

ALESSANDRA BELLETTI FIGUEIRA

GUERRA E NARRATIVA: A ESTETIZAÇÃO DA ADOLESCÊNCIA

Porto Alegre

2011

CIP - Catalogação na Publicação

Belletti Figueira, Alessandra
Guerra e Narrativa: a estetização da adolescência
/ Alessandra Belletti Figueira. -- 2011.
120 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2011.

1. Literatura Comparada. 2. Guerra. 3. Romance.
4. Adolescência. I. de Freitas Bittencourt, Rita Lenira, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

GUERRA E NARRATIVA: A ESTETIZAÇÃO DA ADOLESCÊNCIA

ALESSANDRA BELLETTI FIGUEIRA

Orientadora: Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2011

ALESSANDRA BELLETTI FIGUEIRA

GUERRA E NARRATIVA: A ESTETIZAÇÃO DA ADOLESCÊNCIA

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada para a obtenção do título de Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, através do programa de pós graduação em Letras, Literatura Comparada

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt – UFRGS

Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha - UFPel

Prof. Dra. Lúcia Sá Rebello – UFRGS

Porto Alegre, 14 de outubro de 2011

Para meu esposo, Tobias Mülling, pelo incentivo
Para meus pais, Clóvis e Lúcia Figueira, pelo carinho
Para meus professores, da UFPel e UFRGS, pelo direcionamento.

AGRADECIMENTOS

Ao Governo Federal que mantém na UFRGS uma universidade de excelência acadêmica.

À orientadora Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt por sempre encontrar motivos para elogios, por ser paciente sem deixar de ser exigente, por ter prontamente aceitado meu pedido de orientação, mesmo quando a proposta ainda era embrionária, e, finalmente, pela orientação responsável e esclarecedora.

Aos meus pais, pelo sustento financeiro durante o ano vivido em Porto Alegre. Também pelas ligações à noite, pelas comidas congeladas, e pelas visitas de final de semana.

Ao, inicialmente namorado, mas, por fim, esposo, por ser um facilitador, incentivador e tornar melhor minha consolidação profissional e vida pessoal.

Aos professores Aulus Mandagará Martins, João Manuel dos Santos Cunha, Renata Requião e Anne Marie Moor, do departamento de Letras da UFPel (Universidade Federal de Pelotas), os quais, desde cedo, me incentivaram e qualificaram nos caminhos da literatura, da pesquisa, e do ensino.

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor, que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.

Roland Barthes, **Aula**

RESUMO

Esta dissertação consiste na aproximação entre as obras *O menino de Burma* (2009), do nigeriano Biyi Bandele, e *A pornografia* (1986), do polonês Witold Gombrowicz, com a intenção de analisar os personagens adolescentes trazidos por cada uma. Além destas, a obra *Guerra dentro da Gente* (1991) de Leminski iluminará uma aproximação entre *O menino de Burma* e *A pornografia* por oferecer tanto uma aproximação estética quanto um suporte teórico para as obras principais. As noções de infância/maturidade bem como de inocência/malícia permeiam o universo de ambas as narrativas, tendo como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial, que, nas narrativas, é a responsável por alterações comportamentais nos personagens. Este conjunto oferece uma estetização ambígua da adolescência, onde, por vezes, percebe-se uma inocência atribuída à ingenuidade e, por outras, uma maldade que é fruto do contexto violento em que estão inseridos os personagens. No plano teórico, a Literatura Comparada fornece o suporte que possibilita um diálogo entre os textos literários e também uma abordagem das relações desses textos com a Literatura de Testemunho, Autobiografia, Romance de Formação e elementos de Historiografia literária e Psicanálise. Por fim, ao observarmos os enredos, e a vida de Bandele e Gombrowicz, percebe-se que muito do que foi escrito fez parte de um contexto vivido pelos próprios autores, e não apenas imaginada para fins de composição das obras. Ao utilizar essas diversas abordagens para dar conta de uma leitura possível de *O menino de Burma* e *A pornografia*, percebo que estas são obras não acomodáveis em um gênero ou vertente literária específicos, mas, dotadas de uma estética que movimenta a realidade, e se preocupa com ela.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Guerra; Romance; Adolescência

ABSTRACT

This dissertation is a comparison between the books *O menino de Burma* (2009), by the Nigerian Biyi Bandele, and *A pornografia* (1986), by the Polish Witold Gombrowicz, and it intends to examine the teenage characters found in each one. Besides that, *Guerra dentro da gente* (1991) by Leminski will be considered a theoretical tool in order to elucidate a relation between these books. Furthermore, *Guerra dentro da gente* suggests an aesthetic relation between the books. Notions of childhood/maturity as well as innocence/evil pervade the universe of both narratives, having the Second World War as a backdrop, which produces changes in the characters. Considering these factors, readers are inclined to notice an ambiguous representation where, sometimes it is noticed innocence and other times, malice, influenced by the severe and violent context where the characters are living. The Comparative Literature theory provides support that enables a dialogue between literary texts and also an approach to the relationship among these texts and Testimony Literature, Autobiography, Bildungsroman and elements of Literary Historiography and Psychoanalysis. Finally, by examining History and Bandele and Gombrowicz's life, one realizes that much of what was written was part of a context experienced by the authors themselves, and not just imagined aiming the composition of these stories. By using these different approaches, in order to guarantee a possible reading of these works, I realize that these works are fickle, not accommodate in a specific literary genre or aspect, and, endowed with an aesthetic that moves the reality around, and is worried about it.

Key words: Compared Literature; War; Romance, Adolescence

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Guerra. Narrativa e adolescência	11
1 DOIS LUGARES DA ADOLESCÊNCIA NA GUERRA	21
1.1 <i>O MENINO DE BURMA</i>	21
1.2 <i>A PORNOGRAFIA</i>	27
2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E MAIS UMA NARRATIVA	38
2.1 LITERATURA COMPARADA	38
2.2 ROMANCE DE FORMAÇÃO	42
2.3 LITERATURA DE TESTEMUNHO	47
2.4 AUTOBIOGRAFIA	57
3 A GUERRA E AS NARRATIVAS	61
3.1 ELEMENTOS PSICANALÍTICOS	61
3.2 ELEMENTOS HISTÓRICO-POLÍTICO E SOCIOLÓGICOS	87
3.2.1 <i>A guerra dos Chindits</i>	92
3.2.2 <i>A ocupação na Polônia</i>	97
4 SOBRE AUTORES, NARRADORES E ELEMENTOS BIOGRÁFICOS	101
4.1 AUTORES	101
4.2 NARRADORES	104
4.3 ELEMENTOS BIOGRÁFICOS	107
4.3.1 <i>Biyi Bandele</i>	108
4.3.2 <i>Witold Gombrowicz</i>	110
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

INTRODUÇÃO: GUERRA, NARRATIVA E ADOLESCÊNCIA

A guerra, a narrativa e, a estetização da adolescência são os ingredientes que deram forma a este trabalho. Esta é uma dissertação que se esforça na busca por uma aproximação do mundo fictício com o chamado mundo da realidade, por isso, no título, já apresento 4 elementos: a guerra e a adolescência, que são genuinamente pertencentes ao âmbito do fato, da historicidade, do dia a dia, em contraponto a elementos que não escapam de uma essência criadora, imaginária, que são a estética e a narrativa.

Sempre aprendi que uma leitura comprometida de um texto ficcional deveria ser capaz de incitar no leitor as sugestões de leitura que melhor dariam conta de seu conteúdo. A teoria que é posta antes da leitura provavelmente não servirá bem à obra. É um *a priori* que poderia delimitar, minimizar o alcance da pesquisa. A teoria, portanto não deve ser aplicada ao livro, mas o livro associado a uma teoria, isto é, a preocupação estaria em identificar na obra a teoria que facilita a entrada na obra, que ajuda o teórico a entendê-la melhor, como em um movimento de vai e vem, do livro para o leitor, que é o teórico, e vice versa, explorando ao máximo as “dicas” do texto literário para entendimento do mesmo a partir de sua fatura.

As interpretações aqui sugeridas estarão apoiadas, em boa medida, nas estruturas formais das obras, esperando-se assim evitar leituras impressionistas ou subjetivistas. Neste sentido, valho-me da noção de que mesmo que algumas obras literárias tenham servido para a representação de acontecimentos históricos, o fazem através da mescla de elementos fictícios e verídicos, não desenvolvendo uma preocupação exclusiva com o contexto histórico.

Certa vez, em visita a uma livraria, encontrei entre tantos outros títulos, a obra *O menino de Burma*¹ (2009), de Biyi Bandele. Jamais ouvira falar do autor, tampouco conhecia a temática trazida por ele neste livro, a qual se revelou a mim através da frase localizada no pé da capa: “A comovente história de um menino africano tentando

¹ *Burma*: nome em inglês para a antiga Birmânia, oficializada Mianmar em 1989. É uma região do sudeste asiático e cenário do romance de Bandele. É banhada pelo Oceano Índico. Faz fronteira com Bangladesh, Índia, China, Laos e Tailândia. Ex-colônia britânica (1824-1886).

sobreviver à Segunda Guerra Mundial”. Ao suspeitar que a obra assemelhar-se-ia à temática que vinha trabalhando em uma disciplina do mestrado², achei que sua leitura poderia ser proveitosa.

Na disciplina mencionada, o conceito de Literatura de Testemunho me fora apresentado. Comecei a dar-me conta de que muitos sobreviventes ou pessoas afetadas, direta ou indiretamente, por guerras ou outros acontecimentos extremos encontravam na literatura uma forma de “exorcizarem” suas mágoas e experiências de terror vividas em um contexto hostil como o de uma guerra. Marcio Seligmann-Silva, em *Testemunho de Shoah e literatura*, afirma que “para o sobrevivente a escrita tem o papel duplo que caracteriza o arquivamento: ela é deposição, inscrição, memória no sentido de recolhimento e armazenamento de dados, mas é também um ato de separação desta memória”.³

Escrever, nesse contexto, é um ato de necessidade psicológica, um ato de, como disse Seligmann, *separação* da memória que lembra algo não agradável e uma tentativa de superação do trauma vivido.

Imediatamente, associei o personagem de *O menino de Burma* aos garotos Bruno e Shmuel de *O menino do pijama listrado* (2006), de John Boyne. Também já via uma semelhança desse personagem com a personagem Liesel, de *A menina que roubava livros* (2005), do australiano Markus Zusak. Corroborando ainda o leque de opções neste assunto, lembrei-me dos famosos diários escritos por garotas exiladas pelo nazismo: *O diário de Anne Frank* (1947) e *O diário de Zlata* (1980), obras obviamente não criadas com o intuito de ficção, mas de testemunhar, se não, de relatar, como quem reporta um acontecimento traumático, ou vários, não entrando aqui no mérito do nível de “veracidade” destes textos.

Esses textos dialogam na questão do trânsito entre o que se caracterizaria Literatura de Testemunho – que, ao mesmo tempo em que narra algo que é ficção, não abdica de uma forte relação com a história oficial, oferecendo ao menos características verossímeis ao período histórico que abordam e uma ficção criativa, menos

² Disciplina cursada no segundo semestre de 2009, ministrada pela Prof. Dra. Regina Zilbermann, intitulada Memória, Cultura e Narrativa, pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

³ Documento de acesso exclusivo em meio eletrônico: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Testemunho da Shoah e literatura**. Disponível em <www.rumoatolerancia.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf>. Acesso em 16 fev. 2011.

comprometida com uma fidelidade aos fatos históricos enfocados e mais voltada para questões da linguagem e do próprio fazer narrativo.

Não muito tempo depois de minha estada nesta livraria, estive em uma palestra no Instituto Goethe de Porto Alegre. Durante a leitura de um *folder*, observei uma nota de propaganda sobre um livro. O título *Como o soldado conserta o gramofone* (2006), de Saša Stanišić, não chamou minha atenção, embora a descrição que vinha a seguir tivesse mudado consideravelmente meu interesse pela obra. Constava, logo após o título: “A imaginação de uma criança transforma a realidade da guerra”. A partir daí, este se tornou mais um livro que se desvelou a mim e mostrou-se proveitoso por motivos de caráter temático, o qual indicava tensões que mantinham um diálogo com as características dos romances anteriormente comentados..

A obra de Bandele e a de Stanišić são narrativas que oferecem a visão da guerra considerando o universo adolescente, embora sejam completamente diferentes em seus enredos. Comecei a perceber que se tratava de textos que oferecem mais do que estereotipados relatos do quão cruel era, para, em especial, os adolescentes, crescerem contemporâneos a guerras. Estes textos tratavam da maturação à força de seus personagens, da forma como eles podem ser afetados pelo contexto que os cerca. Ou seja, manipulavam elementos dos romances de formação⁴ durante um período de desestabilização como é a adolescência.

Há, no contexto destas obras, um trocadilho. Uma nação em guerra assume uma condição de “não formação”, no sentido de que está sofrendo mudanças, em função do conflito que a envolve. De certo modo, trata-se de uma nação que está perdendo sua forma/formatação, para, depois, possivelmente, assumir uma nova. Um território que vive uma guerra obriga-se a adaptação a novos padrões sociais, culturais, humanos, econômicos, políticos, entre outros. Tudo precisa se reformar, ou, se reformatar, às vezes à força. De semelhante modo, um adolescente também é um ser que, genuinamente, vive um período de formação. Formação de caráter, formação do corpo físico e da mente. É uma vida em formação, que, na obra de Bandele e na de Gombrowicz, é afetada pela guerra tão significativamente quanto seu país o é. É uma vida que tem seu processo de formação natural alterado. A formação da nação e do

⁴ Mais adiante, no capítulo 3, retornarei ao Romance de Formação.

adolescente, nos contextos que serviram de tema, aqui encontra cursos diferentes, segue se formando, mas, necessariamente diferente da formação que teriam não fossem as circunstâncias em que se encontram. Pode-se dizer, quem sabe, que nação e adolescentes passam a se deformarem.

Ao pensarmos em um ser humano de idade que compreende o período da adolescência, em geral associamos este período onde o homem encontra-se carente de proteção e cuidado, de limites, mas essa imagem começa a mudar quando percebe-se o comportamento dos adolescentes personagens trabalhado aqui. É como se nas obras que aqui serão abordadas a adolescência normalmente compreendidas pelo imaginário coletivo como uma fase pura, onírica e tranquila, fossem apagadas, não exatamente por um contexto pós-moderno de independência precoce, mas pela guerra. Sendo que a II Guerra Mundial representa um marco da modernidade, no que tange à industrialização e à tecnologia. É possível ainda pensarmos que a inocência de adolescentes talvez seja um “mito”, com a tentativa de dissimular um mau comportamento do infante.

É válido já adiantar que o que acontece ao longo de *O menino de Burma* e *A pornografia* é que, com frequência, os limites entre infância e adolescência, maturidade e inocência confundem-se por serem personagens dotados de uma instabilidade comportamental, este aspecto compromete uma classificação pacífica. Por este motivo encontrar-se-á, ao longo do texto, diferentes expressões tais como jovens, ou adolescentes, ou crianças, ou ainda, jovens adultos, na tentativa de dar conta de uma classificação do estado do personagem naquele momento do enredo.

Outro livro que acrescento a essa discussão é *O leitor*⁵ (2009), de Bernhard Schlink. O romance se passa nos anos 60 e aborda a vida da personagem Hanna, que era uma das tantas guardas nazistas. No enredo, a personagem é julgada culpada, por ter mantido presas mulheres judias dentro de uma igreja quando esta estava pegando fogo. Hanna é sentenciada a prisão. Quem conta a história é Michael, que em sua adolescência teve um romance com Hanna, quando ela já era uma mulher madura, e

⁵ Uma adaptação para o cinema deste romance é a obra homônima, em inglês, *The reader*, dirigido por Stephen Daldry, lançado em 2008 (Alemanha e Estados Unidos). É interessante perceber que na versão filmica, o narrador é o *le grand imagier*, termo cunhado por Albert Laffay, em 1948, e possui o mesmo estatuto do narrador literário. Entretanto, na obra literária, o texto se dá em um tom autoral, pois quem conta a história é o próprio personagem Michael através de um relato escrito onde decide escrever a fim de preservar sua história das falhas da memória.

jamais desconfiara das atividades dela para o *Reich*. Em seus encontros amorosos, Hanna sempre lhe pedia que lesse livros, aos quais ela ouvia maravilhada, descobrindo-se depois que ela era analfabeta. Esta narrativa, em primeira pessoa, surge para o personagem Michael como uma forma de exorcizar seus fantasmas. Ao testemunhar o julgamento de seu antigo e breve amor, ele fica transtornado, e encontra na narração uma forma de dar conta da experiência do passado que se apresentava agora em seu presente. Contudo, seu relato só acontece anos depois do julgamento de Hanna.

Se eu classificasse esta obra, assim como aconteceria se o fizesse com algumas das outras previamente citadas, como Literatura de Testemunho, estaria sendo no mínimo simplista, até mesmo porque estas são obras classificadas, em plano geral, como ficção, - com exceção dos diários previamente citados, que são Autobiografias⁶. Tampouco as noções sobre o que constitui Literatura de Testemunho se encaixariam com tranquilidade aos textos de Bandele e Gombrowicz, tendo em vista que são episódios essencialmente fictícios, contados por um narrador literário. Tais obras tratam de narrações claramente fictícias, contadas por um personagem no sentido técnico da palavra. Além disso, estas ficções são narradas não através da visão de personagens adultos sobre a guerra, mas sob a perspectiva e/ou a partir da história de uma criança/adolescente, ou ainda, tendo como personagem de destaque um “não-adulto”. Todavia, toda essa visão infantil foi projetada pelos autores das obras, o que indica, obviamente, que aquela é a leitura de um adulto a respeito dos efeitos da guerra na infância. Saímos então do âmbito da ficção para trazer relevância ao autor dos textos. Ou seja, há uma complexidade narrativa/autoral que se associa a uma temática também complexa. Toda esta complexidade chamou minha atenção e motivou este trabalho.

Bom dia camaradas (2003), obra da literatura angolana, também narra um trecho da vida de um jovem personagem, o qual conta sua história na monopartidária Angola dos anos 80, quando está sob orientação política dos cubanos. As lutas pelo poder são narradas como pano de fundo do ano escolar do menino que não tem seu nome

⁶ Mais adiante, no capítulo 3, retornarei à Autobiografia.

revelado, e é ele mesmo quem conta sua história. O autor da obra, Ondjaki, escreve na orelha da capa:

[...] infância é um antigamente que sempre volta. Este livro é muito isso: busca e exposição dos momentos, dos cheiros e das pessoas fazem parte do meu antigamente [...] tudo isso contado pela voz da criança que fui [...] esta estória ficcionada, sendo também parte da minha história, devolveu-me memórias carinhosas. Permitiu-me fixar, em um livro, um mundo que é já passado. Um mundo que me aconteceu (contracapa).

Ondjaki claramente reconhece que há muito de autobiográfico e testemunhal nesta história inventada. Há uma mistura de memória e criação, de acontecimentos de um país em estado de exceção, narrados pelo viés infantil/adolescente.

Tal complexidade engloba outra questão, a dos autores das obras, e o desenrolar de suas biografias. Tal aspecto será retomado oportunamente, dentre outros, a fim de enriquecer o entendimento das obras escolhidas para este trabalho. No caso da obra de Bandele e o de Gombrowicz, a vida de cada um destes autores não pode ser esquecida em relação aos impactos da guerra em suas adolescências e/ou juventudes. Eles foram impactados de uma forma suficientemente considerável, fato que sugere uma leitura das obras através da análise dos dados biográficos destes autores.

