eyes in torment:  
 - I should have stood in bed tonight. I'm doing it for you, lovey. Who knows how often we'll see each other during this frigthful emergency? ... As I wrote today in blank verse, Europe has again invaded us. ... We Americans try to lead decent lives on our own continent, and those Europeans always manage to suck us in. I see now why our ancestors left Europe. She's rotten through and through. ... Perhaps it would be better if she were destroyed utterly.  
 - Or perhaps we should send the goddam nigras there, he said laughing.  
 (TG p.161)

Vários sinais explícitos nos convidam a buscar melhores significados nas entrelinhas; e percebemos a 'nobreza' do gesto de Lucinda, sacrificando-se para se despedir de Motes e seu 'patriotismo e nível cultural' quando diz "Europe has again invaded us..." E Motes, ao se referir rindo aos "goddam nigras" cria uma curiosa ambiguidade: sugere ele que os negros sejam mandados para a Europa para destruí-la ou



para serem destruídos com ela? Qualquer reconstrução trairá o preconceito que ele tem da raça negra, preconceito que poderemos facilmente confirmar mais adiante.

Tanto quanto Louella, também Lucinda revela em pequenos detalhes a enorme distância que existe entre suas palavras e seus atos. Aquilo que ela não efetiva na realidade torna-se poesia. Um pequeno excerto de um poema seu pode elucidar a ambiguidade que ele própria representa, além de mostrar seu 'talento':

Remembering and wanting and desiring:  
 These are the solitary sins of wives,  
 And I am scarlet with them,  
 Vermillion with my love for you, my love  
 (TG p. 163)

talento que Motes admira:

He read this lovely thing through the  
 chill dead light of the dawn in the  
 streets of Roanoke. He had a vague  
 impulse that he should seek Lucinda out  
 in her bed and smother her with kisses.  
 But then he reconsidered and went to his  
 train. (TG p. 163)

e que certamente o narrador satiriza ao usar a expressão "lovely thing" e continuar a sentença em estilo poético.

A construção caricatural de Lucinda continua:

- You'll be gone when I get up in the  
 morning, she said. And I wonder if you  
 know how sometimes I wish I could be the  
 sort of wifey who could get up and cook  
 your breakfast and do all those little

things that wifeys do. ... but I can't, lovey. When a woman sets out to write poetry, she sacrifices most of herself... for a higher good. Sappho knew it. So did Elizabeth Barrett Browning.

- Goddam it, hush, he said gallantly. I'd rather you gave me a ticket to immortality than slave over a hot stove. Any wife can do that (TG p.163)

Agora é Lucinda que vê em sua função de poeta missão de sacerdócio e sacrifício. Mas a melhor reconstrução irônica do texto está na ingênua frase de Motes: "any wife can do that"; ou seja, ela não consegue fazer nem o que "any wife" pode fazer.

Já conhecendo os preconceitos raciais de Motes, vêmo-lo aqui confrontado com uma garçonete negra que o serve em um bar:

- Dere shouldn't be any officers at all, the nigra waitress said, frowning her mouth and mopping the other tables. When you gits an army, you gits to killin fore ya knows it. An killin makes trouble to Americans. Dey ain't used to it, cept on a small scale like in lynchins. An when you makes some better dan uders, you is asking for a bruise (...)

- Wishful thinking, Captain Motes answered (...) There have always been wars and there always will be wars and there will always be officers and enlisted men.

- Dere's wars, said the nigress, retreating and waving an umber arm, cause a few men wants em. An ah sees you is one of dose men. ... Goomawning to yo, captin. (TG p.164/5)

Na fala da garçonete uma significativa sentença deve ser destacada: "Dey ain't used to it, cept on a small scale like in lynchins". Seu sarcasmo é óbvio e fica confirmado também na últimas sentenças: "dere's wars cause a few men wants em. An ah sees you is one of dose men..."

E - ironia das ironias - Motes é destacado para o comando de cento e cinquenta negros; aqui ele recebe o olhar irônico do narrador:

... he saw the same *black* faces for three months. He saw the same *black* mess sergeant who kept thick steaks for him in the icebox of the mess.(...) the same *black* first sergeant who'd gone to Harvard and wrote sonnets.(...) the same *black* supply sergeant who whisked GI equipment into town and sold it through the *nigress* with whom he shacked.  
- These goddam nigras will drive me mad.  
(TG p.165) (grifos meus)

A repetição da palavra "black" traduz com muita precisão a ironia de que Motes se torna a grande vítima. E - pior ainda - obcecado por resultados e por promoção ele nada consegue de seus subordinados:

In the Louisiana maneuvers Captain Motes's nigras were captured to the last man while storming Hill Fifty-eight.  
- Captain, a brigadier general said, you have done a beautiful job in killing all combat initiative in your men. I hereby hand you the booby prize as an infantry company officer. (TG p.166)

O sarcasmo do general é absolutamente demolidor e dispensa maiores comentários.

Destacado para servir na Europa, Motes é mostrado como se ainda estivesse em sua torre de petróleo. Vítima fácil do ironista, Motes continuamente reforça nossa suspeita sobre sua fraqueza moral e nossa certeza de que seu retrato revela a intenção de Horne Burns de deplorar, como fez com Louella, visões estreitas e alienadas.

He *heard* of legs floating of Oran. He *heard* of American dead at Fedhala, of French sniping from the windows in the Place de France in Casa. He *heard* how Ayrabs went from side to side selling information and perpetrating ghoulish atrocities on dead American engineers. He *heard* of General Patton making his bed in the Villa Miramar after the German armistice delegation had fled into the torchy night with their mistresses and their nightshirts. He *heard* how the entire 3rd Divison was bivouacked on the Fedhala golf course. (TG p.169)(grifos meus)

A repetição do verbo "hear" nos conduz a buscar mais significados; como Louella, Motes não "vê" a realidade; ele fica sabendo das coisas e nelas cegamente acredita. E como já sabemos que ele é um fraco que se pretende forte diante de seus subordinados, não nos surpreendemos com a forma como reage:

- Fine scrap, fine scrap... and we *would* have to miss it. I was itching for the real thing. ... Well, they goddam won't do me out of it a second time" (TG p.169)

e entendemos porque o narrador se torna sarcástico:

The privilege of entering Casa on D-Day had been denied him. But he'd make up for it. (TG p. 170)

No "portrait" de Motes, Horne Burns explora um dos temas principais de The Gallery: um duro ataque ao "American Way of Life" e ao exército como uma instituição na guerra: seus privilégios e suas atitudes em relação aos países liberados. O excerto mostra as novas acomodações de Moe no norte da África:

The Atlantic Base Section was already in operation. Its function was supply. Choice hotels and villas had been requisitioned from Casablanca to Fez. There were already messes and clubs throughout French Morocco. Some officers of the base section had already chosen their mistresses and had settled down to the luxurious drudgery of rear area life, where they expected to vegetate for years. (TG p.170)

Nas duas primeiras sentenças não há qualquer dúvida: trata-se de estratégias normais de guerra. O problema surge quando começamos a ler da terceira sentença em diante. O conflito de estilo e informação nos incomoda: afinal estamos falando de manobras do exército em tempos de guerra ou de arranjos de férias em clubes "privé"? Como conciliar "choice hotels", "villas", "mistresses", "settled down", "luxurious drudgery" "expected to vegetate" com a suposta seriedade implícita em "Atlantic Base Section"? Não há dúvida. A ironia está em campo. E ela atinge o exército em cheio.

Logo em seguida somos 'brindados' com a carta que Moe escreve a Lucinda; conheçamos alguns trechos:

(...) In the distance I can still hear the firing. (...) Darling, I've been through an indescribable twenty-four hours. With your lovely poet's mind you can intuit the horror of it all (...) I haven't suffered so much myself (...) I'm living in a grove where the rain never stops falling. The mud of North Africa is like melted chocolate ice cream. (TG p.170/1)

A mentira flagrante nos incomoda. Mas também nos diverte, pois vemos Moe oferecendo a Lucinda mais subsídios para ela alimentar sua "veia poética": a esdrúxula e a-poética símile da última sentença.

Mais convite ao leitor para reconstruir significados e ver a intenção crítica condenando o exército está no próximo excerto, carregado de sarcasmo:

(...) all the officers were in high spirits. They decided to round out the evening at the Center District Club of the Mediterranean Base Section, three blocks from the Aletti Hotel, near Algiers Harbor. (...) Captains and majors and colonels yelled good fellowship at one another like kids on an outing. Occasionally (just for sport) two jeep would drive parallel till they were abreast. Then they'd lock wheels. Just kids at heart. (TG p.186)

ou de sátira, quando vemos como o narrador se refere ao intelectual Tenente Mayberry, encarregado por Motes (que

fica impressionado com a cultura do tenente) de chefiar o departamento de censura das correspondências:

Officers who read fewer than five hundred letters a day were excoriated in Mayberry prose on the bulletin boards. The examination of mail reached such velocity that a wit remarked that the turning over of letters on the examination tables created a breeze which blew planes backwards at Maison Blanche airport. (TG p.194)

Basta observarmos a drástica mudança de estilo para entendermos que ele está satirizando tanto a fala de Mayberry quanto a superficialidade de Motes e sua pretensa certeza da eficiência de seus subordinados. Mas Mayberry também "brinca" com Motes, quando alimenta sua sede de promoção:

- Major, sir, in justice I must tell you that I know all about your unfortunate incident in Casablanca... I read all the files. And I said to myself, there's a man being done to death. A modern Acteon ... My heart bled for you, sir. (TG p.192)

e Stuki se passa por "ingênu" conforme constatamos quando justapomos a informação do narrador

So as the North African Theater of Operations became the ominous and murky name NATOUSA (...) which some thought was an Ayrab city which they sought in vain on the maps of Morocco and Algeria. (TG p. 172)

com a conversa entre Motes e o Tenete Stuki:

- This office (...), you might almost call it the brain of all NATOUSA.  
- Gee, sir, Stuki said (...) sorta makes a guy stop and think, don't it?  
(TG p.184)

Individual ou coletivamente observados, os oficiais do exército americano mais parecem uma horda de bárbaros; raramente são mostrados como humanos, ou se o são, eles se comportam como infinitamente inferiores aos conquistados:

At noon the Neapolitans pressed their noses against the screen door of the mess and watched everything the Americans lifted to their mouths. Some of them wept when they saw half-eaten dishes dumped into GI cans. (...) Captain Frank amused himself with a game against the Neapolitans on the sidewalk below his window. He'd stand smoking his cigar and holding a pail of water. Every Neapolitan who relieved himself against the wall below this window got a bucket of water dumped on his head. Major Motes wrote Lucinda that ha-ha, they were teaching the Neapolitans a little practical sanitation. (TG p.202/3)

e Motes se junta a eles quando também se diverte com a miséria dos napolitanos. Certamente a ironia na última sentença é inequívoca e, desvelando-a, só podemos interpretar intenção condenatória por parte do narrador.

É no tenente Stuki que Motes encontra a válvula de escape para sua natureza amortecida para as questões de sexo (sua relação com Lucinda não contém qualquer componente sexual). Um aliado em todos os sentidos, pois que também interessado em progredir na vida, Stuki acende no capitão



a strange flaring of hope and joy. He'd been lonely. Yet he must be on his guard. He'd got so used to living in himself, to trusting no one, that any kind little remark lit him up inside. But he put out his hand across the catsup bottles and pressed Stuki's. In his own slid a warm and slightly moist hand like a bird into her nest. Stuki held on to the captain's hand with varying pressures and affections (...). As the meal advanced, so did their intimacy. They seemed to have known one another a long time (...) he invited Stuki to share his hotel room. (TG p.179)

Comparando a situação acima descrita com aquela em que vemos Lucinda se despedindo de Motes, encontramos outra situação irônica. E ela se torna quase cômica quando vemos a reação de Lucinda à carta que Motes lhe escreve falando de Stuki:

Who, pray, is this Stuki? I suspect you have an Arab mistress... (TG p.180).

A suspeita de Lucinda cria um quadro insólito: ela está certa (Motes tem um "love affair") mas está também errada (ele não tem uma "Arab mistress"). E vemos que ela acaba novamente vítima de sua própria obsessão: esqueceu-se de ser esposa. Seu papel é agora desempenhado por Stuki:

(...) after a while the spasm faded and the horrors paled. Captain Motes fell asleep. The last thing he remembered was hands, kind hands that knew him as well as mold informs a piece of clay to its own image. (TG p.183)

o mesmo ocorre na sua festa de promoção a major:

Stuki stood beside de new major like a hostess, murmuring his name to the queue of officers. Stuki even linked his arm with Major Motes's, who was so moved he could scarcely stand (TG p.185)

Se em "Momma" houve naturalidade na apresentação dos soldados homossexuais, em "The Leaf" a questão do homossexualismo assume novos contornos: ela é usada para reforçar a condenação de Motes. Ao contrário do sugere com relação aos clientes de Momma, aqui o narrador mostra clara rejeição das atitudes de Stuki e de Motes (e, por extensão, de Lucinda).

Em Nápoles, antes de embarcar de volta para a América onde terá novas obrigações, Major Motes se vê, ao por do sol, sozinho, caminhando pela Galleria Umberto. O espelho que o reflete mostra um homem

(...) white-haired, quite stooped, his walk unsteady, a tic under his left eye. On his left shoulder was the red bull of the 34th Division he'd sewed on when he thought he was going to inspect the front. He kept telling himself that men all over the world had died in this war, whereas he himself was only older and wiser and full of a bottomless grief. (TG p.205)

Frente a frente consigo mesmo, Motes finalmente enfrenta sua verdade pessoal e faz o balanço de sua vida nos tempos de guerra. Traído por Stuki e Mayberry, julga-se "older and wiser and full of a bottomless grief". Em seu momento

peçoal de revelação ele se sente " icy and empty and alone" (TG p.205) e se descobre fora de seu tempo:

- Guess I'm out of my time (...) I'm a gentleman from Virginia. Such must suffer in Naples of August, 1944 (TG p. 205).

Mas é ele mesmo que, mais uma vez, se encarrega de negar seu próprio discurso quando a idéia do nacionalismo lhe volta à mente:

When he got home, he'd go to the Pentagon and sell them the idea of setting up censorship among civilians in the United States. Americans couldn't trust even one another in wartime. (TG p. 205)

Rapidamente o leitor é obrigado a ajustar seu julgamento de Motes: como Louella ele está fora de seu tempo ( perguntamo-nos: estará ele, algum dia "em seu tempo"?). Motes se mostra, assim, um alienado de si próprio e do mundo que o cerca; seus ideais são terrenos, sua ambição de poder e de sucesso desmedida, como desmedida é a discrepância entre sua vontade e suas atitudes. Entendemos, então, com clareza, o porquê da metáfora-título "*The Leaf*" para o "portrait" de Motes: ele é passivo como uma folha levada pelo vento, vazio como uma folha em branco esperando para ser preenchida.

