

Escritores e romancistas

Raffaele La Capria

Moravia observa que, em geral, hoje se fala sobretudo mal dos romances, mas que, na realidade, é difícil escrever romances. Ele não está de todo errado, especialmente se se tem em vista a Itália, onde há mais escritores que romancistas. Romancistas, para Moravia, são aqueles que se exprimem só através dos fatos e dos personagens; escritores são aqueles que inventam para si uma linguagem, uma forma, um estilo particular, e cada um desses aspectos da escrita é privilegiado por si mesmo. Ora, aceitando-se essa distinção (que, na realidade, é antes aproximativa), pode-se dizer que até o fim dos anos cinquenta havia vários romancistas na Itália; e que nos anos sessenta – os anos das vanguardas, das ciências humanas, do estruturalismo – prevaleceram, ao invés disso, os escritores. A uma literatura que tem em vista o mundo, os homens, a sociedade, sucedia uma literatura que tem em vista a si mesma e fala de si mesma. Esse tipo de literatura auto-referencial produziu *livros*, alguns mesmo muito belos, como por exemplo *As Cidades Invisíveis*, de Calvino, mas quase nenhum romance.

Para dizer a verdade, a Itália foi sempre uma terra de literatos, e por isso é rica em escritores e escassa em romancistas, ao menos até Manzoni e Nievo, que eram ambas as coisas. E é exatamente disso que gostaria de falar, dessa *dupla vocação* e de como ela se reproduz, nos nossos dias, no interior de cada autor, até radicar-se profundamente na substância mesma da sua obra. É como se o escritor desconfiasse do romancista que há em si, e o romancista fosse sempre constrangido a acertar as contas com o escritor, que freqüentemente o repreende por *escrever mal*. Essa é a mesma repreensão que foi feita com obstinação a Tozzi, a Svevo e a Pirandello, os nossos maiores romancistas do século XX, como se a coisa essencial num romance fosse a escrita e não a qualidade da imaginação e a força ou a novidade da concepção. E, de fato, mesmo numa tradução ruim – mal escrita – Dostoiévski ou Tolstói não permanecem sempre para nós os grandes romancistas que são?

Esse dissídio interno, esse quase esquizofrênico conflito escritor-romancista teve conseqüências claramente perceptíveis na nossa narrativa. Por exemplo, atrás de cada romance italiano se sente sempre o escritor incapaz de esquecer-se nos fatos e nos personagens, e preocupado, ao invés disso, com nos fazer escutar sua voz própria. Essa *univocidade* que o exclui da verdadeira *ficção* acaba por ser o seu mais acentuado signo distintivo. Uma outra conseqüência daquele dissídio é que desde o tempo de Jacopo Ortis o romance na Itália assemelha-se a *um gênero retórico recalcado*, sem a naturalidade e aquela genuína originalidade de concepção que se reconhecem em outras literaturas. Assim escreve Debenedetti, acrescentando que “sem querer falar de imitação... atrás dos bons romances italianos se vê sempre ainda um D’Annunzio que diz: ‘Bem, experimentemos a psicologia francesa ou russa ou super-humana sobre os senhores de Roma e da Toscana’. Ou então um Fogazzaro que pensa: ‘Peguemos os sombrios cenários do nosso Valsolda, os nossos

lagos e os nossos montes, para ali desenvolver alguma ampla balada romântica em prosa”. E, assim, encontramos “um ar deturpado de não pertença”, em que “a persuasão está mais no autor do que nos personagens”, mesmo na cantilena americana de Vittorini e de Pavese e nos vários modos de escrever de muitos dos autores contemporâneos.

O dissídio escritor-romancista – essa doença hereditária que todo autor italiano deve superar – pode em certos casos marcar pesadamente todo o percurso literário de um narrador. Por exemplo – segundo Garboli – em Calvino o escritor verdadeiramente matou o talento natural do romancista: “Mas por qual masoquismo Calvino, a um certo ponto da sua vida... carregou a sua vocação de pesos intoleráveis, quebrando a cabeça sobre a raiz quadrada da literatura, em vez de abandonar-se à liberdade do seu gênio?”. Em Elsa Morante age uma razão diametralmente oposta, e é – segundo Siciliano – “a confiança no gênero romance, um romance que atingisse um número conspícuo de pessoas”, que lhe faz pôr deliberadamente em funcionamento “uma complicada estrutura retórica dentro da qual se deixa precipitar uma histórica dor italiana... Mas o gesto de Morante contou mais que os conteúdos do seu romance”. E isso é verdadeiro não só para *La Storia*, a que alude Siciliano, mas também para os outros romances de Morante, nos quais a maneira realista nem sempre consegue tornar-se realismo (aquele *grande* que estava nas suas ambições) e revela muito freqüentemente a literariedade, ora mítica e decadente, ora suntuosa e melodramática, que a sustém.