Dando fim ao leque de obras cujas temáticas, como já se sabe, eram afins, fiz a leitura da obra *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz, escrita em 1937, dois anos antes da Segunda Guerra Mundial. A partir desta obra, comecei a repensar as leituras dos livros acima citados e a perceber a importância do gesto estético ao escolher o universo infanto-juvenil para tratar e também denunciar as marcas da guerra. Como uma linha que une pedaços de pano na obra artesanal do *patchwork*, esta obra surge para harmonizar ideologicamente⁷ os textos, por fim escolhidos, para comporem este trabalho.

Logo percebi que essas obras abordam a guerra como copersonagem das figuras infantis. A vida de cada um desses personagens só é como é porque a narrativa articula um detentor de poder, que é a guerra, com um detentor de inocência, que são

⁷ No incentivo de incentivar um olhar que detecta uma arte socialmente engajada e revoltada contra eventos covardes de ataque contra a humanidade.

os adolescentes. Associar a adolescência à inocência e à vulnerabilidade não é algo novo, mas enxergar estas características, quando o personagem que se contrapõe a estas caracterizações, sugere a figura da guerra – e não um adulto, como um pai, ou um professor –, torna essas figuras dramáticas latentes para estudo.

E é justamente esta a ideia encontrada em *Ferdydurke*. A partir de um tom filosófico ao longo da narrativa, há todo um refletir acerca das relações expostas dentro do próprio enredo – o que por vezes permite ao leitor pensá-lo como se fosse um texto crítico/teórico, e não de feição estética.

Ferdydurke, texto de Gombrowicz, conta a história de Józio, um homem de 30 anos que um dia acorda e descobre ter retornado à adolescência e, em vias de ser levado de volta à escola ainda naquela manhã. Józio se descobre em uma posição de total impotência, aparentemente causada pelo retorno à idade já vivida e, de estranhamento diante daquela metamorfose. Atente-se, aqui, principalmente, para os efeitos da nova idade, e não tanto ao processo de “retorno a idade infantil” vivido, até porque não se sabe se este regresso à uma idade já vivida causou mudanças físicas e/ou psicológicas no personagem Józio, percebe-se apenas que todos o tratam como um adolescente, e não mais como um adulto.

O personagem metamorfoseado⁸ não consegue reivindicar qualquer direito, diante do absurdo que está acontecendo, não se encontra mais em condições de argumentar, diante das mudanças a que o estão forçando. Embora não consiga agir como um adulto, o narrador oferece ao leitor consciência dos angustiados pensamentos do personagem, o qual, mentalmente, ainda possui status racional e temperamental habituais da sua vida adulta, ainda há pouco vivida.

Pinko é o personagem que representa o poder, é ele quem passa a governar e a interagir no destino de Józio desde a metamorfose, agindo de forma abusiva e opressiva diante da “não ofensividade” que o adolescente oferece. A manipulação exercida sobre Józio acaba por iluminar o jogo de manipulações que acontece em outra

⁸ Há uma relação de semelhança com o que acontece na obra *A metamorfose* (1912), de Franz Kafka. Na obra, o personagem Gregor Sansa acorda e percebe-se transformado em um inseto, sem entender porque, força-se a viver com este novo corpo, embora em sua consciência ele reconheça que é (ou era até então) um ser humano. Seus familiares percebem sua ‘metamorfose’ mas com o tempo e com o hábito, agem de uma forma que se aproxima da normalidade, como se nada tivesse acontecido. A angústia que o personagem Gregor transmite se assemelha a angústia denotada pelo personagem Józio, embora não se saiba se ele mudou fisicamente.

obra de Gombrowicz: *A Pornografia* (1960).

Em *A Pornografia*, há dois personagens adultos, militantes comunistas, que, ao terem suas vidas intelectuais ameaçadas e interrompidas pela guerra na Polônia, migram para o interior do país e instalam-se em um lar da Resistência Polonesa à ocupação alemã. A guerra, ou, mais precisamente, a ocupação alemã do território polonês, vai além do intrometimento psicológico sofrido pelos civis, ultrapassa fronteiras, manipulando todos os personagens, deslocando-os fisicamente e psicologicamente para outros espaços. Os personagens adultos, como que incapazes de tornarem-se neutros, assim como uma guerra também não é, começam a manipular dois personagens jovens que residem naquela casa. É uma manipulação que, assim como aquela que eles, personagens velhos sofrem, invade territórios físicos e psicológicos destes adolescentes. A tentativa de iniciá-los sexualmente e de torná-los parte de um assassinato é planejada e calculada tal como na guerra. Logo, a Resistência acaba por agir da mesma forma como a violência a que resiste, tornando-se objeto simbolizado da guerra. Os adolescentes, por sua vez, acabam por fazer da adolescência também um objeto simbolizado, tornam-se símbolos da inocência, ao passo que a guerra parece ser o símbolo verdadeiro, no sentido apontado por Segal (1988), da manipulação e da intervenção, da perda da inocência.

Outras obras literárias poderiam entrar neste breve panorama, assim como textos fílmicos, como é o caso de *Apocalypse now*⁹ (1979). Este filme, embora não aborde o universo infantil e adolescente dentro de uma guerra, trabalha os impactos psicológicos que esta confere àqueles que nela atuam. Durante a guerra do Vietnã, o capitão Willard assume a tarefa de ir à selva, a fim de matar o coronel Kurtz, que se encontrava mentalmente transtornado e comprometia seu exército por causa deste comportamento. Durante sua trajetória, Willard depara-se com os absurdos da guerra e começa a indagar-se da possibilidade de não consumir sua missão. Percebe-se na narrativa cinematográfica que a vida se torna tremendamente banal, os soldados comportam-se como bichos, sem lei, sem moral, sem razão e, matam aparentemente sem nenhuma alteração em seus estados psicológicos, mas, ao mesmo tempo, o comportamento de Kurtz diz o contrário. Cercados pela tecnologia da guerra – armas,

⁹ Ficha técnica: Título original “Apocalypse now”. Lançamento 1979 (EUA). Direção: Francis Ford Coppola. Duração 148 min. Gênero: Guerra.

aviões, helicópteros, bombas –, os soldados brincam com estes instrumentos e com a morte de inocentes como se fosse algo normal. O filme relata uma total perda da consciência humana. Em sua loucura, Kurtz age como se fosse um deus em uma tribo nativa, denotando o transtorno mental claramente motivado por sua experiência de guerra. Willard, por sua vez, embora beire uma insanidade, representa uma lucidez reflexiva daquela condição e situação em que se encontra, oferecendo ao telespectador sua reflexão acerca das alterações comportamentais influenciadas pela guerra que está acontecendo ali.

A esse ponto pretendo chegar mais adiante. O do impacto de uma guerra na formação e desenvolvimento dos personagens que a experimentam mostra-se superior a uma transformação física, geográfica, palpável da realidade. A transformação profunda é que determina o impacto mais agudo de uma guerra, como poderemos perceber nos relatos da vida dos personagens que serão estudados.

Diante destes textos literários, onde a estetização da adolescência se faz presente inserida em um contexto singular e significativo como é uma guerra, percebo a relevância da investigação, do porquê da escolha da temática adolescente para um texto cujo pano de fundo e grande maestro dos acontecimentos é, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial, um acontecimento de “gente grande”. Ou ainda, do porquê de retratar, durante a guerra, o momento de maior perturbação psicológica humana, por ser um momento de passagem, que é o da adolescência, e que me leva às seguintes perguntas: Quais seriam as implicações deste contexto de refrega no processo de amadurecimento de personagens adolescentes? E o que a guerra implicou para a vida dos autores?

As obras literárias surgem aqui como um suporte da história (ou ainda, da historiografia), que, muitas vezes deixa de lado os detalhes ou os sujeitos que vivenciaram os acontecimentos. Desta forma, a consciência histórica que se tem dos eventos passados tem uma oportunidade de complementar-se através destes relatos, mesmo que estes sejam, em grande parte, criativos, sem compromisso com o real, ou de entremeio entre a presença e a ausência de uma nuance testemunhal ao longo do enredo.

As obras que mais me parecem demonstrar esta dinâmica de uma maneira

esteticamente comprometida, e que, por isso, dentre todas as citadas, foram escolhidas para nortear esta dissertação, são *O menino de Burma* e *A Pornografia*. Foram escolhidas porque são obras que alcançam uma revitalização da memória coletiva em relação ao período histórico que representam. Elas recriam o outro lado, ou a outra parte, que difere daquilo que a grande maioria da população já sabe, pois acrescentam ao que narram o viés da adolescência. Uma terceira narrativa, *Guerra dentro da Gente* (1991), de Paulo Leminski, no capítulo 3, servirá de contraponto às duas primeiras, pois ao mesmo tempo em que é genuinamente literário, apresenta-se também como teoria e, através dele, algumas questões dos personagens aqui estudados se tornam mais claras.

Considerarei relevante dedicar-me a estes objetos estéticos, cito-os: *O menino de Burma*, *A pornografia*, *Guerra dentro da gente* –, pois estes se configuram como obras hibridamente concebidas, que dialogam incessantemente devido à instabilidade do gênero, aproximando-se da literatura de testemunho, da autobiografia, com espaço para discutir o romance de formação, perfeitas para uma leitura psicanalítica, de envergadura histórica, enfim, de autorias pitorescas e que, inevitavelmente, proporcionam infinitas possibilidades de leitura e relações a serem estabelecidas.

1 DOIS LUGARES DA ADOLESCÊNCIA NA GUERRA

Conforme explicitado na Introdução, foram selecionados dois romances como *corpus* principal desta dissertação: *O menino de Burma* (2009) e *A pornografia* (1986). Este capítulo pretende explorá-los, nos seus enredos, apontando aspectos importantes que servirão de base para as análises e comentários desenvolvidos nos capítulos seguintes. Quanto ao texto de Leminski *Guerra dentro da gente*, por ser trabalhado neste trabalho como uma “iluminação” teórica, será comentado mais adiante.

1.10 MENINO DE BURMA

“O queixo de Quebla caiu completamente. Encarou perplexo o homem louco que lhe falava. – Quem é você? – perguntou Quebla, genuinamente estupefato. Nunca antes tinha visto aquele homem. – Quebla, sou eu – emocionou-se Banana, sua voz repleta de amor. Sou eu, Ali Banana. É bom ver você, amigo.” (BANDELE, 2009, p.49)

Facilmente poder-se-ia depreender duas informações, a partir desta citação: percebe-se que se trata de um personagem – Quebla – que não reconhece o outro – Ali Banana. Nota-se que o personagem que não está sendo reconhecido apresenta um comportamento e aparência de loucura para o que o observa. E é assim que Ali Banana, soldado da divisão *Chindit*¹⁰ do ataque britânico aos japoneses, na Birmânia, no final da II Guerra Mundial, acaba sua trajetória no enredo: irreconhecível, desconstruído e resultado novo, portador de sanidade questionável. Sobre ele a narrativa determina: “o homem parecia ter cinquenta anos de idade” (BANDELE, 2009, p. 248).

O texto de Biyi Bandele, *O menino de Burma*, a começar pelo título, introduz um Ali Banana diferente daquele que acaba de ser apresentado na citação inicial deste capítulo. “Farabiti” Banana, o praça Banana, nos primeiros parágrafos da obra está em um de seus primeiros momentos de tensão na guerra. Ele está diante de uma coluna de homens, que marcham em direção à Cidade Branca, palco da batalha dos soldados aliados contra os japoneses. No caminho, e até o conflito verdadeiramente começar, alguns cenários pré-batalha já aconteciam e Banana demonstrava medo. Ao ouvir o som de uma explosão, paralisa, embora estivesse na retaguarda do grupo, posição de quem não é lá muito destemido, sendo logo empurrado por aqueles que estavam atrás. Só ele havia parado: “Ali Banana sabia que estava prestes a morrer, e um grande terror se apoderou de sua mente” (BANDELE, 2009, p. 40).

Talvez, se seus companheiros prestassem atenção na titubeada do personagem soldado diante do estrondo, não se surpreenderiam com as futuras atitudes de Ali Banana. Ele não era um soldado como qualquer outro. Antes de ser mandado para lutar com este grupo, Banana fora abandonado por seus companheiros de outro batalhão, a

¹⁰ *Chindit*: corruptela em inglês da palavra “chinthé”, que designa uma criatura da mitologia budista, semelhante a um leão, que guarda os portais dos pagodes geralmente aos pares, muito popular em Mianmar. A adoção do nome destas criaturas para a divisão expressa as qualidades de coragem e força, e também a condição de guardiã.

fim de recuperar-se da catapora que contraíra. A verdade é que seus companheiros não o queriam de volta, pois acreditavam que Banana, por mais que os médicos afirmassem que ele já estava curado, poderia espalhar a doença entre o grupo, ou, no mínimo, torná-los azarados. O praça esperou um mês na base de retaguarda, enquanto era distraído pelo departamento pessoal, o qual mentia dizendo que Banana só não voltara ainda para seus companheiros porque os aviões não tinham lugar para transportá-lo. Banana tanto insistiu, dizendo “eu aqui pra luta na *Boma*. Eu aqui pra matá os janponisi” (BANDELE, 2009, p. 46), que acabou sendo enviado para o campo de batalha, mas para integrar uma nova divisão. Sua vontade de lutar na guerra acabou o conduzindo ao feroz grupo dos *Chindits*, mas sua missão, lá, era cuidar das mulas, o que o deixou ainda mais revoltado: “Sabem quem sou? Eu sou... Acham que Ali Banana, filho de Dawa, bisneto de Fatimatu, cruzou o grande mar e viajou até aqui com o rifle atado ao ombro para cuidar de mulas?” (BANDELE, 2009, p. 51).

A frustração de ser abandonado pelo grupo, de passar semanas na base sem ter uma ocupação e, por fim, de ser designado para tomar conta de mulas deixou o *farabí*¹¹ Ali Banana insatisfeito. E estas decepções tinham uma desencadeadora: a catapora. Esta doença tem uma incidência predominante entre as idades que compreendem a infância, o que corrobora a ideia de que Banana entrara na guerra em condições de infante, e de que seu medo diante da explosão era apenas uma consequência óbvia desta condição. A estupefação diante da explosão sugere inocência. Não esperar uma explosão na situação de guerra na qual que se encontrava, e, ante uma, ficar chocado, chama atenção ao estado em que Banana se encontra ao chegar ao confronto. Estado de inocência. Entretanto, esta inocência, a partir do momento em que tem sua idade revelada no início do enredo, passa a fazer todo sentido. Banana tem 13 anos, mente a idade para poder ir à guerra, e chora como uma criança ao ter sua mentira descoberta por seu sargento, conforme o trecho:

- O senhor não vai contar ao *kyaftin* (capitão), vai? Por favor, não conte a ele. Por favor, não conte a ninguém. Será o meu fim se o senhor contar. – Ele tremia. – Vão me mandar para casa – repetiu ele, desolado.
- Pare de chorar, Ali – disse Damisa gentilmente. – Querer ser um homem não é

¹¹ A palavra *Farabiti* é uma versão em hauçá para *private*, ou seja, praça, na tradução em português. Só que nem sempre é traduzida no texto, e optei por fazer o mesmo jogo aqui, pois apresenta aspectos da fala estropiada do inglês pelos soldados nativos.

pecado. (BANDELE, 2009, p. 62)

Mas Banana pouco sabia sobre seus motivos para estar na guerra. Ele faz ativa uma luta que não é sua, tampouco conhecia as razões de sua existência. Banana comporta-se de uma forma impressionável, fica assustado quando Damisa, o sargento, conta que trabalhara como carrasco em uma prisão, o que era, simplesmente, naquele contexto, o compartilhar de uma história de vida. Ali Banana é visto como uma criança por seus novos companheiros, embora, aos poucos, a narrativa comece a apontar algumas mudanças no personagem: “Ele agora parecia ter perdido a máscara de sabeduro e se tornava uma inocente criança de sete anos de idade. Outros também notaram o mesmo” (BANDELE, 2009, p. 123).

Banana com algum conforto assumia esta identidade de mais jovem e era visto pelo grupo, aquele com o qual tinha mais intimidade, como o mais frágil de seus membros, e isso, para o pelotão, também era confortável. Era como ter um mascote. O próprio Banana reconhecia sua condição, sentia-se inexperiente e precisava da guerra para aprender acerca da vida. Com frequência, o Banana do início da narrativa começa a ser abafado, e, aos poucos, algumas transformações vão revelando outro menino. Banana não passa incólume pela rotina da guerra. Ninguém passaria, naquelas condições.

A sexualidade começa a ser apontada como um fator que apontaria a presença ou a falta da inocência. A relação sexual é assinalada, por um dos personagens amigos de Banana, como um divisor entre a maturidade e a imaturidade. Há um trecho em que, diante de um inusitado confronto verbal com os japoneses, empolgado pelas palavras berradas de seus companheiros, o personagem Banana acaba entrando na briga e gritando “Eu comi a sua mãe” (BANDELE, 2009, p. 201), frase cujo sentido talvez até desconhecesse, visto que não era iniciado sexualmente, contudo sabia que, para lutar aquela luta, precisava usar a linguagem como “arma”. Também se entende por “arma” a força da maldade, faculdade que pertence a todos aqueles que perderam a inocência. Banana age como a típica criança, que imita, sem saber ao certo o que diz. Ao longo do enredo, Banana protagoniza muitos momentos de ingenuidade, desconhece os fatos, os objetos, faz perguntas sobre coisas que todos poderiam responder, mas não ele. Não tem vergonha de perguntar, de mostrar que não sabe, não tem experiência de vida.

Quebla, um dos companheiros de Banana, pergunta se ele já dormira com uma mulher, ao que o menino sequer se atreve a responder, sendo capaz apenas de ruborizar e rir. Ao ser insistentemente incentivado a procurar uma ajudante para o sexo e, depois de muitas tentativas de convencimento, Banana pergunta ao amigo por que tudo isso era tão importante, ao que Quebla responde:

A inocência é uma virtude perigosa, Ali, e eu vou livrá-lo dela [...] não me leve a mal, você é um bravo soja, um excelente guerreiro. Mas matar homens não faz de você um homem. Eu farei de você um homem, Ali. (BANDELE, 2009, p. 227)

Neste trecho, a maturidade obtida a partir da experiência sexual é vista como a mais verdadeira, mais “real”, ou ainda, mais eficaz do que aquela proporcionada pela guerra.

Com a idade que tem, Banana justifica a falta de interesse pelo sexo, não sabe o que é realmente, assim como não sabe o que é a guerra. Tem em seu imaginário que a guerra é algo honrável, capaz de tornar a quem dela faz parte um alguém virtuoso e habilidoso. Quer ser um guerreiro, o herói, que conhece pela aparência de outros. Não sabe o que implica viver e fazer uma guerra. Há toda uma idealização de aquisição de experiência, isto é, de vida, hombridade – a experiência para Banana é sinônimo de vida –, mas ele não encontra vida na guerra, só morte, já que a experiência que lhe é proporcionada não é de honradez ou de virtuosidade.

A guerra, ao invés de torná-lo um homem amadurecido, produz outro efeito, uma consequência, de certa forma, contrária: “À exceção de Banana, cujo rosto parecia tornar-se mais infantil a cada dia, um rosto bochechudo que não precisava se barbear, pois não havia nele para raspar” (BANDELE, 2009, p. 212).