### 3.1.7. "Giulia"

E o retrato da dignidade da mulher italiana que, no horror e na exploração da guerra, mantém a honra em uma Nápoles destruída. E também a oportunidade que Horne Burns encontrou para perceber os valores e atitudes de uma família italiana. A própria caracterização inicial de Giulia sugerindo o ideal romântico de mulher é um convite a nos simpatizarmos com ela, como o faz o narrador:

Giulia was nineteen. She had a pale little face under brown ringlets that hung over her forehead like spun sugar. Everything about her was tiny: her mouth, her throat, her breasts, her waist, her ankles. Her expression was always of contented repose, even when she was talking most animatedly with her chum Elvira, whom she'd chosen as her foil because Elvira was a dowd. (TG p.216)

.....  
Giulia'd allowed her family to engage her hand for marriage. To a Neapolitan *sottotenente* with mustaches, spectacles, and serious intentions. But Pasquale became a prisoner of war (...) like all good Italian girls she led the life of a respectable *fidanzata* ... passed her time as a *ragazza per bene*, shut up in the house with *Mamma* or going to the cinema with her brother Gennaro or her chum Elvira (TG p.216)

Na associação "mustaches, spectacles and serious intentions" parece haver algum divertido tom de ironia: "like all good Italian girls" também sugere que há "bad Italian girls".

Entretanto, ao lado do romântico retrato de Giulia, corre um outro retrato: encontramos o trágico retrato da destruição e da morte na guerra; incongruidade dessa natureza também realça uma perspectiva da ironia.

After the sun set through the fall rains, the few who dared go abroad stumbled their way over sidewalks in a close dreadful blackness. There wasn't a light, except from the truck convoys. Corpses were let lie where they fell, creasing and bloating from the rain. Living Neapolitans stripped the clothing from them: the living needed the cloth. The city's sewage had all backed up in a spasm of vomiting, like stomachs nauseated with war (...) There were red whispers of typhus, and prayers that it was true that the Americans had a new disinfectant (...) Under the tempera of the walls lay a cadaver in overalls. Its dead eyes turned upward and outward like buttons fearful of buttonhook. A little way off, on another pile of slag, was the hat that the head had worn when alive (...) Giulia desired to hold his head (TG p.220/221)

Ao registrar o pensamento de Mr. Gargiulo, pai de Giulia, o narrador concentra na palavra "liberate" toda a ambiguidade de significados; tom casual e racional esconde alto teor irônico:

Mr Gargiulo waved a freshly printed one-lira note. He told them that this was the new currency of the Allies, and that it wasn't worth enough to buy a chicken with, no, not a whole bale of it. He told them that from now on Napoli was liberated - liberated from life itself, because henceforth money would mean

nothing in the markets, nothing. He told them that the Allies had also liberated the lira of any value (TG p.224)

Quando descobre que seu filho Gennaro passa a furtar dos soldados americanos, Mr. Gargiulo diz sarcasticamente à angustiada Giulia:

Ah, cara mia, che bellezza! Abbiamo un figlio ed un fratello ladro. ... (TG p.232)

Ao contrário do pai, Mamma, a mãe de Giulia aproxima-se de Momma em sua ingenuidade:

She praised the American Spam and found that American coffee did her angina good. She hoped Gennaro'd make the acquaintance of an American and bring him home for dinner. In this way they might repay some of their debt to the Allies for liberating Naples and bringing fine American rations into the house. (TG p.231)

Enquanto Mamma espera conhecer um americano para agradecer-lhe pela 'liberação' da Itália, Elvira, a amiga de Giulia, atinge novo status social, agora que seu pai obtém um emprego no bar dos oficiais americanos. E para ela o olhar satírico do narrador:

For herself and her brother, however, Elvira more than compensated. The Brazis were now rich. Elvira was getting a double chin from eating so opulently. She did her nails in various colors and painted her face till it was a mixed vegetable plate. She'd developed a mince in her walk that once was clumsy and nervous.(...) now injected American

words of whose meaning she wasn't precisely sure. (TG p.233/4)

Elvira torna-se o retrato da submissão ao materialismo e poderio dos conquistadores. A quase hilária descrição meramente externa de sua transformação pede o olhar condenatório do leitor que a compara com Giulia.

Repete-se neste "portrait" a mesma crítica que já vimos antes: o comportamento dos oficiais do exército. Ao abrir um clube para seus comandados, o major americano oferece emprego aos napolitanos. Aqui ele faz - literalmente - seu discurso:

Mah deah Neapolitan friends... for you ah mah friends, each an every one of yo. ... We ah openin this here little club to give ouah pooah American officers a place to relax in. ... But this heah club is also a friendly gesture to yo, ouah Neapolitan friends. ... Those of yo whom we find competent we ah goin to hiah as waiters or cashiers. ... For when ouah Uncle Sam liberates Italy, he also takes thought of her suffrin people. ... Theah'll be no partiality shown in the hiring or in the firin. ... We know yoah reputation for bein lazy, my deah friends, an we ain't standing for none of yoah nonsense heah. ... But ah just want to ask yo to play the game with me, and ah'll play ball with yo. ... (TG p.235)

Na representação da fala do major fica claramente evidenciada a intenção satírica. Analisando-a, percebemos a extrema discrepância entre palavras e significados, que, de maneira geral, caracteriza todas as situações envolvendo

membros do exército em outros "portraits"; tentando uma reconstrução poderíamos ler: os americanos são pobres coitados que precisam de diversão, os italianos são preguiçosos que precisam trabalhar ... se quiserem sobreviver. O golpe fatal da ironia satírica pode ser encontrado na última frase, quando o major convida os candidatos a "jogar o jogo" com ele que, em contrapartida, ele "brincará de jogar bola" com os italianos.

E agora quem "joga bola" com os americanos é Alfredo, o garçom italiano:

Alfredo and his mustaches, who'd made what he hoped was his pile in a Brooklyn barbershop and had come back to Naples to die in peace. But a bomb had got the house and the family for which Alfredo'd slaved in the Brooklyn barbershop. Alfredo said grazie too many times for a tip of cigarettes. His bows to majors and colonels made his chin almost touch the floor and his coattails lash up his spine (TG p.238)

Cruel ironia a situação de Alfredo, que mostra a terrível discrepância entre as expectativas e a realidade.

Outra situação que beira a sátira nos é revelada quando ficamos sabendo como foi o dia em que os pais de Giulia conheceram o capitão americano por quem ela se apaixonou (e que se apaixonou por ela):

Giulia's Mamma invited Giulia's Captain to coffee. The affair followed the rules



for the first formal encounter of all parties to the imminent transaction. There were present Papa, Mamma, Gennaro, Giulia, Wilma, Gino, and Elvira the dowd. To mark the austerity of the occasion Giulia's ninety-year-old grandmother was brought in from Caserta. This old lady was there to play the role of devil's advocate, lecturing on the risks of marriage and citing fearful examples of Neapolitan girls who'd been betrayed by Americans and Negroes (TG p.253)

Considerar um encontro sentimental como uma "iminent transaction" mostra a seriedade com que assuntos matrimoniais são tratados pelas famílias italianas. A avó, "brought in from Caserta" adiciona mais humor ao quadro, especialmente quando sua missão é advertir contra os riscos que inocentes garotas correm em mãos de "Americans and Negroes".

A nova situação de Giulia continua a divertir o narrador, que insiste em manter linguagem apropriada a negócios, com as devidas advertências:

Now that she'd complied with all the formalities, Giulia was free of certain restrictions, though she was bound by others. The worst machinations were over. She might now, for example, take walks with Her Captain if Wilma came along. Once even Mamma, angina and all, turned up as the captain's guest in a box for Rigoletto at the San Carlo. But O Dio mio Giulia could go neither alone nor in company to Her Captain's apartment on Via Santa Brigida. In point of fact she shouldn't be alone with him anywhere anytime. TG p.255)

Giulia é claramente exaltada em todos os sentidos. Sua atitude firme e decidida diante da tentação de ceder aos apelos do seu capitão, quando este passa sua última noite em Nápoles, antes de seguir para o front, é revelada por ela mesma:

- Tomorrow I'm leaving for the front  
 (...) I'm going back to the tanks. ...  
 It's not fair to you, but it's the way I  
 feel. I'm going up there with all the  
 others. ... For that's where I belong.  
 ... I'm sick to death of all the  
 Americans in Naples, with their villas  
 and their jeeps and their mistresses  
 (...) Giulia, you must stay with me  
 tonight.

.....  
 - I am what I am, Giulia said. I love  
 you (...) But I won't stay with you  
 tonight. Not... brutal as it sounds ...  
 if you were to be killed next week...  
 (TG p. 257/258)

Ao ceder-lhe a voz, fato pouco comum neste "portrait", o autor reafirma sua admiração por Giulia; ele não precisa falar por ela.

Ao contrário do que ocorre em outros "portraits", a Giulia não é concedido um momento de revelação; seria porque a cada passo, a cada gesto, ela já tenha se revelado como a virtude personificada na Nápoles da guerra? Seu retrato é o tributo do autor aos valores morais e uma homenagem à mulher que, em tempos de guerra, não se deixou usar como objeto. Giulia se mantém intacta em sua honra e dignidade; afinal, são as únicas garantias que encontrou para se assegurar,

mesmo que sob a forma de uma promessa, que o capitão americano voltará para ela.

### 3.1.8. "Queen Penicillin"

O "portrait" mostra o tratamento revolucionário para a cura da sífilis a que foram submetidos os soldados americanos na época em que a penicilina foi a grande descoberta da medicina.

O quadro, extremamente realista, envolve as consequências das relações entre um oficial anônimo e uma jovem italiana, Marisa. Suspeitando ter contraído doença venérea, ele vai até ao ambulatório conhecer os resultados do exames a que se submeteu:

Trough a swimming mist he saw the pink slip trust at him along the counter. A kettledrum was beating in his ears, thudding out Yes Yes Yes and No No No in acceleration. He saw the manicured fingers of the corporal holding the upper edges of the slip. He read down till he saw the brash rubber stamp and the red crayon comment:

Wasserman - Pos

Kahn - Pos

(TG p.232)

e dentro da ambulância busca conviver com a cruel realidade:

(...) he knew that Marisa was very much with him. She was even in his veins" (TG p.274)

As sentenças estão carregadas de duplo sentido: Marisa está realmente com ele; ela está literalmente no seu sangue;

não há como desprezar o apelo da ironia presente; detectar e apreciar a camuflagem artisticamente trabalhada é o prazer (aqui mórbido!) do leitor de ironias.

Como que para aliviar a tensão, o estilo coloquial que surge em seguida também convida a uma leitura irônica, pois a incongruidade da conversa não se ajusta à gravidade da situação em que se encontra o anônimo soldado. A cena se passa na clínica onde o oficial fará o tratamento:

- Ya'll hafta see about accommodations, I guess. We're full right up in this hotel. An ya never wired us for a reservation.

.....  
- What can we do for you? Have you got number one or number two?

- I got the worst ya can possibly get, he said.

- Well, lawsy. That entitles yo to our very best accommodations. The kids with clap get stuck in tents all over hell. But our guests with syph are put in the bridal suite. You'll get the very finest attention. Every three hours, rain or shine, for a hundred and eighty hours. ... (TG p.277)

A primeira vista, a conversa parece o diálogo entre um turista e a recepção de um hotel; na reconstrução percebemos a seriedade da situação problema, problema que assume contornos cômicos quando ouvimos a ingênua conversa de dois prisioneiros de guerra italianos encarregados da limpeza do ambulatório:

Sa che cos'è la sifilide? Un'ora com Venere e dopo sei mesi com Mercurio (TG p.295)

Várias situações neste "portrait" (como ocorre em todos os outros) ilustram muito bem usos da ironia verbal, onde a decodificação semântica revela nuances especiais. A situação abaixo mostra o momento em que o oficial é examinado:

- Then down with your pants, the sergeant said. The sergeant's face assumed the expression of one who handles the entrails of a sick rabbit. He put down his cigarette and drew on a pair of rubbergloves. Into his shiny false fingers he took a large toothpick wadded with cotton its tip. Then he bent over and went to work.

.....  
- Now, he said, I want you to see what death looks like.

.....  
Then he saw something swim into the pink blobs. At first he thought it was a sunfish. He maneuvered the focusing screw some more and found that it was a tadpole. It passed across his field of vision, delicately rowing, and disappeared gaily from his sight with a flip of its tail. He wondered if it hadn't winked at him like a goldfish on the make.

- And that, the sergeant's voice continued like a lecturer's in a darkened room, is Sophie Spirochete. Just one of the girls, but what she can do to you! ... Better than a bomb, though somewhat slower.

- Have I got many of those? he asked.

- Millions. They're multiplying al the time. And brother, they'll eat you up alive!

- Tell me what I must do, he implored, running his tongue along his lips. (TG p.279)

A reconstrução do trecho revela o exato oposto do que parece. A morte aqui tem o curioso - e feminino - nome de "Sophie Spirochete".

Novamente surge a questão do homossexualismo, que, neste "portrait" assume contornos diferentes: parece insinuar que, em tempos de guerra, relações homossexuais, ao invés de relações heterossexuais, surge como forma de evitar doenças venéreas. Pelo menos é o que parece sugerir um sargento ao soldado:

- You're too nice-looking to get this crap. Why don't you stay away from women, like I do? (...) We ain't interested in making these shots painless (TG p.282)

.....  
 - But you different. (...) I need a friend, you see. Being a dancer has given me un unreal view of life. I'm so fed up with the arty boys. I want to know just one real person (...) Do you like to swim? We could go to Torregaveta and Mondragone for sun baths... (TG p.292)

Mas o oficial confirma sua condição de heterossexual recusando a proposta e pensando em sua condição atual. O registro de seu pensamento também convida a uma reconstrução, especialmente na última sentença, plena de 'understatement' que o leitor saberá facilmente detectar:

He kept trying to figure out what there was in the name of this disease, its very sound, that was so frightening. It had a whistling slide when you

pronounced it (...) or it reminded him of girl's names like Phyllis. Only with this girl he saw the skull showing" (TG p.284)

Como um todo, o "portrait" contém uma ambiguidade que pode ser considerada irônica: por um lado sugere que, através do homossexualismo durante a guerra o homem pode evitar doenças venéreas; por outro lado, sugere que a própria doença pode ser uma forma de se manter longe da linha de combate ( o que nos remete de volta a Michael Patrick, que "criava" problemas nos pés para escapar do front). São essas as conjecturas de muitos dos soldados internados na clínica do exército:

A few bragged that they were repeaters in this dump. Some came back constantly in order to keep out of combat, where they'd only get killed (TG p.289)

E também é na Galleria Umberto que o retrato termina. Concluído seu tratamento, o oficial anônimo caminha por entre as arcadas da Galleria.