O dissídio interno escritor-romancista, é necessário precisá-lo, apresenta-se entre nós com características específicas, historicamente determinadas, e é de todo diverso, digamos, daquele de que nos fala Flaubert, com sofrimento, nas suas cartas. Foi ele o primeiro a introduzir a arma da *escrita* no tecido da narração, dando início àquele processo que chega até Joyce e para além dele. Mas Flaubert provinha de uma tradição já saturada de romance (precediam-no Balzac e Stendhal, Dumas e Hugo); e também Joyce tinha atrás de si uma tradição muito rica (de Defoe a Austen, de Dickens a Conrad). E, portanto, neles o escritor intervinha sobre uma matéria romanesca viva e vital que por sua própria exuberância se prestava a esse tipo de operação. Entre nós, contudo, jamais se produzira uma tal situação de abundância que justificasse a drástica intervenção corretiva da *escrita*. Havia só a força da velha e gloriosa tradição retórica que continuava, ela sim, a evoluir por sua conta mesmo naqueles escritores contemporâneos que – operando principalmente sobre a linguagem ou sobre as estruturas formais – pensavam em conduzir o romance italiano para além das barreiras do naturalismo. (Que, porém, não foram jamais tão altas nem tão sólidas: oxalá tivéssemos um Zola!)

E, por isso, entre Joyce e Gadda, que freqüentemente se quis comparar com base no furor semântico de ambos, há esta diferença: que Joyce opera ainda na grande tradição romanesca que o precede, enquanto Gadda opera ainda na grande tradição retórica da nossa literatura, fazendo-a, porém, explodir ao contato com a modernidade (e aí esta o seu gênio).

Assim, nos mesmos anos em que a televisão trazia à cena o primeiro *italiano falado* da nossa história nacional, fornecendo pela primeira vez, mesmo que de uma forma grosseira e elementar, uma base lingüística comum sobre a qual se apoiar, Gadda e, em seguida, Arbasino, Manganelli e Ceronetti, revivendo de um modo extraordinário o radical conflito

escritor-romancista, davam uma remexida salutar na língua cinzenta, esmaecida e sem surpresas dos anos cinqüenta. Aos futuros romancistas, restituia-se uma língua tonificada, oxigenada e vivaz, tornada dútil e pronta aos usos mais díspares, finalmente liberada – justamente por eles, os requintados retores! – da senilidade classicizante da tradição.

À parte seu mérito inegável, há entre esses escritores e o romance uma bela distância. Os escritores se gabam de “forjar virtuosismos (lingüísticos) mirabolantes segundo uma prática literária que tem por objeto – rigorosa e descaradamente – nada a não ser a literatura em si mesma” (Arbasino). Mas a presunção de que a linguagem é tudo, e de que a realidade pode estar onde bem se entender não é, no fundo, muito cômoda e *irresponsável*? Sobretudo em se considerando que há ainda aqueles que crêem que a linguagem de um escritor nasce não só da literatura, mas da relação moral que ele estabelece com a própria época ou com a sociedade de que faz parte. Ao afirmar que é difícil escrever romances, talvez Moravia se refira também a isso, porque, romancista que é, sabe que há uma diferença entre novidade de estilo e ruptura da linguagem, e que não é preciso confundir as duas coisas: “O futurismo, por exemplo, obstinou-se na ruptura, com resultados ao fim modestos. É muito mais revolucionária a novidade de estilo que a ruptura ou subversão da linguagem, mas a novidade de estilo é freqüentemente imperceptível”. E deriva, eu acrescentaria, daquela relação com a própria época (ou sociedade) no momento em que se abre lenta e confusamente uma via para a expressão.