Ao tomar-se como exemplo o personagem Guntu, também guerreiro *Chindit*, ou seja, da mesma divisão de Banana, observa-se que a guerra o desconfigurou como um sujeito. O praça começa a ter visões e confusões de identidade, pensa ter visto alguém saltar de cima de uma árvore para lhe atacar, explode uma granada no suposto inimigo e vai em busca do corpo, que não encontra. Em seguida, acredita que o atacante está às suas costas, começa a atirar incessantemente no que imagina estar vendo, ou seja, Guntu tenta matar sua própria sombra, e não entende o porquê de os praças amigos não terem visto o japonês que o atacava. Ele chegou até mesmo a ver o japonês se

transformando na sombra dele, afirmou inclusive que ainda outro dia avistara um japonês se transformando em árvore. A guerra alterou a sanidade mental de Guntu, tornando-o desconfiado, paranoico, fazendo-o duvidar e imaginar situações que evidentemente o fizeram enlouquecer.

No final do último capítulo, Banana tem descrita sua mais desafiadora missão na guerra. Ele e mais alguns homens saíram em uma força-tarefa, com o objetivo de realizar uma emboscada para os japoneses. Quebla, bastante debilitado fisicamente, não pode acompanhar o grupo.

Banana e seus companheiros estavam quase chegando ao destino almejado quando caíram em uma emboscada. Com exceção de Banana e do sargento Damisa, todos os outros morrem. Banana só não morreu porque foi arrastado por Damisa ao longo do rio, visto que o menino permanecera extático diante das mortes e dos tiros acontecendo ao seu redor. Banana não resiste ao demorado mergulho no rio, ocasionado pela tentativa de escapar dos tiros que estavam sendo apontados para eles, acaba desmaiando, e Damisa é o responsável por reanimá-lo. O sargento, contudo, é ferido no peito, para desespero de Banana, que não se sente capaz de seguir adiante se algo acontecesse ao amigo, ou pior, se ele fizesse algo acontecer ao amigo. E é exatamente isso que Damisa pede a Ali Banana: sem condições de retornar à base, e, se fosse deixado vivo ali, poderia ter seu corpo violentado por japoneses, ou por animais. Banana, a princípio, se faz de desentendido, mas começa a perceber que precisa matar seu amigo, que, para ele, é também grande exemplo de guerreiro. Então, “Banana enxugou as lágrimas do rosto e apertou o gatilho” (BANDELE, 2009, p. 239).

Matar um companheiro não era a experiência que Banana esperava quando ingressou nesta empreitada. Ter suas intenções desestabilizadas faz com que o menino de *Burma* perca a sobriedade, a condição de consciência diante dos fatos que vinha vivenciando. Enquanto volta, sozinho, para a base, Banana começa a ter visões de Damisa, gasta todo o suprimento de comida, bebida e fogo que lhe resta, não está preocupado se vai conseguir chegar até seu batalhão ou não. Dorme e tem alucinações, as quais provocam exageradas gargalhadas. Banana não mais teme a morte ou se choca com a guerra, já está acostumado, e, tampouco a sua o assusta: “A

morte de Damisa mudou tudo” (BANDELE, 2009, p. 243). Não tem sequer cuidado para não ser encontrado por japoneses. Perde a noção da realidade na qual se encontra, o que culmina com uma intensa relação com sanguessugas, que se alimentam de seu corpo, e lhe servem de alimento, em uma relação simbiótica. Até mesmo ao sentar-se, tem cuidado para evitar o esmagamento de alguma delas, pedindo desculpas pelas vezes em que esquece que elas estão hospedadas em seu corpo, demonstrando felicidade pela companhia que tem para voltar até a base.

De volta à base, embora tenha sido reconhecido como um *Chindit*, através da cor de sua pele, os que lá o recebem não são capazes de identificá-lo. Banana chega nu e insano, e, mesmo diante dos companheiros há tempos não vistos, conversava com suas “amigas” sanguessugas. Ao ser visto por Quebla, conforme o *incipit* deste capítulo, Banana não é reconhecido. O menino sem barba de antes, depois da experiência da morte de Damisa, se tornou um homem de “mais de 50 anos” (BANDELE, 2009, p. 248).

A guerra proporcionou ao menino de Burma não um amadurecimento, mas uma desumanização. Banana perde a noção da realidade, enlouquece e se torna semelhante às sanguessugas. Assim como as sanguessugas, a guerra sugou o corpo de Banana, e, também, assim como elas lhe serviam de alimento, a guerra nutriu Banana de loucura e desumanização, a ponto de se tornar um velho e irreconhecível ser, mas sem experiência que traz maturidade.

1.2A PORNOGRAFIA

Diferentemente da obra de Bandele, com narração em terceira pessoa onisciente, em *A Pornografia* (1986), a narrativa começa com a declaração de que o que se apresenta ali é o relato de um acontecimento vivido por aquele que está narrando. Inclusive, o personagem-narrador tem o mesmo nome do autor da obra, como descobrimos algumas páginas após o início da narração “Eu não queria mais nada. Estava farto das agonias. Eu, escritor polonês, eu, Gombrowicz” (GOMBROWICZ, 1986, p. 50) e anuncia aos leitores que vai “contar-lhes outras de minhas aventuras” e indica que, especificamente, estas acontecem no ano de 1943.

Witold é o nome deste narrador-personagem, e ele faz parte de um grupo de intelectuais que, em virtude da ocupação alemã em terras polonesas, mais precisamente, de Varsóvia, não está possibilitado de livremente discutir “Deus, arte, povo e proletariado” (GOMBROWICZ, 1986, p.15), como de costume. Convidados, ele e seu parceiro de negócios, Frederico, para passarem um tempo na casa de Hipólito S., optam por ir. Hippo, como Hipólito passa a ser chamado, mora em uma região campestre. Sua casa representa, na narrativa, uma espécie de local de resistência à ocupação alemã, estando situada em Sandomierz, região sudeste da Polônia.

É importante ter em mente que, ao mesmo tempo que Witold é um personagem (é o nome do personagem) no enredo, este é também o nome do autor (não fictício, portanto) do livro, dados que resultam em uma auto e fictícia introdução. Isto é, ao iniciar a narrativa o personagem narrador – ou seria o autor? – se apresenta como tal, tornando os limites impostos entre narrador/autor não tão óbvios. Entretanto, para fins de maior esclarecimento do enredo, ao usar-se Witold, neste capítulo, refiro-me ao personagem e, a relação com o autor homônimo, será explorada no capítulo 5.

Durante a viagem até a casa de Hippo, Witold tece alguns comentários sobre seu companheiro Frederico, indicando que esta ida para um “espaço aberto do campo” (GOMBROWICZ, 1986, p. 19) era perigosa, pois o acompanhante, por ser intelectualizado, poderia acabar tornando-se ainda mais livre do que já era. Witold via Frederico como um “extremista! Extremista até à inconsciência, agressivo” (GOMBROWICZ, 1986, p. 21). Associando, aqui, a intelectualidade à quebra de paradigmas, de dogmas, ao apoio do livre e da contravenção.

Além de intelectual, Frederico é apontado como já tendo tido certa experiência artística. Frequentes momentos de encenação, dirigidos e forjados pelo articulador Frederico, ainda que em sua grande maioria auxiliados por Witold, figuram a manipulação exercida da parte dos quarentões, intelectualizados, cidadãos, para com dois possivelmente inocentes e imaturos adolescentes. A inocência e a imaturidade são apresentadas ambigualmente pelos protagonistas jovens do enredo: Hênia, filha de Hippo, de 16 anos, e Karol, empregado da casa, com 17 anos. Tal inocência se apresenta bastante duvidosa, pois não se sabe em momento algum qual é o ponto de vista dos jovens Hênia e Karol, já que seus atos são sempre narrados por Witold. Tudo

o que temos sobre ambos é a leitura de Witold, principalmente, e também a de Frederico através de cartas trocadas entre ambos. A influência manipuladora dos senhores ultrapassa o nível de interferir no comportamento dos jovens, chegando a momentos em que os jovens literalmente atuam em cenas criadas por Frederico. Há todo um clima teatral, não apenas nas cenas criadas por Frederico, ao longo da narrativa, mas também no próprio comportamento dos cidadãos, durante a permanência nessa região. O caráter cênico da obra fica claro em muitos momentos, como é o caso do trecho a seguir, em que ambos vão à missa com a família de Hippo, na manhã seguinte do dia em que chegam. Witold narra:

E de repente senti-me atingido nas mais tenebrosas profundezas de meu ser com tal força que, exausto, meio inconsciente, caí de joelhos e pouco faltou para que eu começasse a orar... Mas Frederico! Eu suspeitava que Frederico, que se ajoelhasse, “orava” também – e até tinha certeza disso, sim, conhecendo bem sua pusilanimidade, tinha certeza que ele não estava fingindo, mas realmente “orando” – em outras palavras, que ele não estava apenas enganando os outros mas também a si mesmo. [...] mas sua oração não passava de um biombo destinado a esconder a enormidade de sua não oração (GOMBROWICZ, 1986, p. 30).

O trecho denuncia a encenação que tais personagens criaram para eles mesmos, e esta surge naturalmente, de uma forma quase espontânea. Frederico e Witold necessitavam alguma forma de ocupação, de produção, de manifestação da presença deles naquele contexto múltiplo: o interior do país, a casa de Hippo, a guerra. O narrador aponta para uma transformação de comportamento, destacando “o despudor de nossos próprios rostos, que cessaram de ser “inteligentes”, ou “cultos”, ou “delicados” (GOMBROWICZ, 1986, p. 32). O comentário surge como uma constatação de que estando naquele lugar, afastados das tendências da cidade e, diante do contexto de repressão da guerra, o que eles estavam por produzir não era da ordem do intelecto, da sofisticação, mas da brutalidade, da humanidade má, da carnalidade associada à lascívia e ao desumano. Descreve-se uma existência motivada pelos desejos do corpo, em oposição aos da mente. Mais adiante Witold volta a constatar a transformação que sofreu ao dizer “Eu devia o quanto antes encontrar uma outra ocupação, mais adequada à minha idade, enfim, dedicar-me as coisas sérias! Seria assim tão difícil retornar ao meu estado normal” (GOMBROWICZ, 1986, p. 96).

Retornando ao trecho da oração, já no final da missa, e tendo recentemente previsto tal mudança de caráter na diante daquele novo espaço físico, Witold avista “um fragmento de face e um pedaço de nuca” (GOMBROWICZ, 1986, p.34). Era Karol. Imediatamente Witold sente-se extremamente atraído pelo garoto, a quem inúmeras vezes define como *comum*. Não entende “porque a insignificância dele de repente se torna significativa?” (GOMBROWICZ, 1986, p. 35). Quando torna a ver Hênia, ao término da missa, compara-os e enxerga-os como se existissem “um para o outro” (GOMBROWICZ, 1986, p. 37). É como se esses gestos e comportamentos existissem para provocar um ao outro, e o observador não entende como os dois jovens conseguem conter os impulsos de achegarem-se e envolverem-se corporalmente. O simples fato de olhar aqueles dois jovens, que sequer demonstram qualquer indício de afetividade, e de imaginá-los juntos, permite a Witold a euforia, o gozo sexual: “sobre o (rapaz) que, oh vergonha, me havia excitado tanto” (GOMBROWICZ, 1986, p. 41). O homem questiona-se, também, se Frederico imagina, sente e observa as mesmas coisas que ele.

Começa-se então a desvelar-se a representação de inocência que estes jovens carregam, em contraste com o fervilhar de intenções e de interpretações *não inocentes* da parte dos senhores. Witold comenta que “o ajustamento, por assim dizer, dos dois parecia ainda mais sensível por causa de sua imaturidade” (GOMBROWICZ, 1986, p. 37), e mais adiante “Eles eram por si – estritamente entre si. Ainda mais por serem tão (jovens)” (GOMBROWICZ, 1986, p. 40). Não só eram vistos como inocentes, mas também, de certa forma, menosprezados por isso. À juventude é atribuída imaturidade, tornando os atos dos adolescentes sem valor suficiente para serem percebidos como suspeitos ou condenáveis.

Tem-se em alguns momentos a informação de que apenas Witold e Frederico enxergavam algum tipo de relacionamento entre os jovens, diferentemente dos pais de Hênia: “nem ele nem sua mulher tinham percebido nada” (GOMBROWICZ, 1986, p. 42). Por vezes até mesmo Witold confessa que o que vê não é visível para os outros: “Como esperar que Frederico pudesse perceber o que quer que fosse, se não havia nada entre eles?” (GOMBROWICZ, 1986, p. 42). Ao mesmo tempo em que Witold reconhece que o relacionamento entre Hênia e Karol não é perceptível, ele não

consegue ver outra coisa entre eles que não a latente sexualidade associada à juventude/inocência, que minimizava os atos impuros dos jovens.

Ao ser contado pelo próprio personagem que vive a história, os dados que nos são oferecidos soam de alguma forma “surreais”, parecem narrações oriundas apenas da imaginação de quem conta, não correspondendo com a ideia de aventura que se apresentou no primeiro parágrafo. Não condizendo também com o comportamento retratado dos outros personagens. Ao leitor fica a ideia de que os jovens comportam-se normalmente, e que é o narrador quem distorce os acontecimentos, instaurando a pornografia, ou seja, um registro gráfico de um pensamento pornográfico.

Witold sugere que a descrição do envolvimento entre Hênia e Karol está apoiada na insuficiência da idade de ambos: “se o caso fosse um pouco mais adulto – um pouco menos imaturo –, um pouco menos garoto-garota... mas o caso estava engolfado na insuficiência da idade” (GOMBROWICZ, 1986, p. 42).

Ainda na dúvida quanto ao entendimento de Frederico diante de seus pensamentos sobre os jovens, Witold percebe o companheiro em um passeio no campo. Ao ser também percebido, é convidado para seguirem juntos. Há uma descrição minuciosa dos elementos e acontecimentos durante o passeio, até que Frederico acaba, sem que essa ação parecesse intencional, segundo Witold, direcionando-os até Hênia. E nesse encontro acontece a primeira manipulação oficialmente criada. Ao passearem, agora, os três personagens, avistam Karol. Para Witold, este é um momento em que parecia que ambos traziam a garota para ser entregue ao rapaz, mas este ainda não era um homem capaz de recebê-la: “Era ainda aquele que deve servir, obedecer” (GOMBROWICZ, 1986, p. 56). Witold comenta a todos que a barra da calça de Karol está muito comprida, ao passo que o menino prontamente curva-se a fim de dobrá-la; contudo, é interrompido, tão logo Frederico diz: “Ela pode fazer isso.” (GOMBROWICZ, 1986, p. 57), denotando a explosão do desejo que sentia em vê-los interagirem um com o outro. Frederico fala que o “despudor dessa exigência era como penetrar neles por arrombamento” (GOMBROWICZ, 1986, p. 57), o que imediatamente lembra a invasão da guerra naquele território, também à força, também profunda e por arrombamento. Hênia não diz nada, apenas dobra a barra da calça de Karol. Após este acontecimento, voltam todos para casa e Witold comenta que via seu grupo “como uma

curiosa combinação erótica, um estranho e sensual quarteto” (GOMBROWICZ, 1986, p. 58).

A inocência dos jovens começa a ser questionada por Witold a partir deste acontecimento. Ele sugere que “ela sabia o que estava fazendo. Sabia que era para Frederico” (GOMBROWICZ, 1986, p. 59). Contudo, segundo Witold, esta perda de inocência associa-se imediatamente ao fato de haver entre ambos um terceiro elemento. O que tornava os jovens impuros e capazes de estímulos sexuais era a presença de Frederico, para quem e por quem começavam a agir da forma como vinham agindo. Os jovens, por eles mesmos, eram tomados de tal imaturidade que qualquer intenção entre eles não seria suficientemente forte para caracterizar, qualquer que fosse, a ordem do relacionamento. Também a partir do evento de dobrar a barra da calça, torna-se claro, tanto para Witold quanto para Frederico, que ambos compartilham sentimentos sexuais em relação aos jovens, contudo não os confessam por vergonha.

É explorado neste momento da narrativa outro personagem: Alberto. O rapaz é o provável futuro esposo de Hênia, morador de um vilarejo vizinho. É apontado como intelectual, característica que sempre chama a atenção de Witold e Frederico, e não tão jovem quanto Hênia, visto que possuía um começo de calvície, e também por ser um homem com experiência de vida na sociedade local, conforme descrito na obra. A presença de Alberto, de alguma forma, torna Frederico mais ousado e seguro, como se suas atividades contraventoras não mais o envergonhassem, mas o deixassem orgulhoso.

Como se não bastasse o interesse dos senhores nos jovens, o contrário parece em alguns momentos se tornar realidade, especialmente em relação ao personagem Karol. Durante um dos passeios, uma cena peculiar se dá, na qual o jovem ergue a saia de “uma mulher já idosa, porcalhona nadegada de seios flácidos, horrenda, gordamente rançosa” (GOMBROWICZ, 1986, p. 65). Karol retorna a caminhada com o restante do grupo com um ar de charme, de prestígio, de quem “paquera” com velhas senhoras. Em uma conversa posterior com Witold, ao ser interrogado sobre este acontecimento, principalmente por ter sido com alguém tão sem “atrativos” físicos, como era aquela mulher de idade avançada, Karol responde: “Que diferença faz que ela seja jovem ou velha?” (GOMBROWICZ, 1986, p. 73), dando risadas de sua resposta. Mais adiante

nesta conversa, quando perguntado se era apaixonado por Hênia, o rapaz nega veementemente, e conclui dizendo: “É mais a mãe que poderia me...” (GOMBROWICZ, 1986, p. 78), não terminando de dizer aquilo que já estava nas entrelinhas. Claramente, é maior o interesse de Karol pela mãe de Hênia do que pela menina.

De semelhante modo, Hênia demonstra interesse não pela juventude, mas ao contrário: “ela era ávida da maturidade dele a tal ponto que se poderia jurar que a calvície do noivo a tentava mais do que seu bigode excitante!” (GOMBROWICZ, 1986, p. 140). Neste momento, percebe-se uma motivação de interesses opostos. Ao mesmo tempo em que Witold e Frederico sentem-se atraídos pelos jovens, Karol e Hênia sentem-se atraídos por pessoas mais velhas. Os primeiros tinham seu interesse na inocência/ausência de máculas e inculpabilidade. Os últimos atraíam-se pelo conjunto poder/conhecimento/ experiência.

Esse fato deixa Witold reflexivo, pois percebe que a distorção não parte apenas dele e de seu companheiro, e isso o assusta: “Ele não queria ser simplesmente ‘um rapaz com uma moça’, mas, ‘um rapaz com adultos’, um rapaz que, por arrombamento, penetra na imaturidade” (GOMBROWICZ, 1986, p. 79). Witold dá-se conta de que Karol já tivera experiências de guerra, e que esta experiência, talvez, fosse a causa de seu comportamento: “Teria ele arregaçado aquela saia para adquirir um ar de soldado? Não era um gesto de soldado.” (GOMBROWICZ, 1986, p. 74). Depreende-se deste pensamento de Witold que a ação de um soldado, para ele, é fisicamente violenta e invasiva, e é esse o comportamento que Karol apresenta. Ele age da mesma forma que agem/agiram com ele, visto que já tivera experiências na guerra.

Em um novo episódio, Witold descobre Frederico observando Hênia e Alberto, que namoram discretamente. Ao chegar mais perto, Witold percebe que Karol também se esconde ali, e dá-se conta de que o menino está ali não por Hênia, mas por Frederico, “apenas para melhor excitar” (GOMBROWICZ, 1986, p. 69). A partir deste momento está posta a relação entre os senhores e Karol. Embora não falem sobre o que está acontecendo, todos sabem o que está acontecendo. Há um clima de excitação visual, dependente da interação e da presença dos jovens, a fim de que ambos, Witold e Frederico, possam sentir prazer, ao passo que, para os jovens parece ser apenas uma questão de submissão espontânea e gratuita. Estes não sentem prazer no prazer

que proporcionam aos senhores. O prazer está na associação que fazem da figura dos senhores com o poder que estes manifestam – se pensarmos que naquela situação de guerra/nação sitiada, figuras de poder, de referência, eram escassas, aproximar-se do poder representado por Witold e Frederico era de certa forma um privilégio. Pelo que se percebe, tampouco os pais da garota representam autoridade naquele local, e a mãe de Karol, brevemente citada, é uma imperceptível dona de casa. Naquela mesma noite, Alberto e Hênia confirmam o noivado.