... though it was noon he seemed to see Marisa standing there with her arms out to him. So he took the ampoule of penicillin out of his pocket and hurled it against the wall where her ghost flickered. The glass smashed; the yellow liquid ran like bright molasses to the pavement. (TG p.297)

Toda a forte simbologia da cena se assemelha a um selvagem ato sexual: a posição de Maria, o aspecto fálico da ampola de penicilina, o líquido correndo pelo chão. Não parece

haver dúvida: ele é um heterossexual assumido... que não quer ser morto na linha de combate... Seu gesto funde ironicamente os dois contrastes já insinuados anteriormente: é melhor enfrentar a realidade já conhecida. É seu momento de revelação. E o sugestivo título do "portrait" - "Queen Penicillin" - deve ser por ele entendido literalmente como a "*Penicilina Rainha*".

### 3.1.9. "Moe"

Moe é o judeu americano caracterizado como o protótipo do bem. Humilde, respeitador, gentil e, acima de tudo, humano - são adjetivos que descrevem o segundo tenente americano Moses Shulman, ou simplesmente, Moe. Seu retrato - significativamente o último - é o único em The Gallery que descreve um confronto na guerra.

Fisicamente Moe traz uma marca da zona de combate

one finger had been bent on itself (...)  
the flesh on the back of the hand was  
mottled and taut like melted rubber  
(TG p.312)

que não fosse por um detalhe, certamente irônico, passaria simplesmente por uma pequena cicatriz da guerra: Moe gostava de tocar piano quando não estava dirigindo seu táxi na América.



Passando pela Galleria Umberto, Moe dirige-se ao seu centro exato:

Slowly he spun round in his boots as though he were the needle of a compass orienting itself on the grid lines of a map. Thus he was the very center of that afternoon crowd in the Galleria. He was the nub of hundreds of persons, American, British, French, Polish, Morroccan, and Neapolitan. He smiled and said to himself that this was the first and last time he'd be the center of the world (TG p.315)

A ironia pode ser detectada na última sentença: "this was the first and the last time he'd be the center of the world": Moe sabe que é somente lá na galeria naquele momento e local especiais, que ele pode se considerar o centro do mundo. Perceber a ironia de seu gesto nos revela a consciência que Moe tem de sua condição de vítima de uma situação que ele não criou; em seu breve momento de ilusão ele 'brinca' de vitorioso.

Um tom de trágica melancolia fica registrado quando, referindo-se a Moe, o narrador diz que

Tomorrow he'd be farther north, in Tuscany. Hearing that cracking and crunching and clumping and roaring, feeling that floating uncertainty, seeing the running dots of men who dived and ducked and sometimes didn't get up again. (TG p.319/320)

Como já pudemos perceber, com muita frequência o narrador, mais do que narrar, comenta, sente e julga. No trecho acima, ele nos transfere suas emoções, pela forma como nos prepara para a cena que terá Moe pela frente. As poderosas aliterações e onomatopéias, como granadas explodindo, sugerem o campo de batalha; a repetida conjunção "and" sugere o movimento das linhas de ataque. O excerto se torna irônico quando percebemos, ao lado de toda a potente linguagem aliterativa, a sentença "sometimes didn't get up again": ela soa tão frágil diante do enunciado anterior quanto o homem se sente impotente diante do horror do combate.

Como o autor, também Moe ama a cidade de Nápoles. Aqui ele a exalta:

Moe loved the city of Naples (...) Those corners that gave onto nowhere, the sunlight slanting on a pile of rubble, those faces looking out laughing or weeping at him - all reminded him that his heart was a hinge, not a valve. And most of all he loved the titter or hum or roar of Naples, saying to him things older than 1994, things that reached back into a time when men were more united in their chaos, willing to be put against a wall for something they believed. It seemed to Moe that in Naples there had somehow survived the passion and coherence of an old faith. All this he only felt, but the city of Naples comforted him (TG p. 320).

Ver seu coração como uma "dobradiça" (que abre e acolhe) e não como uma "válvula" ( que fecha e aprisiona) já é suficiente para mostrar seu espírito humanitário, que se volta no tempo e tenta recapturar valores perdidos.

Moe tem suas posições morais, sociais e filosóficas constantemente testadas. Desapontado, mas não de todo desiludido, com os caminhos da guerra e do mundo, com o comportamento de seu povo e com as exigências que a vida lhe impõe, ele ouve um irônico conselho de um oficial:

- I got a wife and kid in Sacramento. I figure it don't pay ya to look deep into all this crap that's going on in the world (TG p.325)

Um encontro romântico de Moe e Maria Rocco, a jovem encarregada do depósito de roupas do regimento, mostra no seu diálogo a oposição de visões que ambos têm:

- Why must a man like you die? (...) Dio mio, we have all lost the way. One loves too much and breaks his heart. One loves too little and lives in his own petty world, respected for what he has and dying unwept. And each is a fool. ... We have all lost the way.

.....  
 - I don't think I've lost the way (...) Just being alive now is good to me. ... And you're not lost either. And most of the people in the world are like us. We just have to find what not to put our faith in (...) Look, you and I are together tonight (...) This is me lying here and above me is you. ... This is Naples. This is August 14, 1944. ... My

name is Moe... yours is Maria. ... And  
I love you. (TG p.331)

A aceitação de sua realidade parece significar para Moe uma espécie de vitória - algo como uma vitória na derrota.

O encontro entre Moe e Maria Rocco tem uma função importante em The Gallery: mostra que o autor, apesar de descrever com frequência situações em que se envolvem homossexuais, não hesita em mostrar o amor heterossexual, ocasião em registra mostra cenas de forte sensualidade. Aqui a descrição do encontro de Moe e Maria é altamente sensual; entretanto, a linguagem utilizada revela-se muito irônica, pois, ao mostrar a imagem de vida (refletida no sexo), o narrador se vale de palavras que lembram - ou refletem - cenas de violência e morte:

Her hair fell into his closed eyes. He raised his arms and twined them about her shoulders, where the black silk soothed his fingers - the good ones and the bad ones (...) He looked at her body rising and falling on the seat beside him. Then he began to unbutton her dress, beginning at her neck. She wore nothing underneath the tight black silk; so as it was released by the parting fabric, her skin gushed to his hand like a living sponge. At last her dress was open from neck to skirt. She lay with her eyes closed. Her breathing was inaudible (...) She seized his hands and brought them down on her breasts...  
(TG p.332)

Basta prestarmos atenção às expressões "the black silk soothed his fingers - the good ones and the bad ones",

"parting fabric", "her skin gushed to his hand like living sponge", "eyes closed", "breathing inaudible"; sem dúvida elas remetem para uma outra leitura - da ironia de situação que justapõe amora e morte - sobretudo se considerarmos que Moe é a única personagem da obra que morre em um confronto com o inimigo.

Trechos de uma carta a seu amigo taxista na América revelam Moe como porta-voz do autor; e trazem a crítica final e mais contundente contra a atuação do exército americano na Itália:

I know the censors will never let you get this letter - but I'm writing it anyhow - gotta talk to somebody - who's outside all this - does that other world exist? (...) last night the colonel of our battalion turned an Eyetie family out of their farmhouse - he hadda use it for an OP - but the family didn't take to the hills like sensible Ginsoes - they just moved into the chicken house - the woman war far gone and she gave birth to her kid at midnight out there among the manure and feed - the kid died and the woman did the same three hours later - then the Ginso father blew his top and spat on our colonel's feet, which is what I've always wanted to do myself - then he ran away into the night crying and cursing - (...) so what do we do? - we loot - we call it liberating material - (...) our officers take anything they've a mind to out of the houses and mail it home as a souvenir to their folks - pictures - jewelry - money - blankets - anything they can lay their hands on - how in the name of God are these Eyeties supposed to live after we Liberators have passed through? have we no mercy whatever on these people? (...) we've all lost our souls - we're just

like everybody else in the world - worse, because we have everything we need - how can we ever get out hands clean again? - how can we ever look anybody in the eye and brag about being Americans? - there's a rifleman in my platoon that reads and writes poetry - he says: To the pit with us. To the pit with us all - we're there already - you may get this letter after the war.

(TG p.337/8)

Extraímos do excerto duas sentenças para ilustrar o sarcasmo de Moe: "we loot - we call it liberating material" e "mail it home as a souvenir to their folks".

Não temos dúvida de que escrever The Gallery foi para Horne Burns uma maneira de se desculpar com os italianos por tudo aquilo que os americanos teriam feito nos territórios liberados. E sendo Moe mostrado como o protótipo do bem, foi ele o escolhido para registrar - através de uma carta - a mais contundente crítica de toda a obra.

Discutindo a ironia, percebemos que a maior delas foi reservada a Moe: aquele que mais procurou compreender os homens e conviver com a estupidez e futilidades dos tempos modernos é o que encontra a morte da maneira mais trágica: ao chegar a uma fazenda e pedir vinho para seu pelotão e após examinar a sala escura, Moe tem da velha senhora cega que o atende, a garantia de que não há "tedeschi" por perto. A descrição da cena, extremamente objetiva e fatural, lembrando muito as duras cenas de guerra e violência de Hemingway, esconde poderosa carga de emoção:

(...) chairs in shade. A curtained closet. A door leading somewhere. The old lady spread her hands out calmly and suplely and smiled again:

- No, signor tenente ... abbia fiducia... niente tedeschi.

.....  
He began to relax in his chair and smile to himself; for somehow he felt that he was at home here (...) At this moment there was a burst of firing all around the house (...) Moe spun round. A Kraut lieutenant was standing behind him in the fireplace. There was a Luger in his hand. Under his low helmet his lips drew back into a smile of something like welcome. And he bowed to Moe as though he desired to continue the graciousness of the old Italian lady. Moe returned the bow.

- Very pleased to meet you, Moe said. Then he knew he was lying on the floor by the fireplace, hit harder than he'd ever been hit before. He looked into the ashes on the hearth, and he looked at the boots of the Kraut officer, towering up by his broken right hand. (...)

- Grüss Gott, the German said. Heil Hitler.

And Moe realized that he was fading fast, as one does on the margin of sleep. Himself was ebbing away from himself with a powerful melancholy, with no hope of recall. For a moment an agony plucked at his brain. He sensed a longing and a regret such as he could never have imagined. But then he saw his mother and Maria Rocco, and he knew he'd come a long long way. It wasn't really so long. But it was farther than most. So Moe smiled back at the German, and he felt his face dropping toward the floor. (TG p.341)

Moe tem seu 'rendez-vous' com a morte. Por um breve momento, caído ao chão, ele percebe a verdade de tudo;

passa rapidamente da tristeza ao sofrimento, ao nada, completando assim o ciclo de sua vida.

A morte de Moe - aquele que impediu que seus comandados matassem dois prisioneiros alemães - pelas mãos de um tenente alemão gera a ironia maior e justapõe o amor e o ódio, a paz e a guerra, o perdão e a impiedade. Seu último gesto - sorrir para seu algoz - parece dar a ele a dimensão de santo, o que, dentro do paradoxo cristão, faz pleno sentido: aquele que perde a vida, ganha a vida.

Concluindo os diferentes "portraits", registramos a opinião de John Mitzel em seu John Horne Burns - An Appreciative Biography; Em The Gallery, Burns

assembles characters through events in the Galleria, but he's far more concerned with each individual's tracks and how each arrived in Naples and how the war affects him. No broad battle scenes, lavish descriptions of air combat, amphibious landings, triumphant marches. It's not a military novel. It's Burns's searches for traces of the human soul in the rubble of war. He writes of lives shattered by war, people killed, and Americans exposed in their pitiful lack of civilization. Everyone in *The Gallery* is taken to some kind of threshold (...) (1974:40).

Sem dúvida, os "portraits" visitados trazem as marcas da guerra. Alguns se perdem, outros não se encontram, outros vêem a face cruel da morte. Mesmo distante do front a guerra



faz suas vítimas. Não é para elas o sonho de Esmé, a garota do conto de Salinger: "I hope you return from war with all your faculties intact".

### 3.2. "Promenades"

Diferentemente dos "portraits", que têm narrador de terceira pessoa, as "promenades" inseridas entre um e outro "portrait" trazem narrador de primeira pessoa.

Considerando que mostram uma sequência espaço-temporal relativamente definda e exibem um processo gradual de (auto-)descobrimento, optei por discutir as "promenades" como um conjunto único.

O material e emoção utilizados nos "portraits" não ecoam diretamente nas "promenades"; entretanto, o "eu" que aqui medita, enquanto caminha, nos remete indiretamente de volta às diferentes personagens dos "portraits", sobretudo se considerarmos que a voz maior de primeira pessoa que controla a narrativa aqui, é, dentro do contexto geral da obra, aquela mesma voz maior de terceira pessoa que controla a narrativa lá, traindo a presença mais ostensiva do autor.

As "promenades" reforçam e suplementam o conteúdo dos "portraits", e exibem um compromisso ético mais aberto e

uniforme com o material explorado, revelando um sistema de crenças firmemente estabelecido na base da obra.

"I remember" - assim se iniciam as "promenades"; elas são o retrospecto mental das experiências vividas durante a guerra. De tom bastante confessional, as "promenades" trazem muito da passagem de John Horne Burns pelo norte da África e pela Itália; conseqüentemente, muito do que o narrador diz - e dependemos muito dele para conhecermos os fatos - deve remeter ao que John Horne Burns viu e pretendeu mostrar.

A primeira "promenade" nos remete ao estado americano de Virginia, de onde o "eu" narrador, oficial do exército anônimo, parte em direção a Casablanca e está em processo de descobrimento - de si mesmo e de seu próprio país:

I didn't know what adjustments to make for where I was going, but I think I died as an American (...) All the pacifist propaganda of the twenties and thirties couldn't quite smother that dramatic mood of the well-here-we-go-again-off-to-the-wars (...) It was the first time I'd seen American soldiers stealing from one another (...) We lived off one another like lice. I'd believed that Americans liked to give one another elbow room, except in subways. (TG.p.18).