O que significa possuir uma tradição romanesca? Significa ter criado e poder alcançar um mundo imaginário povoado de personagens empenhados em aventuras individuais, e nestes, isto é, nas suas virtudes e nos seus vícios, nas suas ações, nos seus motivos, nas suas sensibilidades, reencontrar a consciência da própria humanidade e das próprias origens. Esses personagens nascidos da imaginação são mais reais que aqueles existentes, porque, mesmo tendo traços precisos, são universais, e portadores de um destino em que cada um pode entrever algo de si próprio. Eles fazem parte da *épica moderna*, como a chama Debenedetti, distinguindo uma *épica da realidade*, em que os personagens se identificam com as próprias ações, e uma *épica da existência*, em que os personagens estranham a si mesmos e as próprias ações. A primeira nasce com a burguesia e conta sua epopéia através de uma série de personagens exemplares empenhados num conjunto de ações exemplares, e dura até o fim do século XIX. A segunda nasce com a crise da burguesia, no início do século XX, e se reflete na crise do personagem. Falando de tradição romanesca, eu me refiro sobretudo à primeira, àqueles personagens que têm o poder de continuar a viver na nossa fantasia de leitores; personagens que, ao que nos parece, fazem parte de nós mesmos, e com quem compartilhamos os impulsos da alma e as paixões. Sem eles, sem as horas transcorridas em sua companhia, nos sentiríamos decerto mais sós, privados de uma parte essencial de nós. Aí está: gostaria de dizer que na nossa literatura, na literatura italiana, esses personagens infelizmente não existem.

Não há uma Princesse de Clèves, uma Merteuil, uma Manon, uma Madame Bovary. Não há nenhum Valmont, Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau, nenhum Swann e nenhum Guermantes, não existem nem ao menos Athos, Porthos, Aramis e D’Artagnan! E não há Moll Flanders, nem Robinson Crusoe, nem Becky Sharp e nem mesmo Oliver Twist, Pickwick ou Tess dos Uberville. Não há Werther, Carlotta, a Marquesa

von O..., e não há Wilhelm Meister ou o Barão de Münchhausen. E onde procurar um Ievguêni Oniéguin e a sua Tatiana, um Pierre Bezukhov, um Karamazov, um Oblomov, um “idiota” como o príncipe Míchkin? Onde encontrar uma mulher como Anna Karenina, uma garota como Natasha, um jovem como Raskólnikov, um vigarista como Tchitchikov? Nunca houve um Dom Quixote, um Sancho Pança ou um Lazarillo qualquer? Nunca houve um Capitão Ahab, uma Hester Prynne, um Tom Sawyer ou um Grande Gatsby? Talvez o único personagem carismático da literatura italiana seja uma marionete: Pinocchio é aquele que melhor representa a nossa índole. E depois? Restam-nos só as máscaras?

Se nos dispomos a procurar verdadeiros personagens, aqueles que possuem “o *quid* misterioso pelo qual a poesia se coagula numa criatura certa e alada, capaz de retornar-nos ao coração”, não encontramos um sequer. Apenas nos deparamos com pequenos personagens “que não nos olham, ou nos olham com indiferença”, porque “o seu destino se fecha sobre eles”. Encontramos personagens como Dom Abbondio, mas aqueles grandes – seja dito com todo o respeito por Manzoni – resultam grandiosos mais que grandes, como o Inominado e o Cardeal Borromeo. Casanova poderia ser um grande personagem italiano, mas é um personagem involuntário e quase marginal, que sai da obra e súbito retorna e se confunde com a sua vida, é exibido mais que representado, e parece tão monótono, enfim, e superficial! Fala só de si, nunca de nós, como todo verdadeiro grande personagem sabe fazer, inclusive o egocêntrico dostoiévskiano *homem do subsolo*. Onde encontrar, então, os *nostros* personagens? No teatro? Encontraremos uma Locandiera ou um Cavaliere, mas nunca um Hamlet, um Macbeth, um Lear, um Príncipe de Homburg, e nunca Hedda Gabler ou uma senhorita Júlia. Na ópera lírica? Talvez sim, mas o personagem cantado na maneira melodramática é diverso daquele narrado que, submisso, nos fala na intimidade. Paradoxalmente, se queremos encontrar num romance um grande personagem italiano, devemos procurá-lo numa literatura que não é a nossa: Sanseverina, o Conde Mosca, o príncipe autocrata Ranuccio V, e Fabrizio del Dongo, esses italianíssimos personagens foi o francês Stendhal a descobri-los, a entendê-los e revelá-los a nós.