Episódios como o descrito entremeiam a teia do livro, sugerindo, a todo instante a imaturidade associada à inocência, à bondade dos garotos, em submissão ao controle aparentemente sutil, mas invasivo, dos visitantes. São situações alegóricas da perda da virgindade, do estupro, significando uma forma de penetração/invasão forçada, e ao mesmo tempo, passividade por parte das vítimas. Reservo estes acontecimentos da trama para os próximos capítulos, em que então servirão de exemplos para uma discussão mais aprofundada dessas questões.

Ao final da primeira parte do livro descreve-se uma visita de Witold, Frederico, Hênia e Karol à casa de Alberto. Ao chegar lá e depois de algum tempo de interação com a mãe de Alberto, Witold reflete: “instantaneamente tudo retornou às proporções normais [...] nós, os adultos, tínhamos recobrado a razão de ser de nossa qualidade de adultos” (GOMBROWICZ, 1986, p. 100). O processo de recuperação da normalidade do comportamento dos senhores começa a ser associado à presença de Alberto, ou, principalmente, a de sua mãe. Por Witold ser veementemente ateu e a velha senhora veementemente católica, algo os aproximava, e os tornava atraentes um para o outro. Na opinião do narrador, Amélia se incomodava com o fato de sua religiosidade não transformar a vida de Witold, e, pelo contrário, ela sentia-se à mercê de suas influências, tornando-se instável, como sugere o trecho: “De súbito, ela se sentiu apreendida por alguém de maneira totalmente insólita e, através de Frederico, tornou-se para si mesma uma criatura perfeitamente incompreensível” (GOMBROWICZ, 1986, p. 108). Amélia, outrora segura de suas crenças, torna-se instável com a presença de Witold.

Outro episódio desconcertante se dá quando, durante um passeio de todos pelas terras da propriedade de Alberto e de sua mãe, Karol começa insistentemente a pedir

um casaco para Frederico. Neste momento, ele andava de braços com Amélia, e esta se distancia dele assim que os jovens se aproximam. A senhora se distancia como quem foge dos jovens, pois percebe que, na presença deles, Witold tem um comportamento diferente, não estável ou seguro como o que apresentava quando apenas diante dela. A presença de Amélia o amadurece, ao passo que a presença de Hênia e Karol faz com que ele perca a seriedade. Amélia, ao fugir, confessa, em sua reação, que percebe o que acontece no grupo e, ao mesmo tempo, revela a insegurança que começava a tomar suas convicções espirituais. Por sentir-se vulnerável, sabe que a proximidade daquela 'química' provocaria nela reações indesejadas.

Amélia acaba cedendo ao "clima" de atração por jovens em plena ceia de confraternização do noivado de seu filho, Alberto, com Hênia e a consequência desta fraqueza é sua morte. E é também o falecimento de Amélia que abre a segunda parte do romance. Neste momento, os personagens, já não mais se satisfazem com aquele jogo de excitação e encantamento sugeridos pelas disputas entre corpos inocentes/corpos experientes, precisam de algo mais forte para se satisfazerem. A busca agora está em corromper os jovens, Hênia e Karol e também Olek, um dos empregados da casa de Amélia que se envolveu no assassinato de Amélia, sendo considerado o culpado. Alberto e os outros homens da casa prendem o garoto, a fim de interrogá-lo, o que acontece inúmeras vezes.

Todos, inclusive Olek, voltam para a casa da família de Hênia. No caminho, divididos em duas caleches, Witold enxerga a relação entre o jovem assassino de Amélia com Karol. Para ele, ambos unem-se por Hênia. Chegando à casa da família de Hênia, Hippo parece não mais se importar com os últimos acontecimentos e Alberto começa a sentir-se sufocado com este assunto, sem saber o que fazer em relação a Olek. Sobre este último, em vários momentos têm-se a ideia de que, pela insuficiência da idade, seus atos não têm toda a potencialidade que teriam se tivessem sido realizados por um adulto, como demonstram os seguintes trechos do texto de Gombrowicz: "A gravidade como exigência fundamental da maturidade" (1986, p.136) e "Assassino? Um fedelho, um pobre-diabo,ora!" (1986, p. 137), são trechos da narração que falam da inocência e da isenção de responsabilidade atribuídas aos personagens

jovens desta obra.

Neste momento, Hênia e Karol já não proporcionam mais as “excitações anteriores” (GOMBROWICZ, 1986, p. 140), percebe-se pela narrativa que os jovens começam a ter outras funções, não mais, ou não somente, a de proporcionar prazeres eróticos aos senhores. Se os jovens possuem a vantagem da inculpabilidade surge a possibilidade de serem manipulados para atividades de outra ordem, de uma ordem ainda mais, pode-se dizer, contraventora.

Como se já não estivesse suficientemente tumultuada, a casa de Hippo recebe mais um ‘hóspede’. Sr. Siemian era conhecido de Witold, e este sabe que o novo residente é “um dos chefes da Resistência, intensamente procurado pelos alemães” (GOMBROWICZ, 1986, p. 142). Essa presença compromete ainda mais a tranquilidade dos moradores e hóspedes. Ao mesmo tempo em que todos têm laços políticos com Siemian, temem a perseguição que ele sofre.

Dando continuidade aos planos de subverter a inocência dos jovens, Frederico e Witold começam a trocar cartas, de incentivo mútuo e para acertar detalhes dos próximos acontecimentos que deveriam ocorrer. A presença de Siemian e a pressão da A.K.¹² para que ele fosse morto, tornam as intenções de Frederico e Witold muito mais fáceis de serem cumpridas.

Alberto sente-se balançado com a situação de Hênia e Karol, situação esta que lhe é apresentada pelos próprios criadores/motivadores dos acontecimentos: Frederico e Witold. Além disso, ao concordarem os homens da casa, com a proposta dos cidadãos, de que o assassino de Siemian deveria ser Karol e este deveria ter a ajuda de Hênia, Alberto expressa um sentimento de humilhação: “não temos o direito de nos servirmos deles... Que tenha apenas dezesseis anos não é uma razão, ao contrário... Não se pode metê-lo nisso... Fazermo-nos substituir por um garoto...” (GOMBROWICZ, 1986, p. 217). O rapaz fica de tal forma atordoado com sua potencial passividade neste crime que acaba esbofeteando Hênia, e em conversa com Witold, comenta como se sente:

¹² A.K. (1939 – 1944) São as iniciais para o grupo Armia Krajowa (inglês: Home Army), em português “exército do homem”, que consiste no grupo de resistência formado por cidadãos poloneses durante a ocupação alemã em suas terras na Segunda Guerra Mundial. Era a força maior de organização dentro do país que representava a Polônia, e agia com algum estreitamento entre o governo polonês, então exilado. Maiores informações poderão ser encontradas no site *The Home Army museum*, no endereço <<http://www.muzeum-ak.krakow.pl/english/historya/index.php>> Acessado em dezembro 2010.

não estou mais em ordem... com relação a ele. Permiti que me substituísse nesse trabalho. Perdi minha razão moral e é por isso que bato. Bato porque meu sofrimento não tem mais significado algum. Não é mais digno de estima. Está desonrado” (GOMBROWICZ, 1986, p. 217).

Alberto se torna mais um personagem adulto que, diante da vivência com os adolescentes, perde a polidez e o autocontrole da maturidade, semelhantemente ao que aconteceu com sua mãe. Alberto quer de alguma forma reverter esta situação, ser o assassino no lugar de Karol a fim de “não perder minha vantagem moral sobre ela” (GOMBROWICZ, 1986, p. 218).

De alguma forma, Alberto acaba obtendo o prestígio que perdera, mas, para isso, teve de morrer. Antes da hora em que Karol e Hênia bateriam a porta de Siemian, ele mesmo foi até lá e matou o desertor. Depois disso, esperou que os jovens chegassem e abriu a porta como se fosse o próprio Siemian, deixando-se matar por Karol. Enquanto Alberto era morto por Karol, Frederico matava Olek: “Quando o adolescente lá em cima matar o adulto, o adulto aqui embaixo matará o adolescente” (GOMBROWICZ, 1986, p. 229), diz o personagem Frederico, e continua: “No momento em que Karol enfiar sua faca em Siemian, eu enfiarei a minha em Olek... aaah!”.

Diante destas mortes, Hênia e Karol sorriem, e para Witold, os quatro se tornam ainda mais próximos.

Em *A pornografia*, a guerra participa como uma “atmosfera” que envolve a todos, os jovens e os adultos, que invade seus corpos e influencia suas atitudes, forçando um crescimento que associa a perda da inocência à transgressão dos valores.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E MAIS UMA NARRATIVA

Este capítulo apresenta algumas vias de abordagem para os textos que tiveram seus enredos descritos nas páginas anteriores. Contudo, mais do que diferentes abordagens, são referências que dão conta, mesmo que parcialmente, de uma interpretação das obras: romance de formação; Literatura de Testemunho e Autobiografia. Por outro lado, reforçando a forma de aproximação entre os textos, a Literatura Comparada, surge como suporte para manipulação destas teorias.

2.1 LITERATURA COMPARADA

A situação atual da Literatura Comparada parece estar cada vez mais distante de uma definição rigidamente estabelecida, visto que não apenas seu método comparatista a configura, mas também seu *corpus*. A confortável filiação atribuída a estudos preocupados com: as influências entre autores de diferentes países (ou não), as diferenças e semelhanças entre literaturas de um modo geral, o estudo de traduções, ou ainda, a abordagem literatura X literatura, tem se ampliado e adotado

outros olhares. Isto é, no comparatismo há hoje espaço para uma abrangência quase que infinita de entradas em textos, o que aproxima constantemente este campo do conhecimento das práticas dos Estudos Culturais.

Tal aproximação promove uma extensão das relações entre literatura e outras expressões de arte (pintura, cinema, música, teatro), onde a “diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão”, “próprias ou divergentes” (CARVALHAL, 2003, p.37) serve de base à comparação de forma a respeitar as especificidades das linguagens, ou relações entre literatura X humanidades (Sociologia, Psicanálise, Filosofia, Antropologia), importando-se não mais apenas com análises estéticas entre objetos estéticos, mas com questões de autoria, ideologia, identidade cultural etc¹³. O que, em minha opinião, sustenta o campo comparatista como teoria e disciplina é que todos estes campos relacionáveis favorecem e oferecem uma leitura mais aprofundada e esclarecedora do texto literário. Isto porque, como sugere Barthes (1988, p.19), “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”. Afinal, embora seja de senso comum (ou principalmente por isso), a literatura é, sim, uma arte sobre a vida – assim como outras também o são. Parte-se de uma (ou mais) obra literária ficcional e tem-se como ponto de chegada esta mesma obra, tendo no literário o seu objeto central, sendo a literatura, uma mediadora entre relações interdisciplinares. Conforme Carvalhal (2003, p.39), “aos poucos [a literatura] perde a perspectiva predominante desse [o literário] sobre as outras formas de expressão artística, estabelecendo o necessário equilíbrio”, e isso acontece de uma forma espontânea, dirigida pelo próprio estudo comparatista, acarretando em uma perda da hegemonia do literário. Como aponta Cosson (2002), trata-se de uma expansão do campo literário que, partindo das relações interliterárias, passa a constituir-se das relações interartísticas chegando ainda às relações intersemióticas e interdisciplinares.

A ampliação do comparatismo possibilitou o empréstimo de outras abordagens, impostas pelos novos objetos com os quais passou a se relacionar. A Literatura Comparada desenvolve a tendência crítica de tentar compreender uma obra a partir de sua comparação com outras, sejam elas contemporâneas ou não. Os estudos comparatistas não partem de coincidências ou traços comuns a obras diversas, embora

¹³ Ideias apontadas por Rildo Cosson no texto *A contaminação como estratégia comparatista* em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado09.htm>, acessado em março de 2011.

isto sugira uma aproximação, mas de chaves de interpretação que, tendo aberto o entendimento de uma obra, percebemos que podem também abrir os de outra(s).

Os consagrados teóricos e críticos da literatura Wellek e Warren, dizem que “A expressão Literatura Comparada é ambígua [...] uma vez que a comparação é um método utilizado por todas as ciências” (1971, p.57), destacando desta forma a crise do comparatismo, a qual teve início na década de quarenta. Com esta afirmação, os críticos defendem que definir um trabalho comparatista por seu método, apenas, não é satisfatório e, talvez, seja até redutor. Por isso, o fazer comparatista abarca uma noção de interposição entre as formas do conhecimento, onde estas poderão contribuir para a produção de sentido de um determinado objeto escolhido, o que se entende por não “somente dar-lhe um sentido, mas estimar de que plural é feito” (BARTHES, 1992, p. 39).

A Literatura Comparada se propõe a trabalhar com espaços diferentes, com transposições geográficas porque aceita olhares múltiplos para uma obra, apoiando uma relação de entrecruzamento/entrelaçamento para gerar um significado. É como se a Literatura, que é lida em um sentido linear, circunscrito, mais do que nunca, já não fizesse mais sentido, o comparatismo não lê cronologicamente, mas rompe espaço e tempo.

O que apoia as abordagens da Literatura Comparada são as configurações elaboradas entre um tema em comum, ou mesmo diferente, que aproxima os textos sem que isso os padronize. É uma abordagem que permite, ao mesmo tempo, identidade própria e comunicação no plano literário e extra-literário. Através da intertextualidade entendemos que, ao lermos um texto, são-nos apresentadas relações com toda uma escrita literária.

Julia Kristeva (1974) afirma que todo texto literário é construído de forma semelhante a um mosaico de citações, isto é, todo texto é composto por pedaços de algum outro texto, logo, configura-se em uma “versão”, uma “transformação”, de textos que o precederam, informando assim a mecânica da intertextualidade, noção cara ao campo literário comparatista. A intertextualidade exhibe ao leitor/teórico o que há para ser comparado. Ela orienta o estudo, ela tece, trama a interpretação, ou as interpretações. A intertextualidade aproxima elementos semelhantes, congruentes, para

distingui-los, respeitando as singularidades, em uma relação de troca, compartilhamentos estabelecidos pelo texto e percebidos pelo leitor.

A intertextualidade não existe só dentro do campo literário, mas pode ser percebida como relações entre textos de natureza teórica, crítica e poética. O que interessa é, por exemplo, o que através do “igual” eu vou perceber como “desigual”, detectando ou uma repetição, ou uma transcrição¹⁴. Isto é, uma repetição no sentido de cópia ao se dizer algo que já está dito, ou uma transcrição, que é quando um texto resultante de um primeiro acrescenta novos aspectos, explora alguns significados, em detrimento de outros e acaba dizendo algo ainda não dito.

Também a respeito da intertextualidade, Tânia Carvalho comenta que essa noção “nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo ‘diálogo entre textos e leitura’” (2003, p.76), ou seja, o aspecto da intertextualidade é um modo de leitura. Assim sendo, todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele em vários níveis, sobre formas mais ou menos reconhecíveis. Todo texto é um tecido novo de citações talvez já citadas, mas que postas sob uma nova organização, resultam em algo novo, ou ainda, reciclado.

Por outro lado, a intertextualidade se insere em uma teoria totalizante do texto, abarcando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva globalizante. Nessa direção Henry Remak (apud Carvalho, 1991, p. 12) estabelece as seguintes pontes com a Literatura Comparada:

o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música) filosofia, história, as ciências sociais (política, economia, sociologia) as ciências, religiões etc. de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana”.¹⁵

Acrescentaria ainda aos exemplos de Remak, a história e a psicologia principalmente por serem campos abordados neste trabalho.

¹⁴ Termo cunhado por Haroldo de Campos para indicar que um objeto estético resultante de um texto primeiro deve ser lido como uma interpretação daquele, isto é, uma transcrição (CAMPOS, 1981, p.184).

¹⁵ Trecho encontrado no artigo **Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar** de Tânia Franco de Carvalho, no primeiro número da Revista Brasileira de Literatura Comparada, em 1991.

O que temos aqui é a migração de uma temática – a guerra – em parte comum à História¹⁶, atuando em uma esfera literária, e também uma valorização do caráter psicológico dos personagens, que é digna de uma leitura psicanalítica. Para dar conta destes aspectos, tratarei da presença, nos textos literários, de elementos que promovem a relação entre guerra e psicanálise. Além disso, o contexto de guerra será abordado segundo um viés histórico, pensando nas implicações da guerra na sociedade que circunda estes personagens e, por fim, relacionando estes elementos com os dos romances estudados.

As obras *O menino de Burma* e *A pornografia* sugerem um comparatismo, como indicado em um artigo a respeito da história da Literatura Comparada, “como uma prática quase inevitável, como se os próprios textos os conduzissem a isso” (BITTENCOURT, 2006, p.197).

A busca pela intertextualidade dentro do comparatismo literário acontece de diversas formas, contudo sempre objetiva apontar o diálogo entre o *corpus* abordado, seja por meio de um trabalho crítico-interpretativo ou por meio de teorias específicas. A professora e pesquisadora, da área da literatura, Gilda Bittencourt, ressalta que:

Dentro dessa mesma tendência intertextual, há exemplos de trabalhos que ressaltam o caráter limítrofe ou híbrido das obras, seja porque transitam entre gêneros distintos, seja porque se situam no limiar do literário, ao confundir a ficção com o ensaio, ou com o texto histórico; nesse caso, a estratégia de investigação se torna igualmente interdisciplinar (2006, p. 199).

Entendo desta forma que, as obras escolhidas para este trabalho se encontram em um sutil limiar entre texto histórico, testemunhal, fictício e autobiográfico, restando ao leitor, a fim de obter uma leitura satisfatória dos textos, uma abordagem necessariamente interdisciplinar, comparatista, intertextual, como apontado por Bittencourt.

Sendo assim, este trabalho filia-se ao campo da Literatura Comparada, pois, como aponta Armando Gnisci “Hoje é a Literatura Comparada que analisa as maneiras eficazes de encontro entre as diversas expressões artísticas, e, que tenta explicar o porquê de certas eleições e de felizes (ou infelizes) encontros realizados entre as obras

¹⁶ Refiro-me aqui à história “oficial”, à historiografia como um ramo de estudo das sociedades e dos acontecimentos que nela ocorrem.

de arte”¹⁷. Corroborando a relevância do comparatismo para uma leitura estética comprometida não apenas com a arte, mas com a sociedade.

2.2 ROMANCE DE FORMAÇÃO

“A guerra faz parte da vida. Se você quiser aprender mesmo a arte da guerra, você tem de conhecer a vida. E a vida só se aprende vivendo.” (LEMINSKI, 1991, p. 20).

Neste trecho extraído (e no todo) da obra infanto-juvenil *Guerra dentro da gente* de Paulo Leminski, temos a ideia da guerra como sendo o próprio processo da vida, a guerra como metáfora para vida, como algo inerente à história vivida por cada um, como o título da obra já antecipa. A guerra, neste curto texto de ficção, é vista não apenas como uma luta armada entre duas nações, ou povoados, ou ainda, grupos inimigos, mas como parte da concretização de uma rotina diária. Esta visão de guerra como algo intrínseco ao ser humano é comentada por Neto (2005, p.49): “Com o romance de formação, o centro do mundo é deslocado da exterioridade para a interioridade”. Que o texto de Leminski está tratando de algo da ordem da interioridade, não há dúvidas, mas esta interioridade reflete um macrocosmo exterior, é como se fosse uma projeção do que se passa com os seres humanos ao redor do mundo, independente do contexto social, econômico, cultural. Entretanto, de que forma a ideia de romance de formação caberia nesta dissertação? Antes de tentar responder, trago outras reflexões sobre o texto de Leminski, pois este movimento ajudará na reflexão pretendida.