São os primeiros rituais de iniciação em um mundo até então desconhecido. Um primeiro contraste desponta na oposição semântica estabelecida entre "dramatic mood" e o

casual "well-here-we-go-again-off-to-the-wars", convidando o leitor a se debruçar e olhar nas entrelinhas: no tom de casualidade com que o falante se refere ao contingente americano se deslocando para o palco da guerra parece se inserir a ironia. Lá se escondem outras intenções que apontam para a iniciação do narrador quanto à visão agora passa a ter com relação ao seu país. A percepção do contraste entre aquilo que julgava certo e verdadeiro quando na América e a realidade que descobre agora torna-o vítima de suas próprias convicções.

Vários temas explorados nas "promenades" já o foram nos "portraits"; entretanto, aqui, eles recebem um olhar mais profundo e colocam o autor em maior proximidade com seu "escriba oficial", muitas vezes tornando difícil nossa escolha sobre quem realmente fala.

O primeiro tema que merece o olhar da ironia já foi explorado nos "portraits", mas recebe nas "promenades" nuances especiais: é a questão do comportamento do exército americano durante a guerra. E contra o exército que são disparadas as primeiras cargas de ironia:

It took all day to disembark us replacements because the cargo security officer couldn't find a case of Coca-Cola and was worried about his date with a Casablancaise that evening. (TG p.19).

Posando de "ingênu" e contando com o leitor para percebê-lo, o narrador se descreve e a seus companheiros (parece até possível perceber o tom de voz utilizado) como meras "peças de reposição" (a palavra "replacement" pode significar tanto substituição como reposição) no momento do desembarque, o que faz pleno sentido quando, atento ao contexto, o leitor vê as razões da demora no desembarque: o oficial superior dá prioridade à caixa de coca-cola e ao encontro romântico que terá mais tarde. Ademais, a combinação "disembark us" pede uma reconstrução, a qual aponta para o fato de que os soldados são tratados como objeto/passivo, da mesma forma que as caixas de coca-cola (que não se desembarcam por si mesmas): precisam ser desembarcadas; na escala de valores utilizada, as caixas acabam se revelando mais importantes para o oficial de patente superior. Portanto, rejeitar a possibilidade do significado literal da construção é encontrar a coerência do contexto e ver as intenções do autor: condenação.

A cena seguinte mostra o que poderia passar por uma festa banal:

(...) It was like the lobby of a New York flop joint, with hundreds of rotting leather chairs. On these GI's lolled. Past their relaxed bodies flitted the corps of mademoiselles, about fifty in number. They had union hours and union prices. The rules of courtship weren't strictly observed (...). They spoke to as many as two hundred GI's in the two hours that the bar stayed open. I remember their French

social sense. Even if I wasn't interested, they'd make a social call on me lasting five minutes in return for a drink, a cigarette, and a stick of gum. (TG p.119).

mas ela mostra o quartel-general do exército americano no Hotel Alletti em Argel, chamado por alguém do escalão inferior (no qual se inclui o narrador) de "The Passion Pit of Algiers", nome que, literalmente, faz pleno sentido se não soubermos que se trata do exército; portanto, inferências devem ser feitas para ajustarmos texto e contexto. É aí que surge a intenção irônica que convida o leitor a ver como se comportam os soldados e pede dele um julgamento: ao observar os soldados e referir-se a eles com o verbo "lollod" (= encostar-se indolentemente) e com a expressão "relaxed bodies" o narrador cria um conflito de fatos: afinal tais expressões não parecem se adequar às atitudes que se espera de membros do exército em circunstâncias de guerra; mais ainda, ao se referir às cadeiras do hotel como "rotting" e ao mostrar os soldados nelas repousando, parece já estar revelando sua própria avaliação ("rotting" pode sugestivamente se aplicar tanto às cadeiras quanto aos soldados que as estão usando). Também na justaposição "relaxed bodies" e "corps de mademoiselles" corre outra veia irônica: trata-se de "corpos" e não de pessoas; fica sugerida a idéia de comércio sexual, onde as francesas e tunisianas - na perspectiva desse narrador - são vistas negativamente - e ironicamente caracterizadas

como "mademoiselles". O mesmo sutil tom irônico e satírico pode ser percebido quando é feita referência às viúvas dos oficiais franceses mortos em combate. Elas se distraem nos bares:

(...)there the widows of French officers sipped crème de menthe. Not a one that didn't claim mon mari had been killed in Tunisie; not a one whose rank had ever been lower than commandant.  
- Je suis seule ce soir avec mes rêves... (TG p.23)

A fusão de dois tipos de discurso - narrativa simples e discurso direto nela inserido ("mon mari") mais a inclusão de palavras em francês sugere uma certa dose de sátira, cujas vítimas são tanto as viúvas pretensamente tristes, mas engajadas em atividades relaxantes ("sipped creme de menthe"), quanto seus falecidos maridos pertencentes aos altos escalões. Até mesmo a possível rima "mari/Tunisie" torna-se altamente sugestiva.

Outro olhar irônico, beirando o sarcástico, pode ser encontrado quando o "eu" examina seus superiores:

I know my army officers pretty well, having observed them for years from the perspective of a pebble looking up and squinting at the white bellies of the fish nosing above it. Americans usually go mad when by direction of the president of the United States they put a piece of metal on their collars. They don't know whether they're the Lone Ranger, Jesus Christ or Ivanhoe. Few Americans I ever knew could sustain the masquerade of an officer (...) But to be a good officer out of combat demands a

sort of shadowboxing between truth and posing. Europeans know the secret. But few Americans can play the nobleman without condescension or chicken. (TG p.122).

Valendo-nos do contexto, fica evidente a intenção irônica do falante na oposição "pebble" e "fish": a reconstrução pode indicar respectivamente as posições de inferioridade do narrador (soldado de patente menor) e superioridade dos oficiais (de patente maior). Ao leitor que compartilha com os valores do autor, fica impossível deixar escapar também a informação de que "Americans go mad (...) they don't know whether they're the Lone Ranger, Jesus Christ or Ivanhoe": como conciliar a "tolice solene" de colocar no mesmo plano Lone Ranger, Jesus Christ e Ivanhoe para explicar como se sente um americano que recebe uma condecoração na guerra? Criar incongruidades desse tipo é estratégia irônica comum na obra.

Ainda é o exército a vítima do olhar irônico:

I remember too that an honest American in August, 1944, was almost as hard to find as a Neapolitan who owned up to having been a Fascist. I don't know why, but most Americans had a blanket hatred of all Italians. They figured it this way: These Ginsoes have made war on us: so it doesn't matter what we do to them, boost their prices, shatter their economy, and shack up with their women! I imagine there's some fallacy in my reasoning here. I guess I was asking for the impossible. This war war, and I wanted it to be conducted with honor. I suppose that's as phony

reasoning as talking about an honest  
murder or a respectable rape  
(TG p.261).

Duas grandes discrepâncias apontam para a necessidade de reconstrução: a oposição entre o que "they" fazem e o que "I" pensa. Um rápido olhar para a sentença "I wanted it to be conducted with honor" e para os oxímoros "honest murder" e "respectable rape" mostra que as posições do observador - que aqui se ironiza - estão extremamente distanciadas das posições daqueles que condena. A voz emocional do primeiro choca-se com a voz racional dos últimos.

Mais um exemplo pode ilustrar nossa percepção da ironia:

I remember that the commonest, and the pettiest, crime we did against the Neapolitans was selling them our PX rations. We paid five lire a package for cigarettes, which was a privilege extended to us by the people of the United States. To a Neapolitan we could sell each package for three hundred lire. Really big business. A profit of 6,000 percent. (TG p.261).

A reversão do sentido de "the commonest, and the pettiest, crime" mostra que existem "serious crimes". Assim, no jogo semântico proposto e, dentro do contexto perseguido, emerge a intenção irônica, com tom sarcástico. A frase "privilege extended to us by the people of the United States" sugere mudança de estilo: o falante pretende que percebamos o tom afetado de sua voz. Na frase "really big business" surge o



conflito maior dos fatos apresentados; não há como conciliá-la com a expressão e "the commonest, and pettiest crime". Portanto, o excerto só terá sentido plausível se for entendido ironicamente.

Conforme já discutido nos "portraits", o autor se vale muito da estratégia de inserir na narrativa vozes anônimas que vêm ou reforçar ou contestar a visão maior que caracteriza a obra. Esse "plurilinguismo", ao revelar conflitos de fatos ou de crença, demanda inferências que apontarão para as crenças que tanto o autor quanto o leitor devem expressar. Aí pode também se instalar a ironia. Seguem abaixo cinco elocuições anônimas que mostram as atitudes e o pensamento de alguns oficiais do exército americano em Nápoles (e ilustram nosso raciocínio):

- If a signorina comes to the door of my mess hall (...) an she says she's hungry, why, I give her a meal. ... But first I make it clear to her Eyetie mind that I'm interested in somethin she's got. ... It she says ixnay I tell her to get the hell out.

- Of course the only reason I sell my cigarettes (...) is because we're getting creamed on the rate of exchange for the lira. ... What can I buy in Naples on the seventy bucks a month I'm pulling down?

- You've got enough to eat and a place to sleep (...) That's better than most of the world is doing in 1944.

- I didn't ask for this (...) I didn't ask to be sent overseas. Guess I've got a right to turn a buck when I see the chance, ain't I?

- You must make the distinction (...) between so-called honest business tactics and making money out of human misery. (TG p.262)

Destacando a segunda elocução e considerando a pergunta que o falante propõe, encontramos um excelente exemplo de ironia "ingenu": "What can I buy (...) down?". O estado de coisas que a pergunta revela sugere que o falante aparentemente desconhece as implicações do que diz; sua pergunta está em conflito com a opinião dada na quinta elocução, a qual, deve refletir a verdadeira axiologia do narrador, sobretudo quando nos lembramos do que ele nos disse um pouco antes: que o povo italiano já fora "pushed into the ground" (TG p. 261). E ao somar as pistas espalhadas no contexto que as discrepâncias se configuram e acionam nossos dispositivos de julgamento através da reconstrução dos significados. Assim, percebemos que as crenças expressas nas primeira, segunda e quarta elocuições estão em claro conflito com aquelas expressas nas terceira e quinta, as últimas certamente aquelas que o autor, e nós, professamos.

O "golpe de misericórdia" e a confirmação de nosso raciocínio ficam confirmados logo a seguir quando o aniquilador sarcasmo imprime a nota crítica que deve prevalecer:

Yes, I remember that being at war with the Italians was taken as a license for

Americans to defecate all over them. (TG p.262)

A mensagem é inequívoca e dispensa comentários.

Apelo emocional certamente faz parte das estratégias retóricas de Horne Burns para sinalizar sua axiologia e solicitar a solidariedade do leitor. A descrição das crianças famintas em Nápoles oferece-nos mais elementos para percebermos a posição do autor. Novamente é o exército a vítima de observações irônicas:

They'd stand about our mess hall quiet or noisy, watching the glutted riches from our mess kits being dumped into the garbage cans. I remember the terror in their faces. We were forbidden to feed them (...) I realized at last the problem of the modern world, simple yet huge. I saw then what was behind the war. (...) ... our orders were that since America was in no position to feed all the Italians, we were not to feed any. Just dump your waste in the GI can, men.  
(TG p.264)

A súbita inclusão da última sentença ("Just dump your waste...") em discurso direto (racional) no interior do discurso narrativo (emocional) produz uma enorme discrepância no texto. E dessa incongruidade de vozes, que reflete também conflito de crenças, que surge a necessidade de reavaliação do trecho; que também se revela irônico.

Deixemos o exército e voltemos agora nosso olhar para outro tópico que também emerge como rica fonte para a

percepção da ironia: Como Henry James, também John Horne Burns via superioridade cultural na sociedade européia. Mas para Burns, foi especificamente a sociedade italiana que serviu de parâmetro para ele avaliar a sociedade americana (assunto já explorado em vários "portraits"). Acompanhemos a caminhada do narrador:

I'd read of the sickness of Europe and  
shrugged my shoulders - Oh those  
furreners. It didn't occur to me that  
they were members of the human race.  
Only Americans were. (TG p.21)

Lembrando muito o processo gradual de ajustamento por que passa Michael Patrick, personagem do primeiro "portrait", aqui o narrador instala seu convite irônico: entre a "realidade" que ele havia "lido" e a realidade que "vê" ele percebe uma enorme distância. Com o benefício do retrospecto as duas situações são confrontadas e agora "lê" a nova realidade, percebendo-se ele vítima de suas próprias crenças, as quais ridiculariza e com as quais se expõe: "it didn't occur to me that they were members of the human race. Only Americans were".

Adiante, em seu processo de descoberta, o profundo sentido de revelação que lhe representa a Europa, toma a forma de uma palavra: "*sympathetic*":

I remember that this was the first time  
I'd come upon the European idea of being  
*sympathetic*, an idea which doesn't exist  
in the American language. It came to

mean much to me - sympathique, simpatico - anything, so long as that sympathy existed. I thought it must mean that the emotions and the deepest feelings were involved, even though they were being bought and sold and bartered for in American money and PX rations. It was the beginning of my initiation into the economics of the world, a gradated graph of moonlight and romance on one peak and the struggle to exist on the other. They weren't intermingled here, as they were in the States. And perhaps the discovery of the cleavage was fatal to me. I remember that I drank more and more because I was trapped in the problem that confronted me. It was this coming to know people who spoke another language, whom the war had already pressed flat (...) I thought I was going to see Life without paying for it (...) I thought I could keep a wall between me and the people. But the monkeys in the cage reach out and grab the spectator who offers them a banana. (TG p.49)

Sem perder o contexto de vista, fica claro que novamente aqui o leitor pode encontrar a oposição emoção/razão, a primeira aplicando-se aos europeus ("emotions and deepest feelings"), a segunda aplicando-se aos americanos ("bought and sold and bartered for in American money and PX rations"). Novamente é o "eu" que se descobre vítima das circunstâncias.

Na quarta "promenade" encontramos um "eu" protagonista que parece, de certa forma, transferir parte de sua própria personalidade para outra personagem com quem dialoga por algum tempo, haja vista a curiosa correspondência de pensamentos que a personagem secundária exhibe com relação ao "eu" das outras "promenades" e, por extensão, com relação ao

autor. Aqui, o narrador observa muito mais do que reflete.

As reflexões são transferidas para outra personagem, um segundo tenente com quem o narrador conversa. Perceber essa estratégia de reversão de papéis é crucial; caso contrário, o leitor perderá de vista aquela "voz maior" condutora e organizadora do tecido narrativo que reporta as crenças do autor e correrá o risco de "erigir monumentos à sua própria ingenuidade". O trecho que registramos mostra partes de um diálogo entre o segundo tenente e o narrador (um soldado de patente inferior). Fala o segundo tenente:

- (...)How do you know you're in Algiers? Or for that matter what proof can you give me that you're alive?