Assim, sem uma tradição romanesca memorável, sem esses personagens “que se tornaram outras tantas vozes do dicionário íntimo com o qual nomeamos as nossas situações e as conjunturas, as sombras, os divinos esclarecimentos da alma”, o nosso imaginário é privado daquela essência espiritual e daquela ciência dos sentimentos que nenhuma filosofia, nenhuma forma de saber, pode nos comunicar da mesma maneira. Como deve ser belo para um russo entreter-se com Natasha ou o Príncipe Andrei sabendo que falam a sua língua e que esta estabelece, entre ele, leitor, e suas criaturas da imaginação, um laço profundo e misterioso! E como deve ser prazeroso para um inglês seguir os pensamentos e as associações de idéias de Tristram Shandy ou do senhor Bloom e da sua Molly! Mas nós com quem poderíamos entreter-nos na áulica linguagem da tradição que nos pertence? Qual personagem crível poderia falar naquele idioma? A barreira da língua literária, aquela sim foi uma verdadeira barreira (não aquela do naturalismo), e explica a hostilidade que cada um de nós sentiu desde os anos de escola pela nossa literatura, e a paciência que nos é necessária para chegar finalmente a amar um de nossos Grandes! Ei-los, estes Pais Conscritos das Pátrias Letras, os únicos personagens que vêm ao encontro na nossa literatura: Alfieri que fortissimamente quis, Foscolo que fortissimamente amou, Leopardi que fortissimamente sofreu, D’Annunzio que fortissimamente viveu. “Tais como em si mesmos enfim a

eternidade os mudou”, esses nos aparecem mais como marmóreos Lares e Penates do que como personagens a quem se gostaria de confiar os mais secretos pensamentos. E, depois, como se faz para confiar-se no italiano de literatos que esses usavam? Mesmo o sublime Leopardi, aquele que sentimos entre todos o mais próximo, é forçado a usar “*donzelletta*”, “*appo le siepi*”, “*pentrommi*” e “*volgerommi*”!

E aqui gostaria de observar timidamente que, se é seguro que uma literatura italiana existe, não é, de outro lado, seguro que uma nação italiana tenha jamais existido; e de uma literatura sem uma nação é difícil que nasçam personagens carismáticos.

Confesso-o que, como leitor, tenho nostalgia daqueles personagens que, em sua maior parte, conheci só na língua das traduções. Como escritor sei que seria perigoso freqüentar-lhes ou buscar fazer-lhes reviver porque agora o tempo deles é acabado. O romance que certa feita abraçava toda a realidade hoje não parece mais em grau de fazê-lo, não toca mais as questões fundamentais, não trata mais das grandes idéias por medo do ridículo. Desde quando renunciou a essas ambições, desde quando não pode mais sustentá-las, tornou-se um *orfãozinho da totalidade* (Guarini), perdeu sempre mais o contato com os problemas que interessam a todos os homens e aquele senso comum que é indispensável a toda narração verdadeiramente grande. E perdeu também os seus heróis, os personagens carismáticos de uma vez.

Não tendo a nossa tradição conhecido em tempo devido a *épica da realidade* e os grandes personagens que a representavam, é mais difícil hoje para um romancista italiano confrontar-se com a *épica da existência* e com os personagens que fazem parte dela. Mas do Mattia Pascal de Pirandello ao Zeno de Svevo, do Michele de Moravia à “noviça” de Piovene, esta *épica* vai se formando entre nós. Resta o fato de que somos de qualquer modo destinados a nos descobrirmos – caso único – sem aqueles grandes personagens que enriquecem as outras literaturas, porque não apanhamos o momento histórico justo para procurar algum; e hoje todos os personagens possíveis não poderão ter mais nenhum daqueles traços característicos que neles seduziam e que ainda agora nos fazem crer no homem. Devemos contentarmo-nos com aquele personagem dividido, fragmentado, pulverizado, estranhado e, enfim, cancelado que o século nos consente e que, dizem, se nos assemelha.