A noção de uma guerra interior se torna mais clara quando pensada a partir do enredo que monta a trajetória de vida do adolescente Baita, o qual deseja aprender sobre a arte da guerra. O garoto acaba idealizando a guerra, pensando apenas no lado fascinante e enobecedor do evento, em comportamento típico do imaginário em torno do herói normalmente visto como um guerreiro, idealização comumente associada à infância. Do meu ponto de vista, pode-se questionar a existência desta faceta – a de

¹⁷No original: “Hoy es la literatura comparada la que analiza los modos efectivos de encuentro entre las distintas expresiones artísticas, y la que intenta explicar el porqué de ciertas elecciones y de felices (e infelices) encuentros concretados em obras de arte” (GNISCI, 2002, p. 216). Tradução nossa.

herói nobre – na guerra, mas aqui ela é apontada tendo por base as ideias do personagem. Baita é submetido a diferentes situações, ao longo de sua vida e, em cada uma delas, constata que desenvolveu determinado conhecimento e/ou habilidade, dignas de uma formação advinda da guerra. Sua trajetória é sutilmente conduzida por um homem idoso, o qual é visto por Baita como alguém capaz de lhe ensinar a arte da guerra. O que se percebe é que esta aprendizagem é individual, considerando que o personagem do velho com frequência o deixava sozinho, restando ao menino e, com o passar do tempo, ao homem, lidar sozinho com as situações que lhe surgiam.

Aprender a arte da guerra aqui simboliza o processo de amadurecimento psicológico ao longo da existência. A maturidade é, então, associada à liberdade e à consciência crítica, visto que Baita acaba não mais se sentindo atraído por aprender a ‘arte da guerra’, mas julga-se conhecedor o suficiente desta para abrir mão das glórias conquistadas em sua trajetória de guerreiro e seguir seu caminho como um homem comum, ciente de que a vida real não é feita de glórias e honrarias. Ele é capaz até mesmo de desprender-se de seu instrutor a ponto de negar que esta influência continue direcionando sua vida, fato que denota que Baita, finalmente, atinge a maturidade.

Leminski, ao escrever esta obra nos anos 80, vista por muitos críticos como literatura infanto-juvenil, corrobora a ideia de que não existem vidas/formações/desenvolvimentos perfeitos. Baita alcança o amadurecimento proposto pela obra, que se apoia, em parte, na tradição dos romances de formação, e, em parte, na ética do herói guerreiro. Digo “em parte” porque, embora perceba neste enredo um desdobramento do *Bildungsroman*, ele é caracterizado por uma formação às avessas, pois, o personagem Baita não tem um desfecho popularmente bem sucedido, como a construção de uma família, fortuna, respeito e poder diante da sociedade ao redor. Isto porque, quando o personagem do menino se dá conta de que, a “guerra”, ou, em outras palavras, a vida, não era algo puramente enobrecedor, mas “era horrível” (LEMINSKI, 1991, p. 39), é que o leitor percebe o amadurecimento de Baita. Ao traçar inicialmente o perfil de um jovem que supera os desafios da vida, com a habilidade de tirar lições de cada um destes desafios, o autor apresenta uma obra que acompanha as formas de romance de formação. A história – aquela entendida como oficial, os acontecimentos sócio-histórico-econômicos da época em que se passa o enredo – não está presente

significativamente, pois “No romance de formação, a história europeia dificilmente será o centro da narrativa, mas apenas seu horizonte (normalmente um horizonte muito distante)” (MORETTI, 2001, p. 16)¹⁸. Embora Moretti esteja referindo-se ao romance de formação na cultura europeia, este é um modelo que de certo modo se mantém. A característica de distanciamento do *background* histórico nos romances de formação parece obviamente necessária na medida em que nos damos conta de que a história – ainda que se saiba da liberdade de ficcionalização que existe – a qual a ficção pretende ser verossimilhante, provavelmente não condiria com um desenvolvimento/amadurecimento perfeito e idealizado, como sugere o estilo *bildungsroman* de ser. Para além disso, percebe-se que o embate do personagem não é contra situações históricas de adversidade, mas é contra seu interior, sua subjetividade. É neste contexto que ele busca crescimento.

Guerra dentro da gente sugere que a formação maior, o amadurecimento não está no mundo ou nas experiências que o mundo pode proporcionar, mas está em todos os lugares, inclusive na interioridade, e é quando Baita considera seu crescimento interior que podemos perceber uma formação, um amadurecimento.

Em sua obra Leminski torna a ficção em uma proposta pedagógica, e esta consiste na orientação, da infância até a idade adulta, chegando ao estágio em que o ser humano não mais precisa de um instrutor, mas apenas de seu instinto/interioridade, o qual é – idealmente – capaz de conduzir-se por si só.

Esta mesma ideia é atribuída ao romance *Emílio* de Rousseau, de 1762: “antes de alcançar o plano da razão, o indivíduo está lançado primeiramente no plano da sensibilidade e da imaginação” (NETO, 2005, p.51). Baita é atraído à reflexão sobre a vida e o crescimento através de situações oníricas, que fogem da realidade convencional. Sua realidade mais “real” vem à tona quando ele abre mão das conquistas obtidas, e retorna a sua casa, ao local que representava o oposto das conquistas.

¹⁸ Trecho encontrado na página viii do prefácio escrito pelo próprio autor do livro, na seguinte edição atualizada: MORETTI, Franco. *The way of the world – the bildungsroman in European Culture!*. Versão 2000. No original: “In the bildungsroman, European history is hardly the sphere of action, but merely its horizon (usually, quite a distant one)” – tradução nossa.

Ainda que *Guerra dentro da gente* não atribua, como já foi dito, importância à história dita “oficial”, ela concede ao seu jovem personagem uma formação gloriosa, cheia de superações no âmbito social, psicológico, político e espiritual, permitindo ao leitor deste enredo enxergar algumas das noções do romance de formação. Contudo, o desfecho da história desestabiliza a imagem de “perfeição de vida” atribuída ao romance de formação.

O personagem Baita conclui: “Ninguém ganha uma guerra. Numa guerra, todos perdem” (LEMINSKI, 1991, p. 61). E por pensar assim, o menino livra-se das glórias conquistadas (abandona os cargos de chefe dos exércitos, de mestre dos elefantes, status de provável rei, respeito conquistado do povo, riquezas etc.) e volta para seu antigo lar, para o local onde seria apenas mais um, mas onde a arte da guerra poderia ser novamente Aplicada, provavelmente de uma forma diferente e com outros objetivos que não destruir o próximo ou o que está em sua volta. Baita não tem um final dignificante sob o ponto de vista de uma sociedade supérflua, e nem sobre a ótica que ele tinha antes de partir para o aprendizado da arte da guerra, aquela de que a guerra o tornaria em algo melhor do que aquilo que seus pais eram, mas ele busca a simplicidade.

Sobre isso, Lukács em abordagem ao romance Goethiano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), aplica o termo “romance de educação”, definido por ele como: “seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (LUKÁCS, 2006, p. 18). Segundo Lukács, é isto que acontece com o personagem do livro de Goethe. Através das experiências vividas – muitas delas experiências de sofrimento – ele alcança algo positivo. E esta mesma formação através da vida ativa na realidade é o que Baita alcança. A arte da guerra exige anos de aprendizado, um tempo em que Baita muitas vezes se sente perdido e derrotado, mas acaba por conseguir tirar uma boa lição dele e sair-se positivamente das situações desagradáveis. Sua formação não está diretamente relacionada a conquistas materiais, mas às sentimentais e psicológicas.

Diferente do contexto de Baita porque não se trata aqui de uma referência estética, mas científica, o pedagogo argentino Narodowski, em um livro destinado à difícil situação que professores têm encontrado em salas de aula, destina um capítulo

de sua obra *Desencantos e desafios de La escuela actual* (1999), intitulado “El lento camino de La desinfantilización (o infantilización generalizada)”, essa ideia de crianças que acabam experimentando um desenvolvimento diferente porque estão postas em uma situação ‘não ideal’. Ele reflete que o que se entende por ‘criança’, aquele ser que obedece, depende e precisa ser amado, está em decadência, e propõe que:

a infância moderna declina, mas se convertendo: isto é, fugindo para dois grandes pólos. Um é o pólo da infância hiperrealizada, a infância da realidade virtual. [...] O outro ponto de fuga que apresenta o fim da infância está conformado pela infância desrealizada. A infância que é independente, que é autônoma, porque vive na rua, porque trabalha desde uma tenra idade (1999, p. 46).

Os personagens infantis Hênia, Karol e Banana em um determinado momento de sua vida passam a ter uma “infância desrealizada”, como diz Narodowski. Uma infância que é forçada a autonomia, à perda da inocência e da proteção circundante.

O *menino de Burma* não é uma história sobre um menino em seu amadurecimento até a fase adulta em meio ao tempo de guerra, mas um rapaz que parece se tornar mais imaturo conforme a guerra progride, até que se torna envelhecido por causa das terríveis experiências as quais fora submetido: no fim ele está nu como um bebê, mas com a aparência de um homem de cinquenta anos. Se pensarmos que sob uma perspectiva africana, nas décadas de 40/50, um homem de cinquenta anos provavelmente equivalha ao que para nós, brasileiros, um homem de setenta anos se pareça, como facilidade depreenderemos desta idade não maturidade, mas velhice. Banana esforça-se para viver tempo suficiente para se tornar um homem. De uma forma ‘torta’, ele consegue “mais” que isso, ele consegue tornar-se um velho.

Os personagens Baita, Ali Banana, Hênia e Karol remontam ao romance de formação justamente porque são adolescentes em um período de formação, de busca por maturidade, por um tornar-se adulto. No fim, percebe-se que a vida não apresenta situações típicas, mas um percurso cheio de surpresas. Todos se deparam com uma formação cruel, pautada por uma realidade que não poupa nada, nem mesmo a infância. Eles estão inseridos em uma luta interior contra seus desejos, suas tendências maldosas, seus anseios sexuais, suas vontades da carne, em um conflito interior que é aumentado em virtude da exterioridade que os surpreende.

2.3 LITERATURA DE TESTEMUNHO

O campo que estuda o testemunho como uma ficção historiográfica ainda não está muito difundido, tão pouco vastamente creditado, quando comparado a obras que não possuem um cunho testemunhal, mas pretendem-se essencialmente históricas. Não se trata apenas de oficializar uma nova área dentro dos estudos literários, mas fundamentalmente de uma nova abordagem de textos de ficção.

Além disso, aquilo que se sabe acerca do assunto do testemunho dentro da literatura está muito associado aos sobreviventes da Alemanha nazista. Estas são pessoas que relatam, por exemplo, suas experiências ou de familiares nos campos de concentração. O professor da UNICAMP e crítico literário Márcio Seligmann-Silva em poucas palavras anuncia algumas ideias a respeito da noção de testemunho, explicando que este deve ser considerado no sentido jurídico, no de versão histórica e também, sendo este o viés em que aqui mais me aproximo, no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por um evento-limite, radical, um “atravessar” a “morte” (SELIGMANN-SILVA, 2003). Contudo, estes elementos poderiam estar presentes nas mais variadas obras literárias e, nem por isso, elas caberiam dentro do conceito de testemunho segundo as características a pouco comentadas.

Por este motivo, Seligmann-Silva defende a ideia de *teor testemunhal* da literatura, como algo passível de ser encontrado em qualquer obra, mas que ao mesmo tempo não a engaveta em um contexto de evento-limite. Corroborando a intenção deste teor, está a literatura surgida a partir do século XX, já que este foi um tempo que inaugurou um período de catástrofes e genocídios de enormes proporções, sendo, desta forma, inevitável que tais acontecimentos refletissem nas temáticas das expressões artísticas. Dois eventos que são frequentemente contemplados em escritas testemunhais são a Shoah¹⁹, em referência ao genocídio sofrido por judeus e outras minorias étnicas na Alemanha nazista, e as ditaduras latino-americanas, de países como o Brasil, Argentina etc. Estas são narrativas que surgem a partir de paradigmas já

¹⁹ *Shoah* significa ‘catástrofe’ em hebraico. O termo “Holocausto” (como os brasileiros normalmente usariam) não é usado por Márcio Seligman-Silva porque este contém noções de sacrifício, como se os judeus tivessem optado por sacrificarem-se em prol de algo maior. Sabe-se que suas mortes foram forçadas, em momento algum espontâneas por aqueles que a sofreram.

consolidados para a grande camada social e acabam ajudando a compreender/interpretar melhor aquela realidade passada. Depois de algum tempo e assimilação da dor da experiência, autores/sobreviventes/testemunhas começam a ter condições de produzir (literariamente) sobre o que aconteceu, introduzindo seus trabalhos na sociedade como uma tentativa de interpretação dos fenômenos do passado. E, por isso, este teor, estas pinceladas de testemunho devem ser percebidas e estudadas. Considerando que apontam para eventos ou nuances de ocorridos possivelmente já esquecidos (ou nunca percebidos), estas obras clamam tanto por um reconhecimento jurídico, quanto por uma força de sobrevivência. A Literatura de Testemunho não é feita através da existência ou não de elementos da realidade dentro da obra, mas se constrói através da capacidade do leitor perceber um dado do mundo real e simbolizá-lo nesta obra, atribuindo assim significado ao texto fictício/testemunhal. É esta simbolização que se faz nos textos de Bandele e Gombrowicz. São obras genuinamente ficcionais, mas elementos da 'vida real' podem facilmente ser identificados e a eles são atribuídos significados que simbolizam determinadas ideias.

É importante ressaltar aqui que, embora muito antes de governos ditatoriais e do massacre de judeus e demais grupos de inferior expressão numérica na Alemanha, outros eventos igualmente de 'fabricação de cadáveres'²⁰ aconteceram no mundo. Por exemplo, o tráfico de escravos africanos protagonizado por europeus. O próprio ato de venda de homens já é desumano, todavia, mais aterrorizante ainda era a forma como estes seres humanos eram transportados, causando muitas mortes por condições insalubres de habitação nos navios negreiros. Entretanto, um evento como o dos campos de concentração, ao acontecer em palcos europeus, em pleno século XX, parece causar ainda mais espanto. A Europa, caracterizada como o local onde a era das luzes teve início, um local tido como civilizado por excelência – aquele local de onde pretensiosas embarcações saíam em busca de novas terras e povos supostamente perdidos e selvagens -, choca ainda mais com uma atitude tão primitiva, tão anticivilizatória. Também por ser o centro do mundo, seus eventos possivelmente

²⁰ Hanna Arendt usou esta expressão ao referir-se ao genocídio judeu na Alemanha, com a intenção de caracterizá-lo como uma situação de morte industrial, morte em massa, como se fosse a execução de uma tarefa e produção de um item qualquer. De qualquer forma, esta é uma expressão que pode facilmente ser associada a outros acontecimentos históricos. Título original: *Essays in understanding – Formation, Exile and Totalitarianism: 1930-54.* (ARENDDT 2008: 271).

eram muito mais interessantes no além-mar do que a morte de “reles africanos, pertencentes a países bárbaros” (talvez assim pensasse a massa europeia), essa seria uma possível interpretação do comportamento da sociedade mundial em geral para justificar tamanha importância para eventos da *Shoah*, a ponto de acelerar e nutrir a ideia de testemunho nas literaturas de todo o mundo, e de esquecimento dos negros escravizados por tantos anos.

A Literatura de Testemunho embora tenha uma composição autônoma, uma motivação evidente, não pode ser vista como não pertencente ao âmbito literário. Com os estudos culturais, o *status* de Literatura de Testemunho passa a ser valorizado e o estudo de texto de ficção sobre uma perspectiva testemunhal passa a ser autêntico. Estas obras detentoras de *teor testemunhal* passam a oferecer um lado possivelmente diferente ou até então inexistente na história oficial. Como diz Borges:

frustração de se reconhecer que a história tem sido contada sempre pelo vencedor. Cabe ao materialista histórico observar de longe como a cultura se sobrepõe à barbárie para encobrir a violência e a injustiça imanentes aos “bens culturais”, e mais ainda, cabe-lhe resgatar o esquecido, como respigadeiras colhendo migalhas na contramão da história triunfalista” (BORGES, 2004, p. 235).

A literatura testemunhal não deve ser acomodada no formato de um gênero literário, ao qual determinadas obras facilmente estão enquadradas, tampouco deve ser associada exclusivamente a eventos tais como a Shoah, ou ao período de governo militar etc., embora nestes eventos a marca testemunhal em geral seja bem mais evidente. O testemunho deve ser identificado na literatura como um elemento que aparece em algumas obras, em outras não, em alguns contextos, em outros, não.

Depois de esclarecido o porquê da Literatura de Testemunho e sua existência, vamos agora entender no que ela consiste.

Todo relato oscila entre uma memória que lembra e esquece. A ‘realidade’, o ‘fato’ que se pretende contar se torna existente por meio de uma representação que, tanto reproduz denotativamente um acontecimento, quanto literariamente. Este ‘teor testemunhal’, esse misto de real e imaginário, conseqüentemente, não deve, enquanto se observa uma obra dentro do âmbito estético literário, em momento algum, excluir uma análise estética/poetizada do texto, pelo contrário. Levar em conta as nuances

testemunhais deve sugerir uma nova interpretação dos traços estéticos. Márcio Seligmann-Silva diz que “Toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie” (2003, p. 12). Ou ainda, toda obra de arte deveria ser motivada não por um ensejo de busca pelo belo, mas pela verdade, e dessa forma “não deve trair o seu momento histórico” ²¹. As obras aqui estudadas de Bandele e Gombrowicz facilmente acomodam-se no momento histórico em que são criadas, pois trabalham diretamente com um evento real de sua contemporaneidade, trazendo-o de uma forma ficcional, a qual se suporta no testemunho daqueles que de fato viveram os acontecidos. Ouvir relatos e dar crédito ao texto/fala de um sobrevivente tornou-se uma questão ética, *ética do testemunho*, como denomina Seligmann-Silva. Ele explica, ainda, brilhantemente, quais os pontos de vista destes dois lados: a historiografia e a literatura testemunhal, explanando eficaz e esclarecedoramente, como transcrevo a seguir:

Do ponto de vista do sobrevivente, o registro histórico é limitado e não dá conta da sua “experiência”; já para o historiador, o testemunho é apenas uma fonte que deve ser utilizada com rigor, corrigindo as suas falhas – típicas do processo de recordação, sobretudo quando se trata da memória de vivências traumáticas como a vida nos campos de concentração. A historiografia corrige o elemento unilateral da memória – que é, a um só tempo, *individual e irredutível* aos conceitos e generalizações e faz parte da construção da memória individual e coletiva -, assim como a memória refreia a arrogância do discurso historiográfico, com a sua pretensão de “dar conta” de todo o “passado”; para a memória, o “passado” é ativo e justamente “não passa”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 16).

Em resumo, em se tratando de eventos-limites, genocídios, entre outros eventos que poderia ainda se dar, não se pode contar apenas com o registro historiográfico ou apenas com o relato da memória de um sobrevivente, pois estas informações não surgem isoladamente, pelo contrário, são construídas tendo como base as duas fontes, tornando ainda mais complexo o registro do passado.