.....  
- (...) It's wonderful how in a war you can purge yourself and become nothing or everything. ... I for example have lost my touch with life. I'm like those basket cases I combat. A man still alive but limbless and deaf, dumb and blind. I just lie in a great white bed, my brain still functioning, but able to make no impression on the world outside me. ... Do you understand me? (...) But knowing too much will sicken you. Just go back to being convenient and optimistic and slick and conventional. (TG p.123).

.....  
- (...)Is your life so small that you must enlarge it by listening in on my party lines? (TG p.123)

.....  
- (...) But nothing I learned at Yale has given me any preparation for the mad world in which I find myself... Do you all think you're playing a game with high stakes? Are you happy to be a Joiner? Are you happy moving in herds and thinking as the newspapers and the radio commercials tell you to? What sweet consolation to be able to say to yourself: I'm an American, therefore

better than anyone else in the world!...  
 You see, corporal, the human race is  
 getting worse all the time. Each year we  
 know less than we did in the preceding.  
 (...) We call forces of destruction and  
 speed, the March of Progress...  
 (TG p.124)

Certamente não será difícil perceber que quem fala aqui, embora personagem secundária, é exatamente a mesma voz emprestada ao narrador das outras "promenades". A curiosa reversão de papéis que aqui se configura sugere que há um conflito de fatos que deve ser resolvido; desprezando a possibilidade de negligência do autor, estamos convencidos de que nesta parte aparece mais um convite irônico. As perguntas retóricas do falante sugerem sarcasmo: "Is your life so small that you must enlarge it by listening in on my party lines?" "Are you happy to be a Joiner? Are you happy moving in herds?" Sabe o tenente que seu interlocutor não tem respostas. Suas perguntas servem para reforçar a força persuasiva das respostas que ele próprio já tem escondidas; elas só vêm reforçar a avaliação negativa implícita que em si já contém. Também quando sugere ao seu interlocutor que "knowing too much will sicken you. Just go back to being convenient and optimistic and slick and conventional" o tenente está ironizando, pois tem consciência de que saber demais (como deve ser o caso dele) é fonte de desapontamento e frustração; fatos confirmados logo adiante:

- Born in the States, sir? I said feebly after a pause.
- Born there, corporal, but probably shan't die there. (TG p.124)

Ao final da "promenade" qualquer dúvida sobre quem fala pela boca do segundo tenente desaparece: reconhecemos pelo tom aquela mesma voz maior que temos persistentemente seguido:

- (...) the fallacy of the machine and the mob, corporal. If the murder gets over, everything will then be geared to the lowest common denominator, as it is in the American public schools. The queer, the beautiful, the gentle, and the wondering will all go down before a race of healthy baboons with football letters on their sweaters. ... I was a letter man at Yale. ... And the end of the world will come as a tittering anticlimax, because we're going to shut ourselves out from the stream of truth, and down in pettiness and small talk. (TG p.124)

O tom altamente retórico aqui empregado sugere sarcasmo. A crítica explícita às escolas públicas americanas (onde Horne Burns trabalhou antes e após a guerra) soa um pouco deslocada e deve, portanto, trair a presença do autor real. E, ao opor "the queer, the beautiful, the gentle and the wondering" com "race of healthy baboons with football letters on their sweaters", mais uma vez o falante mostra seu partido pelos sentimentos humanos, pelas emoções e contra a força, razão e poder.

Na quinta "promenade" reencontramos o narrador original. Suas reflexões tomam novas direções e fornecem elementos para a percepção da ironia geral da qual ele agora se vê



vítima. As várias perguntas retóricas que lança busca uma resposta:

I remember the tiny dark Ayrab kids with brilliant eyes who shined shoes in front of the Red Cross. What was the difference between them and me, except that they were Ayrabs? They were so much smarter than I, but they hadn't been born in Detroit. They had the same mouths as I; they loved American chewing gum. But they lived in a world where people didn't pretend to have ideals. Consequently they lived in a world realer than my own (...) Why wasn't I a prostitute? or a French child begging? or a Foreign Legionnaire with scars instead of milky skin? Why was I alive at all? How had I possibly managed to live? (TG p. 157)

Concentrando a atenção em duas sentenças o leitor encontrará um conflito de fatos: " They were so much smarter than I, but they hadn't been born in Detroit"; na incongruência e absurdo do enunciado fica o convite para ler nas entrelinhas; a construção é inequivocamente irônica: elogiar Detroit não faz parte do "repertório retórico" desse falante.

A partir da sexta "promenade" começa a se consolidar o processo de (auto-) descoberta por que passa o "eu" sobretudo porque agora é a Itália que, observada de perto, torna-se o claro, cristalino e óbvio contraste com a América; o terreno é absolutamente propício para o trabalho do ironista:

The Bay of Naples was crammed with Liberty ships and boats with red crosses on their sides and decks. Out Bagnoli way among the laurels and the myrtles landing craft infantry thumped up and down in the water (...) I remember how the blue of the Mediterranean shaded into gray or rainbowed oil around the berths. Everything floated near the piers: watermelons, condoms, chunks of fissured wood, strips of faded cloth (...) The sunlight gives Naples a hardness and a mercilessness. It pokes its realistic fingers into the bombed buildings by Navy House. (...) The houses of Naples as they swarm up the hillside are yellow or creamy or brown (...) I couldn't place Naples in any century because it had a taste at once modern and medieval, all grown together in weariness and urgency and disgust. Yet even in her half-death Naples is alive and furious with herself and with life (...) very tender in her ruin (TG p.206/207)

Nada chama mais a atenção no trecho do que os "Liberty ships"; quando descreve a cena que tem diante de si, o narrador só fornece informação que está em absoluta discrepância com a palavra "liberty": "rainbowed oil around the berths", "everything floated near the piers", "bombed buildings", "weariness and urgency and disgust", "half-death". O extremo contraste semântico obriga o leitor a buscar a outra face do discurso textual e encontra a intenção do autor, intenção essa que encontra coerência no contexto geral da obra: ressaltar os danos causados à Itália pelos "libertadores" e convidar o leitor a compartilhar com ele da enorme simpatia que tem pelos italianos, simpatia que, com muito eficiência, fica sugerida na última frase:

"very tender in her ruin" - onde, curiosamente, ficam "neutralizados" todos os efeitos negativos que os "Liberty ships" possam ter exercido sobre a cidade de Nápoles, ou seja, ela sobrevive apesar da destruição. Há ainda no excerto um contraste de estilo que funde tom emocional com tom racional apontando para a visão irônica.

Uma vez mais são inseridas opiniões de outros membros do grupo que, ou compartilham ou contestam as informações transmitidas; na sequência do excerto discutido acima, são registradas algumas opiniões sobre Nápoles e os napolitanos:

- I don't like to look at bombed buildings, the pfc said, putting polaroid lenses over his spectacles. Not that this will shut out the view.  
.....

- Ten months ago, the mess sergeant said, these greasy bastards were still hearin sirens and getting pasted.  
.....

- Europe drains into the Bay of Naples, the pfc said.  
.....

-I don't care what anybody says, this is a terrific town. Absolutely terrific. There's something here that makes me restless and drowsy at the same time. Naples ain't just a city, like St. Louis or Omaha. There's something moving in the air above Naples. ... Poison gas? Perfume? (TG p.207).  
.....

- I'm lost in Naples. Life has struck me in the face like a flounder. Cold, hot, ghastly, and lovely. (TG p.207/209)

As crenças expressas nas elocuições são conflitantes e, portanto, aguardam uma posição do leitor. Com qual delas ele fica? Qual delas se ajusta às crenças do autor? Pela lógica do contexto, o autor espera que o leitor rejeite as atitudes sarcásticas dos falantes nas primeira, segunda e terceira citações e aceite as citações na quarta e quinta posição. Por outro lado, a atitude irônica dos falantes rejeitados acaba por reforçar enormemente a posição do narrador, pois o que lá está revelado é absolutamente coerente com tudo aquilo que até aqui o narrador condenou: a Itália destruída pelos "libertadores".

Voltando seu olhar para as crianças napolitanas, o narrador também encontra espaço para convidar o leitor a "ver" com ele. Falando dos "scugnizzi" ele diz:

They learn to walk and talk in the gutters. Many of them seem to live there (...) If I had to keep in my memory just one picture of the Neapolitan kaleidoscope, it would be of a brother and a sister, never over ten years of age, sleeping on a curbstone in the sunlight with a piece of chewed dark bread beside them. Sometimes I thought that in Naples the order of bees and human beings was upside down, that the children supported and brought up their parents (...) the children of Naples were determined not to die, with the determination in which corpuscles mass to fight a virus that has invaded them. They owned the vitality of the damned. And they laughed at me, themselves, the whole world. Often I thought that we, the conquering army, were weaker and sillier than they. I loved the scugnizzi

because I had no illusions about them.  
(TG p.212)

A sentença "they laughed at me, themselves, the whole world" traz um conflito que faz emergir a ironia: os "scugnizzi" são, ao mesmo tempo, ironistas (riem dos outros) e ironizados ou vítimas (riem de sua própria situação). Um conflito semântico também se apresenta: "we, the conquering army, were weaker and sillier than they"; a oposição entre "conquering" and "weaker and sillier" mostra que os dois adjetivos combinados apontam para a força espiritual dos "scugnizzi", ou seja, o contrário do que literalmente expressa a sentença, enquanto o adjetivo "conquering" mantém seu sentido literal (força física) gerando o potencial irônico.

Recorrendo às vozes anônimas para reforçar seu discurso, o narrador, ainda falando dos "scugnizzi", insere as seguintes falas:

- Wanna eat, Joe?
- Wanna souvenir of Naples?
- Wanna drink, Joe?
- Wanna nice signorina? Wanna piecea arse?
- The kids are so dirty, the corporal said. (...) And they're smart as whips. Look at the way they've learned American just so they can buy an sell to us. ... An, Christ, what can ya do when the poor little tykes stand outside ya mess and watch ya dumpin out GI food that somebody's wasted? The MP's won't let ya feed em. Why? Why? (TG p. 212)

A oposição das falas dos garotos e do "corporal" revela situação irônica: os conquistados são obrigados a aprender a língua dos conquistadores para sobreviverem. Certamente na voz do "corporal" emerge a voz condenatória do autor.

E a sexta "promenade", muito significativamente - e ironicamente - termina numa incursão dialógica:

(...) The lights of the MP's kiosks and  
the glow from the pro stations rode in  
the hot dark like beacons. Then I'd  
twist under my mosquito netting.  
- Napoli? ... I've had it ... or it's  
having me. ...  
(TG p.214)

Quem fala aqui? Outra voz anônima? John Horne Burns? Ou seria o próprio narrador que se projeta para fora de sua própria narrativa? A hipótese de ser o narrador despido de sua máscara poderia fazer sentido: o potencial retórico do discurso direto fica mais realçado do que se fizesse parte do tecido narrativo como um todo. A elocução sugere incongruência à primeira vista; na decodificação "I've had it" pode apontar para o "eu" americano como membro do exército conquistador e "it's having me" pode apontar para o conquistado ( Nápoles) que também se torna conquistador (do "eu" como indivíduo). Na ambiguidade da construção caminha a ironia verbal.

Acompanhando o narrador em suas "promenades" é possível perceber que há um processo de aprofundamento em suas

reflexões, criando "promenades" gradativamente mais extensas e mais reveladoras, onde o contraste América/Europa está sempre presente.

... I mused on the faces of those Italians. They had fewer lines, fewer splotches than the young men of America. I wasn't quite convinced that their sorrow came because they were defeated. It must be some agony that we as yet knew nothing of. ... But then they'd declared war on us. They were our enemies. (...) There was something abroad which we Americans couldn't or wouldn't understand. But unless we made some attempt to realize that everyone in the world isn't American, and that not everything American is good, we'd all perish together, and in this twentieth century. ... (TG . 97)

Há claramente um problema de conflitos de fatos que convida à reflexão: "then they'd declared war on us/They were our enemies" colide frontalmente com o restante do exerto. O contexto dos fatos conhecidos revela que o autor rejeita a sentença conflitante e endossa o restante da fala. A oposição semântica criada demanda que as inferências sejam todas feitas com base na coerência do contexto até agora registrado, discurso esse que coincide com as intenções do autor; portanto, a sentença discrepante só pode ser entendida ironicamente: é o narrador satirizando a voz de outrem. Essa coerência é ratificada mais adiante:

... I found out that America was a country just like any other, except that she had more material wealth and more advanced plumbing. And I found out that

outside of the propaganda writers (who were making a handsome living from the deal). Americans were very poor spiritually. Their ideals were something to make dollars on. They had bankrupt souls. Perhaps this is true of most of the people of the twentieth century. Therefore my heart broke. (TG p.259).

Na crítica ao materialismo americano vem implícito o elogio ao espiritualismo italiano. Quando se refere aos "propaganda writers", a ironia surge no inequívoco tom sarcástico com que o narrador se refere a eles em parênteses; a informação parentética que, teoricamente, sugere informação não essencial, aqui assume status de informação absolutamente essencial; moldada esteticamente da forma como o foi, o potencial irônico da sentença atinge o "efeito supremo"; é dali que o leitor extrai subsídios para avaliar a real intenção do autor e ver a condenação implícita lá sugerida: para os "propaganda writers" é realmente "handsome living"; para o autor, "handsome living" não é o materialismo americano (e da sociedade contemporânea); é a vida no seu aspecto espiritual, humano. Tudo se ajusta perfeitamente quando lemos a sentença sobre os americanos: "they had bankrupt souls", que explica "therefore my heart broke".

Na mesma linha de reflexões sobre a América, o excerto seguinte oferece mais uma generosa dose de ironias:

... I remember even then thinking and fearing that we'd come to a day when we



too, we rich rich rich Americans, would pay for this mortal sin of waste. We've always thought that there was no end to our plenty, that the horn would never dry up. Already I seem to hear the menacing rumblings, like a long-starved stomach. But in Naples in August 1944, we were on the crest of the wave. We? We were Americans, from the best little old country on God's green earth. And if you on't believe me, mister, I'll knock your teeth in. ... (TG p.265)

Vários pontos no excerto mostram que o autor e narrador compartilham da mesma visão - e também o leitor. Certamente o inequívoco tom sarcástico depois de "We?" leva o leitor a perceber o significado pretendido, o que reforça o sentido do triplo "rich rich rich" da primeira sentença. Assim, expressões aparentemente laudatórias são sugerem condenação no desvendamento da ironia.

A oitava e última "promenade" traz o narrador refletindo sobre três realidades: lágrimas, arte e amor; sem se esquecer da América:

Americans assume that tears are wet and that life should be dry. Consequently crying in America is done usually by women and babies. Life as we Americans have made it is presumed to be a gay affair. Even when it wasn't gay, a man mustn't cry. (...) After some time in Naples I saw that by the Mediterranean it's more human to weep than to laugh. More reasons to. I got to love the Italians because they were still able to do some of both. (TG p. 298/299)

Temos aqui mais uma complicada dança intelectual; nossos valores pedem que rejeitemos o significado literal das duas primeiras sentenças. Na sua polaridade manipulativa o autor nos faz entrar nesse jogo de sedução e agressão até que percebamos o que há por detrás do que o significado literal expressa. Reconstruindo-o, não aceitamos, como ele também não aceita, a proposição de que homens não devem chorar porque a vida tem que ser "dry", ou seja, emoções são para "women and babies" ( e para nós ) e para o narrador:

I remember I wept once myself, in  
Algiers. Because I couldn't figure out  
the mess I and other Americans were in.  
(TG p.299)

o que confirma o tom irônico do excerto anterior: assumindo sua natureza emocional e sensível traz, para reforçar o contraste, a voz de um americano falando dos italianos:

- Once every hour (...) the Neapolitans  
cry. They cry when they're happy an they  
cry when they're sad. Don't make sense.  
(TG p. 298)

Quando o autor cria esses conflitos de fatos - ou vozes - sentimo-nos forçados a rever o contexto e resolver as contradições. Ora, se ele nos diz que os americanos vêem a vida como "dry" e que, portanto, não devem chorar, ele, um americano, chora; colocam-se, lado a lado, o racionalismo americano e a emocionalidade do narrador e dos italianos. O

contexto novamente sugere repúdio do modo americano de ver a vida (caracterizado na última elocução).

Nas reflexões sobre as diferenças entre a arte americana e a arte italiana, há também espaço para um olhar irônico:

... I saw poets and painters and musicians by themselves, watching the city of Naples from a distance. They weren't followed by publicity agents who took down everything they said, for release to the world the following morning. They just stood and looked and thought. (TG p.301)

O conflito semântico entre "themselves(...) stood and looked and thought" e "followed by publicity agents" para caracterizar artistas italianos e americanos respectivamente se configura irônico: já conhecemos as crenças do autor; inferimos, portanto, que ele está do lado dos artistas italianos, porque estes, como ele, privilegiam as emoções. Confirmemos o raciocínio com o próximo excerto:

The Americans always announced that they're artists. They were glib about their techniques and their souls. They told me also that they were making money - not that I should pay much attention to that (...) And they told me that the most successful artists neither wrote down to their publics nor retreated into meaninglessness. They often blithely referred to such phrases as It Sells, and Giving the Public What it Wants. So I decided that these American artists were craftsmen in the plumbing of the soul. Chromium and plastic. But the Neapolitans never

informed me that they were artists. Nor  
had they a press agent to tell me  
so. (TG p.301)

Os contrastes semânticos estabelecidos da forma como são traduzem sarcasmo. A primeira e segunda sentenças justapostas já revelam uma assertiva irônica, se percebermos a carga pejorativa conduzida pela palavra "glib" (que significa "tagarela" "loquaz"); isso se confirma com a sentença seguinte: "they told me also that (...)". A utilização do discurso indireto, que reporta a fala de outrem ( com a inclusão de "also"), cria a ambiguidade do adjetivo "glib": para os artistas há muito o que falar de suas técnicas e almas; para o ironista tudo o que dizem é futilidade. Entretanto, é no aposto que o ironista projeta todo o poder de seu discurso sarcástico: "not that I should pay much attention to that". Novamente a informação essencial vem em forma de aposto; novamente o convite é feito ao leitor para que reverta a negativa e leia que "eles, artistas, prestavam atenção", o que fica claramente confirmado pelas expressões em maiúscula que surgem na sequência: "It Sells", "Giving the Public What it Wants"; mais oposição fica estabelecida no uso de "they" e "I". E a última frase - dois substantivos - confirma que nossa reconstrução é possível e vai ao encontro da intenção do autor: condenar a artificialidade da arte americana. Mas estaria esse narrador falando inequivocamente pelo autor?

Toda a crítica sugerida se torna ainda mais clara quando em seguida lemos que os italianos

... worked from their hearts, after they'd tested those hearts. They said that every human heart contained a key to other hearts. But the artist's gaze must be within, after a long time of looking about outside (...) It should never be warped into what the artist thinks *may or should be* the truth.  
(TG p. 302)

Sexo também é tema que merece um olhar irônico do narrador. Três grupos definidos fornecem o conflito para o surgimento da visão irônica: as mulheres americanas, as francesas e tunisianas, e as italianas. Acompanhemos algumas citações referentes às mulheres americanas, de um lado e francesas e tunisianas, de outro:

- Nossir, nothin in the world like American wimmin. Maybe a little independent, but then ya can't spend all ya time in bed.  
.....

- A chaplain once explained to me the difference between love and lust. But I can't remember exactly what he told me.  
.....

- Darling, il faut gémir quand nous faisons l'amour. E la prochaine fois je te prie de m'apporter un peu de chewing gum. (TG p.24)  
.....

I remember that the prettiest of them all was Claudette, who'd come in with her suitcase from Tunis for the pickings. Because she was as fresh and straightforward as an American girl, she was the most popular. Claudette talked a

rolling salty English. She made it quite clear that with her stipends from the Allied troops in Algiers she could retire a rich woman in another year. (...) She never allowed herself to be sampled in public. (TG p.120)

.....

I remember that we GI's were used to women in a different tradition. American women, with their emancipation, had imposed their own standards on us. In America most Nice Girls Would ... if you knew them well enough. Nearly all college girls Would, and waitresses too, if they thought there was a reasonable chance of your eventually getting spliced (...) A Career Girl would keep you, or you kept her, depending on the financial status of one or both. And in America there were lots of rich middle-aged ladies who liked their young chauffeurs and gardeners, but didn't dare marry them for fear of what Cousin Hattie would say. (TG p.266)

Os excertos são plenos de insinuações irônicas. Concentremos nossa atenção no último: "most Nice Girls Would...". A frase induz, de acordo com o contexto, a leitura que o narrador pretende que o leitor faça, ou seja, de que é o falso puritanismo (que vê na sociedade) que "impede" o término da sentença; falso puritanismo que também está revelado no eufemismo "Career Girl". Mas é na última sentença que nossa atenção se concentra. E lá que o narrador injeta seu sarcasmo e aniquila a hipocrisia americana, sobretudo quando já sabemos o quanto aprecia a franqueza italiana. Comparemos, para confirmar as disparidades, a última sentença acima com outras falas anônimas, agora referentes às italianas:

- These Gook wimmin (...) It's so easy with em. You just walk down Via Roma an some signorina does all the rest.

.....

- But (...) I don't wanna hafta pay for it. I just wanna little girl all my own to love.

.....

- There is something very nice about Italian women. No funny ideas about fur coats and higher income brackets and silk stockings, like American girls. And they don't feel they have to discuss books with you that they haven't read... not that women shouldn't be emancipated... to a certain degree, as companion to man and as his helpmate... But the Neapolitan women are so down to earth. First they cook you a spaghetti dinner. ... Then ... (TG p.266 )

.....

- Io andare a casa tua per mangiare e per fare amore. (TG p.210).

.....

- I don't get a minute alone with Rosetta (...) Mamma doesn't trust Rosetta out her sight for one minnit. An after midnight Papa's always remindin me what time it is... as if I didn't have a wrist watch.

.....

- Onelia told me quite frankly (...) that she was interested in a passport to the States as my wife. ... I liked that honesty in her. I guess she likes me too.

.....

- Us GI's is so hot (...) that once we leave Italy, these signorinas will never be satisfied with the Eytie men... never again... (TG p.267)

E das disparidades oferecidas entre o comportamento das mulheres americanas e das mulheres italianas que devemos fazer nossa reconstrução; há claramente intenção irônica e satírica. Só para citarmos um exemplo mais marcante, basta compararmos a sinceridade sugerida na quarta elocução ("Io andare a casa tua per mangiare e per fare amore") com a visão que nos dá o narrador das mulheres americanas no grupo de citações anterior: na última lemos (...) "ladies who liked their young chauffeurs and gardeners, but didn't dare marry them for fear of what Cousin Hattie would say."

Ou vejamos o que o narrador mostra dos soldados americanos com relação às italianas:

There were Negroes who told their shackjobs that they weren't really black, just stained that way for camouflage and night fighting. There were mess sergeants who told nice Neapolitan girls that they owned chains of restaurants back in the States (...). But I also remember instances of love and good faith on both sides. Gi's and officers met Neapolitan girls, fell in love with them, and married them. (TG p. 267).

.....

I remember Laura, to whom a GI killed at Cassino made two presents. He gave her a baby and a white spirochete. When I see flowers crushed in a muddy street, I think of Laura.

I remember plump and smiling Emilia, who thought she'd married an MP. The MP disappeared forever after the wedding (...). Her mother kept cursing her and asking where were all those allotment checks from America? (TG p. 268)



Nas três citações o narrador revela ironia através da fusão de seu tom aparentemente casual (da primeira e da última) e mais emocional (da segunda); em todas surge a condenação do comportamento de americanos; na terceira também revela a crítica aos italianos interessados em receber vantagens financeiras de casamentos com americanos.

As contradições aparentemente fundamentais e irresolvíveis do homem também são objeto de reflexão do narrador: ele agora é ironizado, ou se ironiza a si próprio.

I retreated into my own private world with the scream of a spinster when she sees a mouse. And I remember that I saw the preciousness of the gift of my Life, a crystal of green lymph, fragile and ephemeral. That's all I am, but how no-accounting everything else is, in juxtaposition to the idea of Me! What does anything else matter? The world ceases to exist when I go out of it, and I have no one's assurance but my own for the reality of anything. Those who were machine-gunned in 1918 - it's the same as though they had never been (...) Therefore in a sense I went mad. Those who brood on death in wartime find that every pattern of life shrivels up. Decency becomes simply a window-shade game to fool the neighbors, honor a tremolo stop on a Hammond organ, and courage simply your last hypocrisy with yourself - a keeping up with the Joneses, even in a foxhole. Oh my sweet Life, my lovely Life, my youth - all destined for a bullet... (TG p.22)

A fragilidade e efemeridade da vida, o nada após a morte, o senso trágico da guerra, onde o homem ainda comete sua "last hipocrisy" consigo mesmo - são questões sobre as quais o narrador projeta seu olhar e atrai o nosso. E da essência da ironia geral que também nos sentimos envolvidos nos dilemas mostrados; são conflitos que se aprofundam:

(...) I was alone; I hear my blood softly boiling (...) Why had I been born? Was there some scheme from which I wasn't distracting, some harmony that I was smashing? I those evenings whatever God I believed in receded from me like a comet. I found myself walking in a world in which I was an alien. I'd just come out of the womb, but there was no mother to take me by the hand (...) All men, I came near deciding, were secretly enemies. I'd wonder what would happen to three men who found themselves alone at the end of the world. Would they kill one another? Was society therefore simply a charade to ease the torture of life? Were we all more divide than we were united? At such times I'd lay my head on the concrete wall along the Mediterranean. I wanted to cry, but nothing came except some dry hiccoughs. You're a monster and a misanthrope, I'd tell myself (...) I put my hands tightly against the sunbans of my back and called out to the leaves and the moon and the sky:  
- O my God, my God! ... (TG p.158)

O sentimento de alienação, de que o fato da existência é um fato arbitrário está sugerido nas perguntas retóricas que desafiam solução. A desarmonia entre o universo e o indivíduo que, citando Muecke "simply do not gear together"

culmina no apelo dramático (curiosamente em discurso direto); é a ironia cósmica que se revela.

Em seus rituais de iniciação, a guerra coloca o narrador frente a frente com os valores aprendidos e que acabam se perdendo:

I remember my mother's teaching me out of her wisdom that the possession of Things implies a responsibility for Their use, that They shouldn't be wasted, that Having Things should never dominate my living. When this happens, Things become more important than People. Comfort then becomes the be-and-all of human life. And when other people threaten your material comfort, you have no recourse but to fight them. It makes no difference who attacks whom first. The result is the same, a killing and a chaos that the world of 1944 wasn't big enough to stand (...) Our propaganda did everything but tell us Americans the truth: that we had most of the riches of the modern world, but very little of its soul (...) But with our Hollywood ethics and our radio network reasoning we didn't take the trouble to think out the fact that the war was supposed to be against fascism - not against every man, woman and child in Italy. ... But then a modern war is total.  
(TG p.259/60)

A leitura do excerto é um convite ao desvendamento de significados; há um conflito de vozes: até chegarmos à última sentença aceitamos como válido o raciocínio do narrador; ele está coerente com o contexto geral das crenças do autor. E, entretanto, na última sentença que há uma óbvia subversão das reflexões anteriores: a voz que fala "But then

a modern war is total" deve ser repudiada se aceitamos - como o fazemos - a voz anteriormente registrada. Certamente ela não é a mesma voz do discurso imediatamente anterior. Está configurada outra construção irônica.

Quando lemos ironia, lemos também personalidade e valores. O leitor que até aqui fez seus julgamentos morais e estéticos do autor com base nos enunciados irônicos oferecidos, deve estar a pensar que a obsessiva comparação entre americanos e italianos, favorecendo os últimos, pode ter reduzido o valor da obra. No entanto, se atentar para o excerto abaixo - e com o contexto geral sob controle, encontrará uma explicação que, se não é irônica, pode elucidar muitas das ironias desenhadas.

(...)there was still a great deal of human love. And this rejoiced me. For all the ruin and economic asphyxiation we'd brought the Neapolitans, we also in some cases gave them a new hope. They'd been like Jews standing against a wall and waiting to be shot for something they'd never done. And I began to think that perhaps something good might emerge or be salvaged from the abattoir of the world. Though in the main all national decency and sense of duty might be dead, I saw much individual goodness and loveliness that reassured me in my agony. I saw it in some Neapolitans. I saw it in some Americans (...) I was something much more and much less than myself. ... (TG p.268)

Contudo, o jogo mais sutil de The Gallery só é revelado na última "promenade": a identidade do seu narrador é

parcialmente revelada. Seu nome é revelado por três vezes em situações dialógicas:

- Dimmi che cosa pensi, John.
- Same thing you are, of course.