É bem verdade que há uma ideia preconceituosa e pré-concebida no que tange à qualidade estética de uma obra dita ‘testemunhal’, é como se a crueldade, a situação extremada que é narrada fosse oposta a criatividade literária, a estilística. Contudo, esta é uma forma de expressão literária que lança um novo olhar para a definição de

²¹ Ibid., p. 12.

estilo literário. É como se, desta vez, a estética se moldasse à temática, ao enredo, e não o contrário, onde se persegue a noção de que ‘o importante não é o que conta, mas como conta’. Na Literatura de Testemunho, o ‘o quê’ e o ‘como’ importam.

Aquele que testemunha algo – o sobrevivente, mas não necessariamente este, pois podemos pensar também em alguém que é próximo de um sobrevivente – obviamente, não tem condições psicológicas nem capacidade de memória tão infalível para contar tudo o que aconteceu; logo, aquele que narra, ao mesmo tempo em que conta algumas coisas, esconde outras. O leitor atento deveria ser capaz de perceber não apenas o que é dito no texto, mas, também, o que não está ali. Em geral, este tipo de narrativa surge de uma necessidade de dar conta de um problema, de um trauma, e a escrita acaba suprimindo esta necessidade, acaba recebendo a carga traumática e ajudando a testemunha a aliviar-se da dor, sem que o trauma em si esteja evidente na obra. A ficção é, em geral, usada por estas pessoas para tornar a realidade vivida um pouco mais “narrável”, mesmo que o resultado seja uma obra evidentemente autobiográfica. A tendência autobiográfica é uma característica destas obras que, ao mesmo tempo em que ajuda a esclarecer *A pornografia* e *O menino de Burma*, também as torna ainda mais híbridas quanto ao gênero/estilo literário em que se adéquam. Seligmann-Silva aponta as ideias de três teóricos importantes do estudo da memória e do testemunho (Natan Alternamn, Yoram Kaniuk e David Grossman) e diz que, segundo estes, é importante para o trabalho da memória “passar pela chave da paródia, da ironia e da alegoria para portar, reportar e transformar o fardo do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 24). É exatamente isto o que ocorre no texto de Gombrowicz e de Bandele. Ambos são carregados de um humor irônico e também de situações que podemos facilmente associar a acontecimentos históricos versados na história oficial. O comportamento dos personagens, principalmente em *A pornografia*, é altamente alegórico das atitudes, tanto do povo polonês, quanto do alemão. Em *O menino de Burma*, o humor assume o tom da obra em momento de desolação extrema, quase como que acobertando a real crueldade do que está se narrando ali.

Outro conceito associado ao sentido de testemunho e muito importante para as obras literárias trabalhadas nesta dissertação é a de “testemunho primário” e “testemunho secundário”. Essa diferença configura o relato de uma experiência vivida

pessoalmente e uma experiência não vivida pessoalmente, mas experimentada através do compartilhar de alguém que viveu pessoalmente. E este compartilhar (seja em primeira mão, seja secundário) normalmente está distante do tempo em que a catástrofe aconteceu. Por medo, pela dor, o silêncio é a primeira alternativa, mas, com o passar do tempo, surge uma necessidade de colocar para fora o que permanece em ebulição interna, a fim de que outros tomem conhecimento do que um dia aconteceu.

Todas as ideias até então expostas em relação ao conceito de testemunho foram fortemente associadas ao contexto da Shoah. Contudo, a forma de se expressar de um povo europeu, que viveu além da II Guerra Mundial uma realidade de preconceito racial extremista, é diferente daqueles que vivenciaram as ditaduras da América Latina. Embora haja semelhanças evidentes, no que tange o teor testemunhal, são duas realidades históricas distintas. Por isso, o termo mais adequado ao se abordar este tipo de obra seria *testimonio*.

Sob uma perspectiva literária, ao dizer que a realidade destas obras lida com um trauma advindo de realidades diferentes, quero dizer que elas foram recebidas dentro dos estudos literários e culturais em seus países/continentes de formas distintas. Na América Latina, na década de 90, quando uma maioria considerável dos governos ditatoriais²² já havia terminado, as criações literárias começaram a abordar a temática da ditadura, proporcionando uma nova relação entre literatura e história. O *testimonio* estava então aproximado a uma forma de 'reportagem', 'biografia', possuindo a tarefa de testemunhar algo literariamente, já que a censura do governo não permitiria qualquer tipo de reivindicação ou reclamação. A literatura muitas vezes serviu para disfarçar protestos. Ao passo que, aproximadamente, 50 anos antes disso, a Literatura de Testemunho que surgia na Europa em função da II Guerra Mundial era algo relativamente novo e de veracidade duvidosa, destinada principalmente à área de estudo da psicologia, como um tratamento, um desabafo do sobrevivente. Talvez esta fosse também uma forma de a sociedade alemã, envergonhada, amenizar os horrores acontecidos, não tendo os relatos como algo genuinamente verdadeiro – visto que

²² A história de alguns países ao longo do período ditatorial militar são narradas na obra *Ditadura e Democracia na América Latina Balanço histórico e perspectivas*. Nele tomei conhecimento de que o período de governo militar na Argentina foi até 1983, seguido do Brasil e do Uruguai, em 1985. Posteriormente o Paraguai, em 1989 e um ano depois o Chile, em 1990.

provavelmente os horrores seriam exagerados por mentes rancorosas, traumatizadas, vingativas -, mas legitimamente necessários.

Sobre a literatura de *testimonio* escrita ao longo do período militar, Renato Franco (apud Seligman-Silva, 2003, p. 39) associa seu conteúdo a três vertentes: à temática, à imagem do autor como um formador de opiniões, politicamente engajado e, por fim à forma, que é vista como uma (auto) biografia, uma reportagem, uma denúncia e também como literatura.

Segundo Seligmann-Silva, “A ‘política da memória’ [...] possui na América Latina um peso muito mais de política ‘partidária’ do que ‘cultural’: aqui ocorre uma convergência entre política e literatura” (2003, p. 32). É uma literatura que busca por revoluções e reivindicações sociais, uma arte que denuncia, reporta, por isso vai contra a história oficial. Uma literatura que vai além de um sujeito individual que compartilha seus maus momentos, mas um sujeito coletivo que, junto de seus direitos, pede também pelo dos outros.

Um sujeito bastante interessante foi Robert Antelme que, junto de Marguerite Duras e Dionys Mascolo, foi participante de um grupo de Resistência o qual se juntou a outros dois grupos formados em campos de concentração nazista. Ao pesquisar obras relacionadas com o contexto da Shoah, cheguei ao texto *The human race*²³, de autoria de Antelme, onde ele narra suas experiências vividas ao ser preso nos anos 40, o momento em que os comandantes da SS²⁴, quando em fuga da chegada do exército aliado, o qual se aproximava do campo onde se encontravam com os prisioneiros, rumo a Dachau, até que, por fim, os prisioneiros fossem liberados. Embora libertos, muitos morreram devido às precárias condições de saúde em que se encontravam. Antelme também poderia ter morrido. Duras fora umas das principais responsáveis por sua recuperação. Nesta obra, um prefácio escrito por Edgar Morin introduz minimamente este sujeito/autor/sobrevivente, qualificando-o como detentor de uma capacidade genuína de espalhar amor, de ser amoroso e gerar amor entre os que o cercam. Robert Antelme morreu em 1990.

²³ A obra foi originalmente publicada em Francês, em 1957, com o título *L'espèce humaine*

²⁴ Sigla utilizada para designar o exército nazista, especificamente o setor da segurança.

Em sua obra, Antelme confessa a impossibilidade de narrar os acontecimentos vividos em uma situação traumática como a que viveu sob o governo alemão na era Hitler, ele diz:

“Naqueles primeiros dias, entretanto, percebemos que era impossível ultrapassar o vazio encontrado entre o vocabulário existente e aquela experiência [...]. Como poderíamos negar a nós mesmos tentar explicar como havíamos chegado ao estado em que nos encontrávamos. Nós ainda estávamos neste estado. E ainda assim era impossível. [...] mesmo para nós, o que tínhamos para contar começava a parecer inimaginável. [...]” (ANTELME, 1998, p. 3-4)²⁵.

Tornou-se claro, portanto, que apenas através de escolhas, de imaginações, de recriações, se poderia tentar dizer algo sobre o ocorrido.

Antelme se coloca não como alguém que testemunhou, mas como alguém que ainda vive a experiência do trauma, seu corpo ainda espelha o local em que viveu e, mesmo para aquele que ainda está nesta situação e que por isso não dependeria tanto da memória (como alguém que possa querer contar o que aconteceu quando anos já se passaram), não é possível um relato satisfatório, de acordo com seu crivo. Não é a proximidade ou a distância temporal do evento, mas é o trauma, é o bloqueio, é a incapacidade de dizer o indizível, o ‘inimaginável’, como ele mesmo se refere. Contudo, Antelme reluta diante desta impossibilidade, ele não pode crer que, depois de tudo que passou, não poderá dar conta dos acontecimentos em sua totalidade, explicar como ele foi parar no estado deplorável em que se encontrava. Passada esta percepção, a da impossibilidade de narrar, Antelme se dá conta de que ele pode contar, mas vai precisar preencher alguns espaços vazios com sua imaginação.

Eventos como a Shoah são de uma crueldade tão gigantesca, de uma realidade tão absurda, que uma versão demasiadamente realista, bastante próxima do que fora a realidade talvez não fosse eficaz, não fosse acreditada por aqueles que não a viveram. Segundo Seligman-Silva “os primeiros documentários realizados no imediato pós-

²⁵ Tradução nossa, no original: As of those first days, however, we saw that it was impossible to bridge the gap we discovered opening up between the words at our disposal and that experience [...] How were we to resign ourselves to not trying to explain how we had got to the state we were in? For we were yet in that state. And even so it was impossible. [...] even to us, what we had to tell would start to seem *unimaginable*. [...] It became clear henceforth that only through a sifting, that is, only through that self same imagining could there be any attempting to tell something about it.

guerra, extremamente realistas, geravam esse efeito perverso: as imagens eram “reais demais” para serem verdadeiras, elas criavam a sensação de descrédito nos espectadores” (2003; p. 57). Diante desta, diga-se, segunda catástrofe, a de que testemunhos fossem julgados como exagerados e mentirosos, Seligman-Silva afirma que a solução para este problema seria voltar-se para o estético. Ao conferir um caráter criativo ao texto, abandona-se a ideia de veracidade integral e, o leitor, quem sabe até mesmo o autor, acabava acreditando e confiando mais facilmente no que estava escrito, reconhecendo que alguns elementos do texto eram verídicos, embora não soubesse exatamente dizer quais. Afinal, se nem à historiografia confere-se o caráter de versão de um passado exatamente como ele se deu, muito menos se faria a um testemunho permeado por emoção e abalo psicológico, comum a sobreviventes dos campos de concentração e eventos limites como um todo.

Uma obra de teor testemunhal, ou, ainda, uma Literatura de Testemunho não deve ser tratada (ou de tal forma se portar) como uma simples ficção ilusionista, impressionista, irresponsável diante do evento que aborda. Entretanto, reconhece-se que tratar de uma temática como, por exemplo, alguém que vivencia uma guerra, seja como soldado, seja como civil, seja como judeu, seja como ditador, em nenhuma situação, pode-se abrir mão da imaginação. Há uma estética ética. A literatura testemunhal é um produto trabalhado da linguagem que oferece uma forma para o real. Não o real – realidade como tal, mas algo que não pode ser efetivamente representado linguisticamente. Não é que se assuma uma condição de que o que está contado é mentiroso *versus* algo verdadeiro. Este não é um padrão a ser seguido, mas o da estética sim.

Embora se esteja apresentando noções da presença testemunhal em obras literárias e, ainda, traçando alguns paralelos e similaridades entre a Literatura de Testemunho (fortemente associada a Shoah) e a de *testimonio* (em referência a literatura das Américas Latinas e do Sul), as obras aqui estudadas não se acomodam confortavelmente em apenas uma ou outra destas categorias. Bandele e Gombrowicz podem ser vistos, se não como testemunhas, como escritores de uma metaficção historiográfica e, além disso, como autobiógrafos.

Sabe-se que os narradores (e autores) destas obras são seres (e pessoas) que não viram/viveram o que contam, mas sentiram e imaginaram a fim de torná-las narráveis, permitindo que o conteúdo se aproximasse de tantas outras versões testemunhais de pessoas que verdadeiramente sobreviveram a algum evento catastrófico. Essa noção que ao mesmo tempo soa como um testemunho, também se aproxima das ideias contidas no conceito de Autobiografia. Segundo a professora de Humanidades da Universidade de Nova York, Sylvia Molloy “a Autobiografia é tanto uma maneira de ler quanto uma maneira de escrever” (2003, p. 11), corroborando desta forma minha defesa de que as obras de Bandele e Gombrowicz as quais me dedico neste trabalho são tanto testemunhos e autobiografias, quanto não o são, dependendo da maneira como são lidas.

2.4 AUTOBIOGRAFIA

Ao procurar por uma fortuna crítica que lidasse com o tema da Autobiografia, percebi que a ideia contida nesta palavra (sobretudo nesta temática) está muito mais atrelada ao pessoal (auto) e ao regional (geografia), em referência a grupos específicos, do que imaginava até então. A autobiografia aponta para um estilo em comum embora seja concebida sobre e por um único ser. Isto apenas corrobora a força da individualidade autoral de cada texto, tornando cada um redundantemente único. Considerando estes aspectos, parece-me incongruente uma definição de Autobiografia ou uma expectativa *a priori* do que se vai ler, visto que cada autor teria sua forma de criá-la, sem se importar com padrões (talvez isso sequer seja possível àqueles que lidam com a narrativa de sua própria história, devido a especificidade de cada vida a ser narrada). Assim sendo, não mais me preocupo em dar conta de uma classificação de *A pornografia* e *O menino de Burma* como livros autobiográficos ou não, mas como obras que possuem um teor autobiográfico e testemunhal, em referência ao conceito de “teor testemunhal” de Seligman-Silva, anteriormente citado.

A Autobiografia foi por algum tempo considerada uma arte marginal, ou uma não arte. Seu uso é em grande parte reservado para a corrente histórica, muitos teóricos enxergam em uma biografia (seja ela Autobiografia ou não) uma fonte de consulta

possível para acessar o passado, atribuindo-lhe meramente um valor documental. Não que ela não possa ser vista como tal, mas de qualquer forma, o que não se pode esquecer é que, quando um autor se propõe a composição de uma Autobiografia, ele está consciente da construção retórica a que está se submetendo, e o leitor deverá, portanto, estar igualmente ciente deste detalhe. De uma forma sutil (e provavelmente inconsciente) é como se o escritor autobiográfico buscasse uma valorização de seu 'eu'. É todo um momento (em geral extenso) de uma vida que está sendo contado, e o esforço para que isso se faça brilhantemente é companheiro da vaidade autoral. É uma busca pela fidelidade a si mesmo. Ciclicamente, a biografia de um autor pode nos aproximar de sua psicologia e de seu processo de criação, fazendo-nos voltar não somente a seus escritos, mas também ao seu processo de criação, isto é, lemos sobre o autor aquilo que ele escreve (ou outro alguém) para entender o que lemos do autor. É inegável que a natureza da Autobiografia seja paradoxal, pois, no fim, ela não é nem totalmente histórica, nem totalmente fictícia.

Uma biografia ou autobiografia abrange uma temática e um período de tempo indeterminados, em geral longos e heterogêneos, ao passo que uma obra testemunhal normalmente contempla um período traumático específico, pessoalmente vivido ou previamente obtido por terceiros, seja ele breve ou extenso. Segundo Molloy, "autobiógrafos sempre se vêem como testemunhas, mas não como historiadores" (2003, p. 25), talvez, eu diria, porque se desvencilham da responsabilidade de se manterem fiéis à representação histórica do(s) evento(s) ao qual se referem, e porque possuem, essencialmente, um compromisso verdadeiramente pessoal, e não social, como mais comumente é associado a narrativas testemunhais.

Talvez uma pergunta importante seja 'para quem uma Autobiografia é escrita?'. Escritores que estão vivendo uma guerra e escrevem sobre o que tem acontecido, em tempo presente, escrevem para quem? Ou aqueles que escrevem no pós-guerra, sobre a experiência que viveram na guerra, para quem escrevem? Parece-me que o interlocutor não pode ser restringido a um seletivo grupo de pessoas. São autores que pretendem garantir suas verdades, assegurar tanto para os contemporâneos, quanto para os leitores de outrora, a sua versão dos fatos, o fazem para completar a história, a qual provavelmente nunca estará completa.

De acordo com o *Dicionário de termos literários* (MASSAUD, 2003), a Autobiografia é a narração da história de uma vida que o próprio autor constrói, sendo, portanto, diretamente referencial ao mesmo tempo que se aproxima da historiografia por pressupor-se que os fatos narrados caracterizam-se por um comprometimento com a “realidade”. O autor, ao escrever um texto autobiográfico, estaria experimentando uma espécie de “auto(psico)análise” (MASSAUD, 2003, p. 46), onde tanto uma lembrança quanto reflexão sobre o que é lembrado acabam tomando lugar. Entretanto, de acordo com este dicionário, uma Autobiografia não possui tanto crédito quanto o autor acredita ter em sua obra, é dito que “em nome do estilo e da narrativa cometem-se deformações, omissões e obliteramentos que, fatalmente emprestam caráter romanesco às lembranças” (MASSAUD, 2003, p. 47). Daí o paradoxo: pretende-se ao mesmo tempo coerência factual para com o contexto histórico ainda que a essência criativa de uma obra de arte não possa ser dispensada.

O gênero autobiográfico (ou biográfico) configura-se como um misto de confissões, memórias e relatos do ser que está sendo biografado. A maneira como adentro nas duas obras destacadas neste trabalho não atesta juízo quanto à presença da intencionalidade autobiográfica nos enredos. Não me preocupo com uma correspondência cronológica com os dados historiográficos. Busco, apenas, levantá-las, apontá-las e sobre elas produzir significado. Como alertam Wellek & Warren “Não podemos tirar qualquer influência válida para a biografia de um escritor das suas afirmações ficcionais” (1971, p. 93), isto é, a autobiografia de um autor é, para Wellek e Warren, uma ficção sobre ele mesmo. Concordo que seja, mas podemos usar estas afirmações para nos aproximarmos de um contexto pertencente, no mínimo, à subjetividade do autor. Quero dizer que, como crítica e leitora literária, posso usar de minha liberdade e, embora não haja motivos para, por exemplo, pensar que, porque os personagens Henia e Karol tiveram suas juventudes alteradas pela guerra, o mesmo aconteceu com Witold Gombrowicz (autor), também não há motivos para que eu não possa partir desta informação para buscar informações sobre o autor. Na atualidade a facilidade em se comprovar a vida de um autor com relação a suas obras, dado o fácil

acesso a informações pessoais, oferecidos principalmente na internet, propicia estas abordagens²⁶.

Embora apontem o cunho literário de uma Autobiografia, René & Wellek diversas vezes apontam para uma diferença clara entre um objeto de arte literária e um objeto de natureza autobiográfica, como no trecho a seguir:

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra (WELLEK & WARREN, 1971, p. 95).

Concordo que esta distinção deva ser considerada, mas quando vida real e obra apontam para os mesmo eventos, mesmas consequências e mesmas vidas, perda de “significado especificamente pessoal” seria perdida, caso não fossem consideradas estas aproximações. Ao ler-se *O menino de Burma* e, em especial, *A pornografia*, percebe-se uma pessoa por trás destes narradores, um ser que convencionou uma forma de se narrar e aponta para um outro ser, este real.