I remember that then I found the difference between love and Having Sex. There's none of the blind preoccupation with my own body and its satisfaction. The first aim is to please my love. And I end by being pleased too. (TG p.306).

.....

- Buona notte e sogni d'oro ... Dormi, John ...

Thus in Naples I and other Americans loved. In a war one has to love, if only to reassert that he's very much alive in the face of destruction. Whoever has loved in wartime takes part in a passionate reaffirmation of his life. (TG p.307)

.....

- Caro John, ti consiglio di dire a tutti quel che hai visto in Italia ... Perché, sai, gl'Italiani non vi odiano, non vi odiano, voi altri americani. ...

Thus I walked often in the Galleria Umberto Primo, that arcade in the center of the city of Naples. Most of the modern world could be seen in ruins there in August, 1944. (TG p.311)

Ao se identificar como John, coincidentemente o nome do autor real, o narrador pode sugerir que, ao assumir uma identidade, ele funde personagem fictícia (John) e a personagem real (John Horne Burns), confirmando a aproximação das axiologias de ambos e também a natureza ambivalente da literatura, que chama atenção para si como artifício, mas finge ser real. O jogo entre objetivo e

subjetivo, entre a realidade da vida e a realidade da arte se funde ao final. O narrador tem agora um nome e nos traz de volta ao mundo real. O progresso de crescente intimidade entre narrador e leitor acaba dando vida real a esse "escriba oficial": é como se, decidido a assumir o seu próprio texto, o autor se projetasse para dentro de sua própria ficção tornando-a realidade; o autor imanente em cada parte de seu trabalho como princípio criador, sai dos bastidores e assume sua criação. E dessa forma que vemos "John". Ele encerra a obra:

I remember that Galleria as something in me remembers my mother's womb. I walked backwards and forwards in it. I must have spent at least nine months of my life there, watching and wondering. For I got lost in the war in Naples in August 1944. Often from what I saw I lost the power of speech. It seemed to me that everything happening there could be happening to me. A kind of madness, I suppose. But in the twenty-eighth year of my life I learned that I too must die. Until that time the only thing evil that could be done to me would be to hurry me out of the world before my time. Or to thwart my natural capacities. If this truth held for me, it must be valid for everybody else in the world. This is the reason why I remember the Gallery in Naples, Italy... (TG p.311)

A sugestão de "nascimento" fica evidenciada: foram nove meses de observações e reflexões. Nas diferentes grafias - Galleria e Gallery - pode haver o último jogo irônico: o narrador - ou autor - se reconhece na "Galleria" italiana e

reconhece que, como americano, a "Gallery" também o reconheceu, como um ser humano - John, o qual nos conduz ao "Exit", onde a visita termina. E, ao sair, encontramos aquele "promeneur" solitário que de longe nos acompanhou.

A descrição física da galeria é substituída por formas vivas: "everyone in Naples sooner or later found his way into this place and became like a picture on the wall of a museum". Os sons da "Entrance" ("combat boots, slide of Neapolitn sandals, click of British hobnails, screams and coos and slaps and stumbles, hasty press of kisses and sibilance of urine on the pavement ...") foram substituídos: "The Neapolitans came (...) to watch the Americans (...) the Americans came (...) to get drunk or to pick up something or to wrestle with the riddle (...) of war, of human dignity, of love, of life itself. Some came closer than others to solving it." Inclua-se "John" no "some": deixar de ser apenas o "eu" narrador e adquirir uma identidade coloca-o em posição de maior proximidade com o leitor e este se aproxima mais da realidade do que da ficção que acabou de acompanhar; lança-nos na realidade da vida e na realidade da guerra que nos foi mostrada - porque ninguém que a viu e viveu pode escapar das cicatrizes que ela deixa - sejam elas físicas ou não.

Na corrente final que estabelece unindo a Galleria à cidade de Nápoles, ao Mar Tirreno, ao Mar Mediterrâneo, a

Caserta, a Florença e de lá a Leghorn, Milan, Boston, Windsor, o autor "renascido" retorna à sua realidade - e nos convida a velejar em nossas próprias águas; confrontados com o oceano de nossas meditações re-iniciamos nossa solitária viagem - que pode nos levar muito além do fim do mundo - sem sairmos do lugar. Ironias da literatura ...



#### 4. CONCLUINDO A MISSAO (Considerações Finais)

Ao final de nossa visita à "galeria" de Horne Burns, é necessário que façamos um "balanço" de sua exposição. Pretendemos neste trabalho apontar para a obra, extraíndo dali seu verdadeiro sentido, conteúdo e alcance.

1. The Gallery mereceu ser celebrado como um grande romance de guerra. A técnica de construção é absolutamente adequada à enorme riqueza de material que Horne Burns tinha em mãos. Ele sabia que tinha algo importante a dizer - e precisava dizê-lo da forma como o fez. Nenhuma outra forma abrangeria as situações expostas naquele lugar, momento e circunstâncias históricas. Como espectador e participante, ninguém melhor do que ele para saber - e mostrar - que a guerra é fragmentada - e fragmenta. Portanto, os episódios isolados fazem pleno sentido. Ele criou um 'milieu' separado para cada personagem porque cada uma delas reage diferentemente; cada uma delas vive sua guerra particular; cada uma delas é mostrada como se tivesse sido arrancada de seu próprio meio e lançada de volta a si mesma.

.....

John Mitzel define bem: em The Gallery Burns

assembles characters through events in the Galleria, but he's far more concerned with each individual's tracks and how each arrived in Naples and how the war affects him. No broad battle scenes, lavish descriptions of air

combat, amphibious landings, triumphant marches. It's not a military novel. It's Burns's searches for traces of the human soul in the rubble of war. He writes of lives shattered by war, people killed, and Americans exposed in their pitiful lack of civilization. Everyone in The Gallery is taken to some kind of threshold (...). (1974:40)

Se, por um lado, na maioria dos "portraits" fica sugerido um sentimento de negação de valores, por outro, nas "promenades" Horne Burns sugere afirmação de valores, como que buscando equilibrar sua visão de mundo: apesar da insanidade da guerra, ele ainda acredita no homem e nas coisas simples da vida.

Falando da obra como um todo, John Aldridge diz:

Taken separately, the "Portraits" carry immense conviction and dramatic power. They are full of accurately observed, deeply felt life; they go to the bottom of the moral and psychological dilemma of human beings lost in the middle of war; and they all testify to the remarkable range and intensity of Burns's talent as a writer. But they don't constitute the whole of The Gallery nor contain the full meaning Burns intended it to have. They tell the story of the war as he saw it, but they do not tell the story of the war as he wished it to be. For that, he had to fall back on the "Promenades". (1951:145)

2. Horne Burns não merece ter caído no esquecimento. Sua obra, embora curta, deve ser resgatada pela imensa riqueza de seu estilo e de sua imaginação e, mais do que isso, pela honestidade e coragem com que tratou temas polêmicos como

as mazelas e preconceitos da sociedade americana, o comportamento do exército de seu país durante a guerra na Europa, além de ter-se debruçado sobre os grandes conflitos que afligem o homem contemporâneo. Falando de seu estilo e sua obra Brigid Brophy diz

He draws in bold strokes, sometimes caricaturing, sometimes creating a sort of farce of indignation. He is bold in scale. He is not afraid to bid to be universal: and he can justify his bid because the depth of his penetration into alien minds lets him use colossal perspectives (1967:197)

A coragem que Burns mostrou nadando contra a corrente nacionalista do período da guerra certamente lhe trouxe inimigos; muitos leitores - especialmente os críticos - se mostraram incomodados com a exposição ostensiva dos americanos em The Gallery. Lá ele articulou muito do horror da guerra - mas também muito do horror daqueles com ela comprometidos, sobretudo os americanos. Como bem afirma John Mitzel

Americans were portrayed on the whole, in an unsympathetic light. The gap between the professed ideals of the American army and the actuality of GI's behavior in Italy pointed up perfectly what Burns had to say about the state of our American civilization. (1974:40)

Em contrapartida, a Itália representou para Burns o exato oposto da sofisticação e materialismo sufocantes da vida

americana. Na simplicidade e autenticidade dos italianos ele encontrou a razão para expressar sua fé no homem (fé que ele descobriu abalada com o que viu de seu país na guerra). Na capacidade dos italianos em aceitar o sofrimento a que foram submetidos, e ainda encontrar forças para sorrir, ele viu um enorme sinal de vontade de viver que, aliás, vem exposta no pensamento de Leonardo Olschki, autor de The Genius of Italy: "Italy is a tragic country with a smiling face" (cf. Hughes:1979:13).

Uma análise mais cuidadosa, no entanto, revela que, embora, como um todo, The Gallery possa dar a impressão de radicalismo contra a América, em várias situações Burns também condena italianos da mesma forma que defende muitos dos americanos lutando na Itália, o que, talvez, não tenha sido percebido por Brendam Gill, quando advertiu os leitores do New York Times contra o que chamou de "idolatria sentimental", referindo-se à paixão de Burns pela Itália.

Uma posição mais próxima do que pretendeu o autor talvez seja aquela expressa por Stuart Hughes em seu The United States and Italy:

Readers who want a starker, but substantially accurate, picture of the behavior of Americans in wartime Italy can find it in John Horne Burns's collection of sketches and episodes entitled The Gallery. It is all here: the cynicism and discouragement, the collusion in the black market, the

high living of rear-echelon officers, the heartless exploitation of half-starved women. All this is perhaps no more than the customary behavior of any army toward the civilian population among whom it is quartered. But in southern Italy this familiar situation took an added poignancy from the fact that the local population seemed both close to America and very far away: they were the blood relatives of the Italian-Americans and yet they did not fully belong, like the British, the French, or the Germans, to the modern civilization of the West; in some ways they appeared almost as alien as the Arabs of North Africa. (1979:12)

3. Estar no lugar certo, na época exata deram a Horne Burns a oportunidade de deixar sua marca na literatura de guerra na América, marca essa que, ironicamente, diminui seu próprio país - conquistador - e eleva a Itália - conquistada. Chocado pelo que viu na Itália, Burns adotou-a por simpatia; chocado pela visão que teve da América durante a guerra, renegou-a por princípios.

E nesse confronto América/Itália que o autor projeta seu generoso talento para a ironia, para a sátira - e também para o humor. São esses os instrumentos da verdade que pretendeu revelar. E o fez utilizando-se, de um lado, da "finesse" de Louella, da ingenuidade de Momma e Mamma, da "veia poética" de Lucinda, da "manus militaris" de Motes, do anônimo oficial com sua "Sophie Spirochete", do divertido (e sério) confronto dialético entre Father Donovan e Chaplain Bascom, do sarcasmo de Mr. Gargiulo; de outro lado,

revelando a enorme vontade de viver de Michael Patrick, a extrema consciência de Hal, a coragem e dignidade de Giulia, a bondade e espírito humanitário de Moe, a vitalidade dos "scugnizzi". Foi entre essas e várias outras personagens que a ironia encontrou seu caminho e marcou decisivamente sua presença na obra.

Como pudemos ver, a começar pelo título, The Gallery está carregada de ambiguidade - sinal de ironia em qualquer de suas espécies - onde a comédia e a tragédia compartilham o mesmo tempo e espaço.

4. Os nove meses de observação dos "portraits" e meditação do "eu" narrador das "promenades" - a Galleria Umberto no centro, como a célula mater - trazem o autor à luz de sua verdade pessoal. Ironicamente, entretanto, esse "nascimento" vem precedido de uma profunda obsessão com a morte, revelada em vários "portraits" e "promenades". Ao final da última "promenade" o "eu" meditativo diz:

But in the twenty-eighth year of my life  
I learned that I too must die. Until  
that time the only thing evil that  
could be done to me would be to hurry  
me out of the world before my time.  
Or to thwart my natural capacities.  
(TG p. 311)

e um pouco antes:

There'll be Neapolitans alive in  
1960. I say - more power to them. They  
deserve to live out the end of their

days because they caught on sooner than we to how simple human life can be, uncomplicated by advertising and Puritanism and those loathsome values of a civilization in which everything is measured in terms of commercial success. (TG p. 308)

e, ironicamente também, foi no país da Galleria que a morte o alcançou - antes de 1960.

Concluindo, lembramos o que Brigid Brophy disse de Burns:

We have, but John Horne Burns hasn't, lived until the 1960s. May he be not one whose name was writ in water. (1967:202)

Respondo a Brigid Brophy: In the 1990s I tried to rescue Horne Burns from the sands of oblivion and turn him into one more "portrait" in the Italian Galleria - and one in the American literary gallery. One to last.

Descobri que o caso de amor de Horne Burns com a ironia - na arte e na vida - foi literalmente um caso sério...