Segundo Wellek & Warren, “ninguém pode negar que um conhecimento adequado das condições nas quais a literatura foi produzida a tenha consideravelmente esclarecido” (1971, p. 89). Estas palavras esclarecem a importância de uma leitura de *A pornografia* e de *O menino de Burma* sob um viés autobiográfico, pois informações autorais e o contexto que circunda a composição da obra servirão para esclarecimento de alguns elementos da narrativa, devendo estes dados externos ser aproximados do conteúdo do texto.

Finalmente, *O menino de Burma* e *A pornografia* seriam ficções autobiográficas, ou Autobiografias fictícias? Ou ainda, testemunhos fictícios ou ficções testemunhadas? Ficção historiográfica? Ficção apenas? Um relato histórico? Não acho que seja possível optar por um apenas, como venho tentando comprovar ao longo deste capítulo, ao

²⁶ No que concerne os autores Bandele e Gombrowicz, ainda não fui capaz de encontrar um profundo conhecedor de suas vidas e obras. De certa forma, considero isso vantajoso, pois garanti que minhas leituras destas obras não fossem diretamente influenciadas, mas genuínas e pessoais, por outro lado, reconheço que a ajuda de especialistas poderia ter me ajudado em uma leitura mais profunda destes textos. Esta é, no entanto, uma procura para um futuro trabalho.

definir cada um destes gêneros e apresentar as nuances que destes nas obras escolhidas aqui.

3 A GUERRA E AS NARRATIVAS

À ideia de “guerra” podem-se associar muitos conceitos. Por exemplo, podemos pensar na guerra sob a ótica da História, isto é, confrontos entre povos inimigos, como as guerras mundiais, as guerras de libertação colonial, a recente guerra do Iraque etc. Guerra pode também remeter-nos a um conceito mais simbólico, tal como situações extremas de descontentamento entre indivíduos ou de um indivíduo consigo mesmo, caracterizando um conflito interno, uma dificuldade, sem que qualquer uma destas situações se aproxime de qualquer gesto físico, mas fiquem todas na ordem do psicológico. A “guerra” pode ainda ser associada a uma metáfora da vida, onde esta pode ser entendida como um conflito constante, cheio de batalhas onde umas são perdidas, outras vencidas, configurando, desta forma, o viver humano. Enfim, a guerra é ilustrada em inúmeras formas da manifestação humana (música, pintura, cinema, literatura...). Além de todas estas imagens que a palavra “guerra” suscita, “guerra” aqui está sendo associada com narrativa, isto é, um texto ficcional que tem como tema algo do universo real. Este capítulo explora mais atentamente os elementos psicanalíticos e os elementos histórico-político-sociológicos das narrativas estudadas até aqui, os quais circundam em torno da II Guerra mundial.

3.1 ELEMENTOS PSICANALÍTICOS

Para entender um pouco mais do que se passa com o personagem Baita do romance *Guerra dentro da gente* recorro a uma breve leitura psicanalítica de seu comportamento. Para tanto, utilizo algumas ideias do conhecimento a respeito do processo de simbolização do inconsciente, cujos estudos tiveram início com a publicação de *A interpretação dos sonhos*²⁷, na virada do século XIX, de Sigmund

²⁷FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* – edição comemorativa. Imago Editora. Rio de Janeiro, 2001.

Freud. Em artigo em uma revista de âmbito psicanalítico, Plínio Montagna comenta que o símbolo, na obra de Freud “caracteriza-se como uma expressão cujo propósito é ocultar uma ideia inconsciente censurada. Representaria algo que foi reprimido da consciência, fenômeno que dá início ao processo de simbolização”.²⁸ Entretanto, a simbolização não depende exclusivamente do mecanismo psicológico e subjetivo/interno do indivíduo. Montagna explica que, na escola Kleiniana²⁹, o contexto é definidor da simbolização atribuída ao símbolo. Dependendo do momento/situação política, histórica, econômica ou até pessoal, os sentidos atribuídos aos símbolos podem mudar.

Hanna Segal (1998, p. 51), psicóloga que estuda as ideias de Klein – que por sua vez era leitora de Freud –, elucida ainda que “só o que é reprimido é simbolizado; só o que é reprimido precisa ser simbolizado”. Ao considerar que o personagem Baita teve seus desejos de conhecer a arte da guerra veementemente desconsiderados por seus pais, chegando ao ponto em que o menino é fisicamente violentado por insistir em seus anseios, claramente tem-se o episódio de repressão como maior influenciador da consciência do personagem. Ao ter sua ação reprimida, Baita a simboliza considerando este contexto. Imagina-se que ao personagem reste a pergunta: ‘porque não posso?’. E aquilo que é proibido, principalmente em se tratando de infantes, parece ainda mais atraente. E, seguindo este provável questionamento, surge ao personagem pensamentos vagos a respeito do que estaria perdendo. Baita leva em consideração o fato de não ter a permissão de aprender a arte da guerra com o velho instrutor para simbolizar a guerra. Neste caso, de forma idealizada, tendo como base as figuras heroicas do vencedor, forte e destemido da maioria dos contos de fada. É isso que ele busca ao abandonar a casa dos pais. Embora reprimido, Baita não abandona o objeto de seu desejo, mas o busca, e o alcança, não sabendo ainda que aquilo que significou a respeito da guerra está distante do que irá presenciar ao vivenciá-la.

Rompendo com as expectativas de uma história com final feliz, o personagem traz um novo símbolo à guerra a partir das experiências que experimentou através dela.

²⁸ MONTAGNA, P. *O eu e o mundo. Memória da psicanálise*, volume 4. São Paulo: Duetto Editorial, 2009. p. 58-65.

²⁹ Melanie Klein, austríaca, estudou a obra de Freud e a partir daí inovou os estudos da psicanálise, atuando principalmente em Londres. Dedicou seus estudos a compreensão dos estados primitivos da mente, foi a precursora no trabalho clínico com crianças.

A equação simbólica primariamente efetuada pelo personagem em um segundo momento acaba mudando, e ele não mais se refere aos símbolos externos (a luta, o guerreiro, o mentor) como algo a se buscar, ou, ainda, como algo verdadeiro e dignificante por excelência, como se estes fossem, em si mesmos, a arte da guerra, como se ele dependesse destes conhecimentos para tornar-se um guerreiro. Todavia, diferentemente, entende que é o sujeito quem interioriza esses símbolos, tornando-os objetos simbolizados de acordo com a subjetividade de cada um, não é um aspecto externo, mas interno. Seu amadurecimento não significa uma formação de caráter imaculado, fruto de uma vida perfeita e de final semelhante a um conto de fadas, mas um amadurecimento consciente das dificuldades da vida.

O texto de Leminski, descrito acima, traz elementos para entender o processo de maturação dos personagens das obras que estão sendo trabalhadas aqui. Assim como Baita, também Banana tinha expectativas positivas diante da arte da guerra. De semelhante modo, assim como Baita percorre uma trajetória de formação/mudança de caráter psicológico, também o faz o personagem infantil em *O menino de Burma*.

O *farabiti* Banana, ao se voluntariar para a guerra, acreditava que esta seria uma oportunidade de enobrecimento. O menino “imperiosamente informava aos suboficiais que não tinha viajado toda a distância de Kaduna a Lagos, de Lagos a Freetown, de Freetown a Darban e todo o caminho para a Índia apenas para voltar à Nigéria com lendas de vitórias sobre a catapora” (BANDELE, 2009, p. 46). Esta é uma passagem extraída do trecho em que Banana aguarda seu envio para as tropas em confronto, depois de ter sido abandonado por seu grupo para sarar da catapora. O ato de querer assassinar os japoneses não parece ser fruto de alguma maldade interior, ou vingança, pelo contrário, o menino não parecia exprimir em suas palavras qualquer atitude que não a de servidão e lealdade ao exército que servia. Mais que isso, seu orgulho estava em poder se tornar um soldado. Como o personagem em *Guerra dentro da gente*, Banana também queria conhecer a arte da guerra. Arte esta, aqui, entendida de duas formas. Uma delas, diretamente relacionada à luta, ao confronto bélico. Na segunda forma, Banana acaba por experimentar também a arte da guerra da vida. O

contentamento por se tornar um soldado do Kingi Joji³⁰ é percebido no seguinte trecho em que descreve a atitude de Banana e seus amigos após o alistamento no exército:

Exibiam seus fabulosos uniformes de cor cáqui: a camisa verde-terroso com botões negros de casca de palmeira, as “bermudas longas” que terminavam logo abaixo do joelho [...] quando Ali e seus amigos marcharam orgulhosamente pelas ruas de Kaduna com estas botas, pareciam estar usando uma frota de barco nos pés, e que poderiam navegar no rio Kaduna se pulassem nele e o vento estivesse forte o bastante. (BANDELE, 2009, p. 58)

Poder desfilarem com a imagem de soldado indicava que Banana se tornara alguém que se destacaria na sociedade humilde em que vivia. Ele seria um alguém. Esta oportunidade garantiria ao menino uma escola prática. Banana, assim como Baita, acaba aprendendo a arte da guerra em seu sentido mais primitivo. O menino,

aprendeu coisas não tão simples como ocultar pegadas, a arte de bater em retirada, navegação, travessia de rios, a meticulosa ciência da análise de terreno; operações noturnas, operações defensivas, operações secretas [...] ele aprendeu a usar todas as armas em sua seção. (BANDELE: 2009, p. 74)

Todavia, e diferentemente do personagem Baita de Leminski, Banana não aprendeu a arte da guerra para sua vida em termos psicológicos. Baita se torna um homem e vai buscar a alegria naquilo que lhe é genuíno. Mas Banana aos poucos começou a dar sinais de que as glórias, habilidades e artimanhas de guerreiro adquiridas não necessariamente o tornariam um homem. Tampouco o passar do tempo atribuía-lhe marcas de amadurecimento, toda a experiência vivida não trazia a maturidade esperada:

Uma gradual mudança vinha ocorrendo a Banana desde a última semana. O orgulhoso rapazote, que acima de tudo adorava o som de sua própria voz em infinitos discursos, desaparecera. Em vez disso, ele agora parecia ter perdido a máscara de sabe-tudo e se tornava uma criança inocente de sete anos de idade. Os outros também notaram o mesmo, e a partir daí o transformaram no ingênuo alvo de suas brincadeiras. (BANDELE, 2009, p. 123)

³⁰ Forma como o *King George*, em português, Jorge VI, Rei do reino Unido de 1936 a 1952, era chamado. O tradutor optou por manter este nome como estava no texto original, para que o leitor não perdesse a ideia de como os soldados africanos assimilavam o vocabulário de língua inglesa, apreendido através do contato com oficiais britânicos.

De alguma forma, o contexto da guerra não permite que a infância de Banana lhe configure um status de crescimento, de mudança, de aprendizado. Talvez porque, diferentemente de Baita, esta guerra – a II Guerra – foi uma guerra verdadeira na realidade histórica.

O texto de Bandele embora tenha como personagem principal o menino Banana, concede um considerável espaço ao cenário da guerra e a outros personagens que ali interagem. O menino de Burma, ao longo das páginas do meio do livro, se torna um personagem menos central, o que demonstra que mesmo sendo ele o foco do enredo, nos trechos narrados destinados aos combates, ele não só não recebe um destaque de soldado hábil, como aparece muito pouco. Quando citado, aparece como um menino, que recebe conselhos e ordens dos companheiros – todos mais experientes, segundo o próprio entendimento do *farabiti*. Banana, mais perto do final da narrativa, começa novamente a ter mais presença no enredo. E é neste momento que um processo de ‘deformação’ começa a ser revelado.

Voltando à ilustração do personagem Baita de Lemisnki, classificado anteriormente como um romance de formação às avessas devido ao não ‘*happy ending*’ do personagem, Banana também não é contemplado com uma formação saudável e honrável quando a narrativa chega ao fim. Banana e seu grupo, todo o pessoal da Seção D, foram escolhidos para aquela que seria a última missão, embora eles não soubessem disso. Esta missão era nomeada por Força Tarefa, onde teriam que explodir certos pontos ao longo da mata ou realizar emboscadas. Era a tarefa mais perigosa que um *Chindit* poderia receber.

Foi nesta tarefa que eles caíram em uma emboscada, morrendo todos, sobrando apenas o sargento Damisa, baleado, e Banana. Damisa fora baleado quando tentava carregar Banana, que havia desmaiado após ter passado muito tempo embaixo da água tentando fugir dos tiros que recebiam. Damisa estava fatalmente machucado e insistia com Banana que ele deveria seguir sozinho seu caminho, aconselhando-o a voltar para a base e indicando-lhe o caminho que a seguir. Banana reluta em abandoná-lo, queria que o amigo/oficial superior recebesse cuidados e melhorasse. Damisa sabia que sua morte era só uma questão de tempo e pediu a Banana aquilo que o menino não estava preparado para fazer:

De que nos servirá se ambos morrermos quando um de nós poderia ter vivido? Você tem que partir sozinho, mas não estou pedindo que me deixe aqui. [...] Você sabe do que estou falando, Ali. Tenho dois revólveres num saco plástico aqui, e ambos estão carregados. [...] Eu mesmo faria se tivesse forças. É a única coisa que você pode fazer por mim Ali, nada mais. [...] Estou pronto quando você estiver (BANDELE, 2009, p. 238).

Banana agia com total insegurança. Não conseguia parar de falar a fim de retardar o inevitável:

Adeus, Samanja – disse ele. Obrigada por salvar minha vida. Até a próxima. Estou pronto. Estou prestes a atirar, Samanja. Fale comigo, Samanja – suplicou Banana, lágrimas se derramando por seu rosto. – Não me ignore. Não me ignore, por favor! Banana enxugou as lágrimas do rosto e puxou o gatilho (BANDELE, 2009, p. 239).

Ao ver-se obrigado a matar seu capitão, Banana entrou em um processo de negação da realidade. Em seu lento caminhar de volta ao grupo dos *chindits*, encontrou condições climáticas muito ruins. Na primeira noite, fez uma rápida refeição, sem se dar o trabalho de esquentá-la, talvez por medo de ser identificado por japoneses pela luz da fogueira. Ao aproximar-se a hora do sono, Damisa apareceu. “Banana tentou falar com ele, mas o samanja ficou apenas ali de pé, sorrindo sem dizer nada” (BANDELE, 2009, p. 242). Banana, coberto por lama em sua trincheira, parecia desafiar a morte, ou, pelo menos, não demonstrava nenhum medo diante dela. “Não sentia nada além de desprezo pela morte” (BANDELE, 2009, p. 242). “Eu rio de você, ele dizia à morte. Rio de você” (BANDELE, 2009, p. 242). Sonhou com o Rei George imaginando que este estava vestido de Emir de Zaria³¹. Banana parecia tentar buscar algum significado pessoal para tudo aquilo que estava vivendo através da contextualização para sua cultura daquele que, para o *farabiti*, era o grande responsável por toda a guerra. Quem sabe se o Rei George fosse o seu rei, os acontecimentos teriam mais sentido, deve ter pensado o menino.

Banana agora já tinha abatido muitos homens em sua vida, e visto a morte de muitos outros. Os homens que assassinara não tinham rosto. Ele não os conhecia e não os odiava. Não sentia nada quanto a matá-los. Teriam feito o

³¹ Zaria é uma cidade que fica ao noroeste da Nigéria, o Emir de Zaria seria alguma figura de poder social e religioso.

mesmo com ele. Banana era um soldado de infantaria lutando numa guerra insana que na verdade não compreendia. Não entendia por que o Rei George da longínqua Inglaterra estava travando uma guerra em Burma. E não lhe importava. Ele estava em Burma para lutar na guerra do Rei George, e isto era fim de papo. Os japas eram inimigos do Rei George, fim de papo. Os japas eram seus inimigos. Ele mataria os japas ou os japas o matariam. Fim de papo. (BANDELE, 2009, p. 243)

O narrador torna evidente que Banana entrara nesta guerra com uma motivação totalmente intrínseca, não fora forçado ou influenciado por ninguém. Ele nada sabia sobre ela, não era nada pessoal. Mas os amigos que fez na seção D se tornaram bastante pessoais, e a morte deles fez diferença, principalmente a morte de Damisa. As ações do personagem denotam que sua racionalidade começa a ficar abalada. Ao enxergar um grupo de macacos, põe-se a dançar. Observa uma cobra saindo do tronco oco de uma árvore e a convida para compartilharem o abrigo, dizendo “Volte, minha amiga. Há espaço suficiente para nós dois” (BANDELE, 2009, p. 244). Em seguida, Banana come tudo o que tem, acende uma fogueira e um cigarro. Essa atitude revela que Banana já não se preocupa mais com sua sobrevivência, não se preocupa que a claridade da fogueira ou do cigarro pode chamar atenção de algum japonês, tampouco se importa em racionar seus últimos alimentos. Dormiu na superfície, sem cavar uma trincheira que lhe esconderia da vista dos inimigos. É como se Banana tivesse esquecido que estava na guerra. Ao acordar, Banana, despindo-se, percebe seu corpo coberto por sanguessugas, e reage dizendo “Sirvam-se, amigos – Há muito mais de onde veio este sangue” (BANDELE, 2009, p. 246). Abandona sua roupa, mochila, armas, tudo, e segue nu até seu acampamento. Nú porque não queria esmagar suas hóspedes. Oferece em troca da hospedagem da cobra, sua mochila, conversa e caminha. É como se Banana tivesse perdido um pouco de sua essência humana civilizada ao agir desta forma.

Nestes momentos finais da obra, é revelado que a guerra interna que Banana sofre ao ter que matar seu companheiro foi muito mais intensa do que a guerra que ele vinha presenciando. Ao matar Damisa, sucumbiu à insanidade mental. O orgulho de usar o uniforme de soldado não existe mais como podemos simbolicamente perceber no momento em que ele se despe. O que o cobre/veste é aquilo que o suga, o consome.

As idealizações criadas antes da guerra, tendo por base os relatos de feitos heroicos de seus companheiros, não condiziam com aquilo em que Banana se viu obrigado a tornar-se: assassino de um companheiro. Mais que isso. Assassino de seu líder, daquele que era visto como um pai. Para Banana, isto foi tão desmoralizante que não suportou a consciência da realidade de seu ato. Alucinado, andando perdido pela mata à procura de sua base, Banana não traz de volta uma história enobrecedora de lutas e confrontos dos quais saíra vitorioso, como outrora imaginara ser possível. A herança que ele tem para compartilhar é de derrota. Ele matou o pai, matou sua chance de tornar-se alguém de quem se orgulhava. Não é mais um soldado e canta assim: “Eu lembro quando eu era um soja” (BANDELE, 2009, p. 247). E envelheceu. Ao chegar, finalmente, de volta à fortaleza, não foi reconhecido por seus companheiros.

Não conseguiam distinguir quem era, mas sabiam que um homem negro em Burma tinha que ser um deles. Tudo que sabiam era que o homem parecia ter cinquenta anos de idade. (BANDELE, 2009, p. 248)

Ao oferecerem-lhe um cobertor e uma cadeira, responde que “O Janar teria cuspidido em seu cobertor. E assim o faz, perguntando: não está vendo que eu tenho hóspedes? Não consegue ver que morreriam se eu me sentasse em cima deles?” (BANDELE, 2009, p. 248). E come uma sanguessuga, dizendo que elas mesmas o teriam autorizado, para evitar sua morte. Banana conta da gentileza da cobra e pergunta pelo companheiro Quebla (também membro da seção D, que não tinha ido a esta força tarefa por que estava doente). Ao rever o amigo, age como uma criança novamente: “Quebla! Estou tão feliz por vê-lo, Quebla, meu irmão. Eu lhe daria um grande abraço, mas não posso, está vendo, meus amigos estão fazendo a sua ceia” (BANDELE, 2009, p. 249). Banana está irreconhecível. Não parece aquele menino que saíra dias antes, com aproximadamente 15 anos, mas sua exterioridade envelhecera 35 anos.