## 5. APÊNDICE

De acordo com a divisão estabelecida no Guide to American Literature and Its Backgrounds since 1890, duas variedades de relatos sobre a guerra podem ser encontradas: 1) material não-imaginativo produzido por participantes ou repórteres, ou por aqueles encarregados de grandes ações na guerra; 2) relatos imaginativos, geralmente sob a forma de ficção. As listas abaixo representam essas duas divisões.  
(Jones:1972:206)

## (1)

"Ernie" (Ernest T.) Pyle, *Here is Your War*, 1943  
 Dwight D. Eisenhower, *Crusade in Europe*, 1948  
 Edgar Snow, *The Pattern of Soviet Power*, 1945  
 George C. Marshall, *General Marshall's Report*, 1945  
 John Hersey, *Into the Valley*, 1943  
 Ralph Ingersoll, *The Battle is the Pay-Off*, 1943  
 Robert E. Sherwood, *Roosevelt and Hopkins*, 1948  
 Samuel Eliot Morison, *History of U.S. Naval Operations in World War II*, Vol. I. *The Battle of the Atlantic, 1939-1943*, 1947 (the first of fifteen volumes)  
 Vannevar Bush, *Modern Arms and Free Men*, 1949  
 William L. White, *Report on the Russians*, 1945

## (2)

Alfred Hayes, *The Girl on the Via Flaminia*, 1949\*  
 Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye*, 1941



E.J. Kahn, Jr. *The Peculiar War: Impressions of a Reporter in Korea*, 1952 (not fiction, but creates an atmosphere not unlike war fiction)  
 Edward Newhouse, *The Iron Chain*, 1946  
 Harry Brown, *A Walk in the Sun*, 1944\*  
 Herman Wouk, *The Caine Mutiny*, 1951\*  
 Irwin Shaw, *The Young Lions*, 1948\*  
 James A. Michener, *Tales of the South Pacific*, 1947  
 James Gould Cozzens, *Guard of Honor*, 1948\*  
 James Jones, *From Here to Eternity*, 1951\*  
 John Hersey, *A Bell for Adano*, 1944\*  
 John Horne Burns, *The Gallery*, 1947\*  
 John P. Marquand, *So Little Time*, 1943  
 Joseph Heller, *Catch-22*, 1955  
 Lester Atwell, *Private*, 1958  
 Lionel Shapiro, *The Sixth of June*, 1955  
 Norman Mailer, *The Naked and the Dead*, 1948\*  
 Robert O. Bowen, *The Weight of the Cross*, 1951 \*  
 Thomas Heggen, *Mr. Roberts*, 1946  
 William Styron, *The Long March*, 1952  
 William Wister Haines, *Command Decision*, 1947

Em Fiction of the Forties, entretanto, Chester Eisinger (1963:21-61) comenta sobre outros romances de guerra, alguns dos quais incluídos na lista acima:

Albert Maltz, *The Cross and the Arrow*, 1944  
 Alfred Hayes, *All Thy Conquests*, 1946  
 Carl Jonas, *Beachhead on the Wind*, 1945  
 Elliot Arnold, *Tomorrow Will Sing*, 1945  
 Elliot Merrick, *Passing By*, 1947  
 Erskine Cadwell, *All Night Long*, 1942  
 Glenway Wescot, *Apartment in Athens*, 1945  
 Gordon Merrick, *The Strumpet Wind* (?)  
 Gore Vidal, *Williwaw*, 1946  
 Hobert Skidmore, *Valley of the Sky*, 1944  
 Ira Wolfert, *An Act of Love*, 1948  
 John Cobb, *The Gesture*, 1948  
 John Hawkes, *The Cannibal*, 1949  
 John Hersey, *The Wall*, 1950  
 Kay Boyle, *Primer for Combat*, 1942, *Avalanche*, 1954, 1939, 1948  
 Leon Stathan, *Welcome, Darkness*, 1950  
 Louis Falstein, *Face of a Hero*, 1950  
 Martha Gelhorn, *The Wine of Astonishment*, 1948  
 Ned Calmer, *The Strange Land* (?)  
 Ned Calmer, *The Strange Land*, 1950

Peter Bowman, *Beach Red*, 1945  
Richard Brooks, *The Brick Foxhole*, 1945  
Robert Coates, *The Bitter Season*, 1946  
Robert Lowry, *Casualty*, 1946  
Vance Bourjaily, *The End of My Life*, 1947  
Vincent McHugh, *The Victory*, 1947  
William Abrahams, *Interval in Carolina*, 1945  
Willim Friedley, *A Time to go Home*, 1951

\* As obras mencionadas na primeira lista também são mencionadas na segunda.

## 6. BIBLIOGRAFIA

- ALDRIDGE, J.W. After the Lost Generation. New York: McGraw-Hill Book Company, Inc. 1951.
- ALLEN, W. Tradition and Dream - The English and American Novel from the Twenties to Our Time. London: The Hogarth Press, 1986.
- ARRIGUCCI, D. O Escorpião Encalacrado. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- AUERBACH, E. Mimesis. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- BAILEY, P. "Introduction" a The Gallery. John Horne Burns. London: the Hogarth Press, 1988.
- BAKHTIN, M. Questões de Literatura e de Estética, trad. de Aurora F. Bernadini et alii. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- BALZA, J. Este Mar Narrativo - Ensayos sobre el cuerpo novelesco. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BARTHES, R. et alii. Análise Estrutural da Narrativa - Pesquisas Semiológicas, trad. Maria Zélia B.Pinto. Petrópolis: Ed. Vozes Ltda, 1971.
- BASSETT, M. "John Horne Burns": A Portrait by Indro Montanelli, 11:2, 1986, pp. 151-158.
- BASSETT, M. "Popular Success and the Writer: The Case of John Horne Burns". Missouri Philological Association, vol. 9, 1984, pp. 52-59.
- BENETT, T. Outside Literature. London: Routledge, 1970.
- BLOOM, H. "A Inevitável Presença do Autor", trad. Arthur Nestrovski. Folha de São Paulo, Cad. 5, 29-10-95, pp. 11.
- BONNEUF, R. & QUELLET, R. O Universo do Romance, trad. de José Carlos S. Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BOOTH, W. C. A Retórica da Ficção, trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Ed. Arcádia, 1980.
- BOOTH, Wayne C. A Rhetoric of Irony. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974.

- BRADBURY, M. The Modern American Novel. New York: Oxford University Press, 1984.
- BRADBURY, M. The Modern World - Ten Great Writers. London: Penguin Books, 1989.
- BRADBURY, M. & TEMPERLEY, H.(ed.). Introdução aos Estudos Americanos, trad. Elcio Cerqueira, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BROGAN, D.W. The American Character. New York: Vintage Books, 1956.
- BROOKS, C. "Irony as a Principle of Structure". Contexts for Criticism, org. Donald Keeseey. Palo Alto: Mayfield Publishing Company, 1987.
- BROPHY, B. " John Horne Burns". Don't Never Forget - Collected Views and Reviews. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 192-202.
- BROWN, W.K. & OLMSTED, S.P. Language and Literature. New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1962.
- BURNS, J.H. " Drunk with Ink". Saturday Review, 17 December, 1949. p. 9.
- BURNS, J.H. The Gallery. London: The Hogarth Press, 1988.
- CANDIDO, A. Literatura e Sociedade - Estudos de Teoria e História Literária. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1965.
- CARVALHO, A.L.C. Foco Narrativo e Fluxo de Consciência - Questões de Teoria Literária. São Paulo: Livraria Pioneira Ed., 1981.
- CHASE, R. The American Novel and Its Tradition. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- CINTRA, I.A. "Dois Aspectos do Foco Narrativo" Revista de Letras (Unesp), 1980, pp. 5-12.
- COWLEY, M. " War Novels". The Literary Situation. New York: The Viking Press, 1954.
- COWLEY, M. Exile's Return. New York: The Viking Press, 1969.
- CUDDON, J.A. A Dictionary of Literary Terms. London: Penguin Books, 1979.
- DAL FARRA, M.L. O Narrador Ensimesmado. São Paulo: Ed. Atica, 1978.

- DANZIGER, M.K. & JOHNSON, W.S. The Critical Reader - Analysing and Judging Literature. New York: Frederik Ungar Publishing Co., 1978.
- DUARTE, Lélia P. "Ironia, Humor e Fingimento Literário" . Anais do XXVI SENAPULI - 28-28 de janeiro de 1994 - pp. 9-15.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem, trad. Alice Kyoko Miyashiro et. alli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ECO, U. Interpretação e Superinterpretação, trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ECO, U. Obra Aberta, trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- EDGERTON, D. H. "The Ambiguous Heroes of John Horne Burns" One, Outubro 1958, pp. 6-12.
- EISINGER, C. E. Fiction of the Forties. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.
- ELLIOTT, E. The Columbia History of the American Novel. New York: Columbia University Press, 1991.
- FORSTER, E.M. Aspectos do Romance, trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FRAPPIER-MAZU, L. "Metalanguage and the Book as Model - Romantic Parody: The Example of Le Bol de Punch". Semiotica - Journal of the International Association for Semiotic Studies. New York: Mouton, 1984 (?), pp. 746-747.
- FRASER, G.S. The Modern Writer and His World. New York: Frederick A. Praeger, 1964.
- FRYE, N. O Caminho Crítico, trad. Arnoni Prado. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- FRYE, Northrop. Words with Power: Being a second study of The Bible and literature. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1992.
- FUSSEL, P. (ed.). The Norton Book of Modern War. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1991.
- GARDNER, B. (org.) Up the Line to Death - The War Poets 1914-1918. London: Methuen, 1989.
- GILL, B. "Not to Die". New Yorker, 6 September, 1952, pp. 115-116.

- GOLDMAN, L. A Sociologia do Romance, trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Ed. Paz e Terra S/A, 1990.
- GRIFFITH, B.W. A Pocket Guide to Literature and Language Terms. New York: Barron's, 1986.
- GRODEN, M. & KREISWIRTH, M. The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- HAMBURGER, K. A Lógica da Criação Literária, trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- HANDELMAN, S. "Parodic Play and Prophetic Reason: Two Interpretations of Interpretation" Poetics Today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. 9:2. 1988.
- HASSAN, I. Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- HAVERKATE, H. "A Speech Act Analysis of Irony" Journal of Pragmatics. 14:1 Amsterdam; Elsevier Science Publishers B.V., 1990.
- HAWTHORN, J. Joseph Conrad. Narrative Technique and Ideological Commitment. London: Edward Arnold, 1990.
- HELLER, L.G. "Puns, Ironies (Plural) and Other Type-4 Patterns" Degres - Revue de Syntese à orientation semiologique. Bruxelles, 1974.
- HOFFMAN, F. J. The Modern Novel in America. Chicago: Henry Regnery Company, 1951.
- HOWARD, L. Literature and the American Tradition. New York: Doubleday Corp. Inc., 1960.
- HUGHES, H. S. The United States and Italy. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- HUTCHEON, L. "Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody" Canadian Review of Comparative Literature. 5: 201-11, Spring, 1975.
- HUTCHEON, L. "The Rhetorical Functions of Irony: Keys to Confusion or Clarity?" - trabalho apresentado no Modern Language Association of America - Annual Meeting, Dez. 1980.
- HUTCHEON, L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms. New York: Methuen, 1985.

- JONES, H.M. & LUDWIG, R.M. Guide to American Literature and Its Backgrounds since 1890. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- KAYSER, W. Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura), 4a. ed. portuguesa, revista por Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado Ed., 1968. vol. I e II.
- KEESEY, Donald (ed.). Contexts for Criticism. Palo Alto: Mayfield Publishing Company, 1987.
- KIERNAN, R.F. A Literatura Americana - Pós 1945 - Um Ensaio Crítico, trad. Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Nordica, 1983.
- KNOX, Norman. "On the Classification of Ironies". Modern Philologia, 1972 - vol. 70, pp. 53-62.
- LEITE, L.C.M. O Foco Narrativo. São Paulo: Ed. Atica, 1989.
- LIMA, L.C. (coord.) A Literatura e o Leitor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LODGE, D. The Art of Fiction. New York: Penguin Books, 1992.
- LODGE, D.(ed.) Modern Criticism and Theory - A Reader. London & New York: Longman, 1988.
- LUBBOCK, P. The Craft of Fiction. New York: The Viking Press, 1976.
- LUKACS, G. The Theory of the Novel. Cambridge: The MIT Press, 1971.
- MACHADO, Irene A. O Romance e a Voz - A Prosaica Dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago Ed. Ltd., 1995.
- MARTIN, G.D. "The Bridge and the River or the Ironies of Communication". Studies in Twentieth Century Literature. s.d.
- MITZEL, J. John Horne Burns - An Appreciative Biography. Dorchester: Manifest Destiny Books, 1974.
- MOISES, M. A Criação Literária. São Paulo: Ed. Cultrix, 1987.
- MOISES, M. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MONTANELLI, I. "Burns". Pantheon Minore (Incontri 1), Il Cameo, vol. 46. Milano: Longanesi, 1952, pp. 156-162.

- MUECKE, D. "Images of Irony" The Ironic Discourse - 4:3, 1983 ( publicado por The Porter Institute for Poetics and Semiotics - Tel-Aviv University - Israel Sc.Publishers Ltd.- Jerusalem), pp. 399-413.
- MUECKE, D.C. Irony. London: Methuen, 1976.
- PETRO, Peter. Modern Satire: Four Studies. Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.
- POLLARD, A. Satire. London: Methuen, 1970.
- POUILLON, J. O Tempo no Romance, trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.
- RAHV, P.(ed.). Literature in America. New York: Meridian Books, 1957.
- ROMANO, R. "Papel dos Marginalizados na Literatura é Revisto". Folha de São Paulo, Cad. Letras, 24-3-1990.
- RULAND, R. & BRADBURY, M. From Puritanism to Postmodernism - A History of American Literature. New York: Viking, 1991.
- SCHOLES, R. & KELLOG, R. The Nature of Narrative. London: Oxford University Press, 1966.
- SCHOLES, R. & SULLIVAN, R. Elements of Fiction - Revised Canadian Edition. Toronto: Oxford University Press, 1988.
- SCHOLES, R. Textual Power. New Haven, Yale University Press, s.d.
- STATON, S.F.(ed.) Literary Theory in Praxis. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1987.
- STEVICK, P. The Theory of the Novel. New York: The Free Press, 1967.
- STRAUMANN, H. American Literature in the Twentieth Century. New York: Harper and Row Publishers, 1965.
- SUTHERLAND, James. English Satire. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- TAVARES, H. Teoria Literaria. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda., 1974.
- TRILLING, L. The Liberal Imagination - Essays on Literature and Society. New York: The Viking Press, 1950.
- VIDAL, G. Homage to Daniel Shays - Collected Essays - 1952-1972. New York: Vintage Books, 1973.



- VIDAL, G. United States - Essays: 1952-1992. New York: Random House, 1993.
- VIEIRA, Yara F. Níveis de Significação no Romance - Ensaios 13. São Paulo: Ed. Atica, 1974.
- WAGENKNECHT, E. Cavalcade of the American Novel. New York: Henry Holt & Company, Inc., 1958.
- WAGNER-MARTIN, L. The Modern American Novel - 1914-1945. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- WATT, I. The Rise of the Novel. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- WELLEK, R. & WARREN, A. Teoria da Literatura, trad. José Palla e Carmo. Publicações Europa-América, 1976.
- WESTBROOK, M.(org.) The Modern American Novel - Essays in Criticism. New York: Random House, 1966.
- WILSON, E. 11 Ensaios - Literatura, Política, História, trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1991.
- WOLFF, J. A Produção Social da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1992.

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE <u>Letras</u>	
AQUISIÇÃO <u>D 1589</u>	VALOR <u>R\$ 1000</u>
DATA <u>14.10.96</u>	TOMBO <u>112479</u>



AUTORIZAÇÃO PARA QUE A FFLCH/USP POSSA FORNECER CÓPIAS  
DA TESE/DISSERTAÇÃO A INTERESSADOS.

1) AUTORIZO A FFLCH/USP a partir desta data a fornecer cópias de minha  
Dissertação/Tese a interessados.

São Paulo, 8 / 10 / 92

Alzira Leite Vieira Allegro  
Alzira Leite Vieira Allegro

2) NÃO AUTORIZO A FFLCH/USP a fornecer cópias de minha  
Dissertação/Tese a interessados.

São Paulo,  / /