Ironicamente, a aparência idosa que, muitas vezes, é a responsável por vender uma imagem de sabedoria, maturidade e experiência, com Banana foi diferente. Seu aspecto físico comprovava que a guerra o tornara um adulto sem estas atribuições. Um envelhecimento precoce, forçado. Banana perde sua inocência de uma forma que ele não pode controlar. Na guerra, o controle sobre a vida não pertence ao indivíduo, mas à

própria guerra. É perceptível que a experiência vivida na guerra danificou a trajetória psicológica do personagem Banana, soldado/ser humano, conduzindo-o a uma transformação catastrófica e insalubre.

Para entender melhor este comportamento de Banana, penso que o ensaio *Experiência e pobreza* (1994), do teórico Walter Benjamin pode ser bastante útil. Benjamin dá início ao seu breve texto comentando o desprezo diante da sabedoria anciã, daquele conhecimento passado verbalmente ao se conversar com aquele que teve mais experiência de vida. A autoridade dos velhos costumava ser *prolixa*, mas já não era mais quando Benjamin aponta este fato. Os jovens, por outro lado, eram tidos como incapazes de entender determinadas situações justamente pela condição etária que mantinham. Benjamin explica que essa mudança faz sentido quando pensamos na geração da I Primeira Guerra Mundial, população que viveu uma terrível experiência nos campos de batalha e também nas cidades sitiadas, vivenciando uma rotina tensa e perigosa. Benjamin aponta no frequentemente citado trecho que “na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (1994, p. 115). Segue então explicando que o material literário cuja temática abordava a guerra, denunciava e servia também para que se percebesse que aquelas experiências narradas não foram possíveis de serem transmitidas oralmente, de tão desmoralizantes, traumatizantes, corrompidas, que eram.

Ora, Banana não era um soldado da I Guerra Mundial, mas o foi da II. E esta, por sua vez, foi considerada por John Keegan e outros historiadores como um conflito ainda mais violento³². A violência dos últimos momentos narrados da experiência de Banana condiz com a ideia de Benjamin ao falar da pobreza em experiências comunicáveis. Banana volta para o grupo dos *chindits* incapaz de narrar o que aconteceu com o grupo e sobre a morte de Damisa. A forma que ele encontra para exorcizar sua experiência incomunicável é fingindo que ela não existiu, negando a realidade vivida até então, e fingindo ser outra pessoa.

Com isso, entende-se que a trajetória de Banana culmina em um ponto onde a fuga, o escape de toda a sofrível experiência a qual fora submetido (embora

³² Os motivos pelos quais a II Guerra Mundial é vista como mais violenta serão levantados ainda neste capítulo, sob o subtítulo “A Guerra dos *Chindit*”.

aparentemente tenha-se submetido por conta própria) encontra um ponto final na loucura associada à velhice. Mais que isso. O personagem Banana se torna irreconhecível, perde os traços psicológicos que o figuravam como um ser humano por excelência, definível pelos postulados tradicionais do humanismo. A guerra não fez de Banana um homem, não proporcionou o amadurecimento desejado, mas substituiu sua inocência levando-o a uma mudança do estado infantil para o adulto/velho e, ainda, ao “não-humano”.

Seria interessante pensar que este velho que Banana se torna não é aquele que possui a autoridade da velhice, é o velho de Benjamin, aquele senhor que se envergonha de sua experiência, sem fazer uso desta para transmitir conhecimentos. Mas se cala e, muitas vezes, fica bobo, louco, como Banana.

Banana dispôs-se a lutar uma luta que não era dele, não era do país dele. Ele não reconhecia os interesses do conflito, não sabia o que o causava, sabia apenas que o *Kingi Joji* precisava de soldados, e o jovem menino de *Burma* sentiu-se honrado por atender este chamado. Foi manipulado a crer que a guerra lhe seria de grande proveito, lhe faria bem, a crer que a guerra era dele também, e acabou com problemas mentais. Situação extrema de falta de controle sobre a vida. O personagem Banana parece desejar aquilo que Benjamin indica: “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram libertar-se de toda a experiência” (1994, p. 118), e talvez por isso alguns escrevam, para abandonar no papel aquilo que viveram.

Em *O menino de Burma*, é possível acompanhar o processo da experiência com a guerra desde o momento em que o personagem Banana ainda não vivenciara o conflito até o período em que provavelmente será retirado dele, ou ao menos, até que se perceba como ele sofreu interferências da guerra. Em *A pornografia*, por outro lado, nos é oferecido um recorte diferente da vida dos personagens Witold, Frederico, Hênia e Karol. Quando a narrativa é iniciada, eles já estavam vivendo naquele ambiente de guerra, de país sitiado. Não se sabe exatamente há quanto tempo a guerra começara na Polônia, entretanto a narrativa oferece que tanto os jovens quanto os senhores já iniciam suas trajetórias em meio a uma vida marcada/alterada pela guerra. Não temos em *A Pornografia* um panorama de antes e depois, como em *O menino de Burma*.

Nas primeiras páginas do romance, *A Pornografia*, o leitor toma conhecimento dos impactos que a rotina de, em especial, Witold e Gombrowicz, sofreu com a ocupação alemã das terras polonesas, mais especificamente em Varsóvia e posteriormente ao sudeste do país, em Sandomir (*Sandomierz* em polonês). Witold, o narrador, expressa a dificuldade que encontravam em “continuar sendo artistas, escritores, pensadores” (GOMBROWICZ, 1986, p. 15). Um comportamento que anteriormente era comum passa a ser inadequado e, por conseguinte, evitado.

Quando ambos, Frederico e Witold são chamados pelo amigo Hipólito S. para ficar um tempo nas cercanias de Sandomir, Witold sente-se inseguro quanto à ida de Frederico. Achava-o dissimulado: “Por que, afinal, levá-lo para que ele continuasse lá, no campo, seu jogo? Sua infatigável indecência silenciosa, porém berrante” (GOMBROWICZ, 1986, p. 17). Witold temia que jogá-lo no espaço aberto do campo “podia abrir mais a gosto suas asas” (GOMBROWICZ, 1986, p. 19). O contexto poderia torná-lo mais livre, já que era um “extremista! Ele era um extremista até a inconsciência!” (GOMBROWICZ, 1986, p. 21). Frederico a todo instante se pergunta a respeito do que se passa com o companheiro, do que ele estaria pensando e o porquê de suas atitudes, se não seriam porque ele estava tentando evitar que fossem outras. Frederico achava os gestos de Witold forçados, planejados, encenados. E aos poucos seus atos também se configuram desta forma. É como se o ambiente – a guerra – os forçasse a estas mudanças: “o despudor de nossos próprios rostos que cessaram de ser “inteligentes”, ou “cultos”, ou “delicados” e se tornaram como caricaturas privadas de seu modelo” (GOMBROWICZ, 1986, p. 32). Aquilo que costumavam ser: inteligentes, cultos e delicados, Witold e Gombrowicz, de certa forma, perdem a espontaneidade, mas se transformam em atores, vestem máscaras, que os incentivam, os familiarizam com um clima de encenação. “Tramávamos essas coisas estranhas conosco e entre nós [...] e era também aterrorizador e, privado de qualquer apoio, eu me sentia em mim mesmo como nas mãos de um monstro capaz de tudo fazer, de tudo fazer, de tudo fazer comigo!” (GOMBROWICZ, 1986, p. 33). Não tinham controle sobre estas mudanças, não tinham ajuda contra elas.

Neto comenta sobre as características de um homem livre, as quais se apresentam contrárias ao que se observa nos personagens Witold e Frederico, como se

pode perceber: “na medida em que o homem é capaz de subjugar os seus desejos e as suas inclinações, ele deixa de ser um escravo dos afetos e passa a ser senhor de si mesmo” (2005, p. 54). E continua corroborando com uma ideia de um grande pensador: “Para Rousseau, o homem é livre quando ele é capaz de controlar o seu coração”. O domínio do desejo e da satisfação da carne, ou até mesmo, do espírito, torna estes personagens-senhores escravos da satisfação destes anseios, simbolicamente e duplamente revelando a escravidão/prisão em que se encontravam: primeiro, por estarem submetidos a um contexto de guerra, segundo, por não serem “senhores de si mesmos”.

Já na segunda parte do enredo, prestes a por em prática o seu mais importante e ousado plano, que envolvia a perda da inocência dos jovens Hênia e Karol, Frederico, ao mesmo tempo em que confessando consciência da gravidade de suas futuras intenções, justifica-se ao amigo Witold, dizendo:

Ah, de tanto não ter o que fazer, o campo nos entedia. É preciso empreender algo, quando menos não seja por higiene, meu caro Witold, por higiene! Prefiro, naturalmente, não alardear esse gênero de ocupações, porque – não sei – talvez seja um pouco ousado para o bom Hippo e sua cara-metade, eu não gostaria de me expor a mexericos! (GOMBROWICZ, 1986, p. 151)

Frederico refere-se também a ideia de higiene. Operava daquela forma com a tentativa de limpar-se de alguma coisa. Embora não se saiba exatamente do que, pode-se imaginar que esta limpeza seria como uma cartada final naquele grande jogo que ele iniciara. Uma operação que comprometeria a sequencia da vida que ele e Witold estavam levando no casarão de Hippo. Uma limpeza da influencia que suas existências estavam exercendo sob a vida daqueles que conviviam com eles. Ou ainda, higiene no sentido de voltar a colocar em prática suas mentes acostumadas a intensas atividades nas discussões que tinham em Varsóvia, sobre Deus, arte, povo e proletariado, como quem limpa teias de aranha de um local já há muito inabitado. Uma tentativa de desenferrujar (ou evitar que enferruje) a capacidade de produção intelectual que tinham.

A influência do contexto de guerra revela outra atitude de Witold que ele não reconhece como habitual. A primeira vez que teve conhecimento do jovem Karol foi ao

final de uma missa, ao observar uma parte do rosto e da nuca do garoto. O personagem narrador imediatamente sente-se seduzido, envolvido, encantado, tentado, subjugado (palavras dele), mas ao perceber que se tratava de um garoto, reage com decepção: “Ah, só faltou engasgar-me. Era... (um rapaz) (um rapaz). E tendo compreendido que era apenas um rapaz, comecei a tirar veementemente o corpo fora do meu êxtase” (GOMBROWICZ, 1986, p. 35). Ao mesmo tempo em que reafirmava a insignificância do “rapaz”, não conseguia desvencilhar-se da atração que sentia. Perguntava-se: “Por que a insignificância dele de repente se tornara tão significativa?” (GOMBROWICZ, 1986, p. 35). E questionava-se também se Frederico estaria sentindo as mesmas coisas que ele. Então começa a associar os movimentos da jovem Hênia aos do garoto Karol, e entende, imagina, fantasia (sem logicamente justificar esta conclusão) que ambos os garotos tem uma relação/atração amorosa. Explicando-se, diz que “o ajustamento, por assim dizer, dos dois parecia ainda mais sensível por causa de sua imaturidade” (GOMBROWICZ, 1986, p. 37). A imaturidade percebida nestes jovens personagens por Witold e Frederico começa a motivar as ações dos cidadãos. Várias vezes ela é apontada por ambos como uma característica genuinamente pertencente aos jovens e que os livra de qualquer tipo de punição diante de ações contraventoras. É como se, por terem pouca idade, nada do que Hênia e Karol fizessem poderia ser condenável. Sobre Karol, Witold diz: “possuía a severidade silenciosa de um adolescente implicado muito cedo em problemas de adultos, lançado na guerra, educado pela tropa” (GOMBROWICZ, 1986, p. 43). À juventude também é associada inferioridade, como aponta outra descrição de Witold sobre Karol:

Dilacerado entre o menino nele e o homem adulto (o que o tornava ao mesmo tempo inocentemente ingênuo). [...] ele era a juventude, violenta e aguda, que o lançava na crueldade, na coação e na obediência e o condenava à escravidão e à humilhação. Inferior, por ser jovem, imperfeito, por ser jovem. (GOMBROWICZ, 1986, p. 43)

Witold encontra-se sucumbido a uma rotina de imaginação e indagações, sobre o que estaria acontecendo entre Hênia e Karol, sobre o que sentia por ambos e, se Frederico desconfiava de qualquer uma destas situações. E mais, se Frederico sentia-se como ele.

Para testar seu companheiro, em uma tarde sonolenta, Witold retira-se da sala onde estava com Frederico justificando-se ao dizer que dedicaria algum tempo para uma sesta. Mas ao invés de subir para seus aposentos, sorrateiramente observa Witold, que por sua vez, após alguns instantes de solidão, sai para uma caminhada ao longo da vasta área verde das propriedades de Hippo. Witold, seguindo de longe os passos de Frederico, sente-se descoberto e, percebe que o amigo começa a dissimular as intenções desta caminhada. Na verdade, ele estava indo ao encontro de Hênia. Witold indignado narra:

Bocejou. Ah, isso era incrível. Esse fingimento! Para se esconder de quem? Por quê? Todas aquelas precauções... como se não permitisse a si próprio participar inteiramente daquilo que fazia... porém, era mais que evidente que em seu passeio, ele não fizera senão rodar em torno dela, cada vez mais próximo! (GOMBROWICZ, 1986, p. 52).

Witold confessa que aquele comportamento, ao espiar Frederico na cena descrita acima, “constituía de minha parte a primeira alteração sensível em nossa amizade e inaugurava uma nova etapa, um pouco ilícita, de nossas relações” (GOMBROWICZ, 1986, p. 50). Sendo assim, estava posto que ambos sentiam-se atraídos pelos jovens, e ambos, agiam como atores – o personagem Frederico fora ator por um período de sua vida – naquele cenário aberto, ilimitado e de guerra, de repressão e dissimulação, contexto este que servia de grande motivação para o comportamento que vinham apresentando. A amizade cedia lugar a uma relação de interesses comuns. A partir daí, ambos começam a agir juntos, em um processo quase que espontâneo, em ações que objetivavam a aproximação de Karol e Hênia e a consequente perda da inocência de ambos. O entrosamento dos cidadãos tornava-os incontroláveis, como diz Witold: “a fera de seu sonho clandestino, tendo escapado da jaula, reunida à minha, só fazia o que bem entendia!” (GOMBROWICZ, 1986, p. 60). Witold tinha noção de que seus desejos não eram lícitos, mas também confessa descontrolado sobre estes impulsos. Após uma conversa com Hênia, onde a questiona e instiga a respeito de Karol, sente-se dominado pela excitação que aquela situação proporciona, mas percebe também que não tem tido domínio próprio: “Eu devia o quanto antes encontrar uma outra ocupação, mais adequada à minha idade, enfim,

dedicar-me a coisas sérias! Seria assim tão difícil retornar ao meu estado normal” (GOMBROWICZ, 1986, p. 96). Depreende-se daí que seu estado normal seria aquele anterior aos acontecimentos provocados pela guerra, um estado de latente conscientização artística e política, tema que o personagem Gombrowicz julgava mais nobre do que aqueles que os jovens Hênia e Karol estimulavam em seu pensamento.

Se a guerra fazia com que Witold – e tudo indica que com Frederico as coisas aconteciam de forma semelhante – manifestasse um comportamento diferente, algo faz com que ele, de alguma forma, por algum tempo, sintasse-se mais forte para voltar ao seu “estado normal”. Em visita à casa de Alberto (noivo de Hênia) e sua mãe, Witold comenta que:

Instantaneamente tudo retornou às proporções normais. Hênia mais Karol, voltaram a ser o que eram, dois jovens muito simplesmente normais. Nós, os adultos, tínhamos recobrado a razão de ser de nossa qualidade de adultos e bruscamente nos encontramos tão entalados nela que deixou de haver a questão de uma ameaça qualquer partindo deles, vindo de baixo. Em resumo, a lucidez nos fora de repente devolvida (GOMBROWICZ, 1986, p. 100).

Por algum motivo, a presença de Alberto e sua mãe fazia com que Witold e Frederico se libertassem da atração que sentiam pelos jovens. Esta convivência não trazia efeitos apenas para o comportamento dos cidadãos, mas também para dona Amélia (mãe de Alberto). Em um dos trechos praticamente surreal criado pelo autor da obra, percebe-se claramente o que acontece com esta personagem, senhora de invejável domínio próprio e retidão. Resumo tal acontecimento na sequência:

Em um passeio pelas cercanias onde moravam Alberto e Amélia, saem a pé todos juntos: Frederico e Amélia mais a frente, seguidos por Hênia e Alberto, depois Hippo e esposa, e mais atrás, Witold e Karol. Observando tudo ao fundo, Witold percebe que em meio a uma calorosa conversa entre a anfitriã e Frederico, momento em que este acabara de confessar-se ateu, Karol aproxima-se, e inicia o seguinte diálogo com Frederico:

- Bem podia me dar um casaco velho.
- Para fazer o quê?
- Preciso de um. Para fazer uma troca.
- [...]
- Podia me dar esse casaco. (GOMBROWICZ, 1986, p. 108)

Um diálogo aparentemente sem coerência sugere entendimento para o que acontecerá com Amélia no decorrer da história. Ao pedir um casaco velho, é importante perceber que Karol não está apenas pedindo um casaco, mas que este seja velho e, por fim, insiste que lhe seja dado ‘esse’. Ora, tudo leva a crer que o casaco velho ao qual o garoto se refere é uma alusão a Amélia. Amélia estava com Frederico naquele momento. O pronome demonstrativo usado indica algo que está perto. Karol queria Amélia. E ao sugerir a troca, oferece Hênia – afinal sabia que Frederico desejava-a. Como quem quer corroborar com este jogo, Hênia une-se aos três. No instante em que é “solicitada”, a senhora Amélia aperta o passo, com a intenção de afastar-se daquela discussão que a perturba, mas os outros fazem o mesmo, impedindo que ela se afaste. Hênia e Karol falam, respectivamente:

- Podia dar-lhe o casaco!

- Podia me dar o casaco!

[...]

- Ora, me deixem em paz, crianças! (disse Frederico)

Amélia caminhava cada vez com mais rapidez, sem se voltar, de modo que dava a impressão de estar sendo perseguida por eles. Fazia agora parecer fugir daquela brincadeira adolescente. Saber, portanto, de quem estava fugindo, dos dois jovens ou dele, Frederico? Ou dele com os jovens? (GOMBROWICZ, 1986, p. 109)

A fuga de Amélia era uma confissão – vira tudo aquilo e tudo registrara! (GOMBROWICZ, 1986, p. 110).

A repentina presença dos garotos faz Frederico voltar ao seu estado anterior – o de atração pelos adolescentes. Amélia percebe o que acontece com Frederico quando este se encontra na presença dos jovens e foge, indicando que ela própria temia sentir o mesmo que seu novo amigo, ou quem sabe, já estaria sentindo. No instante em que ela se afasta, Hênia e Karol cessam a importunação.

A transformação comportamental que Amélia sofre desde a chegada de Frederico em sua casa atinge seu clímax naquela mesma noite. Durante um jantar, Amélia retira-se da mesa a fim de providenciar alguma coisa que faltava na ceia e volta titubeante, caindo quase desfalecida. Todos permanecem impotentes, agitam-se com a intenção de melhor observar o que acontecia com ela, mas não fazem algo que

pudesse evitar aquela morte. Ainda que lhe tenha sido oferecido uma crucifixo para onde pudesse direcionar seus últimos olhares e, quem sabe, confessar seus pecados, sentir-se consolada ao apegar-se a suas crenças, Amélia rejeita a cruz, desviando o olhar para Frederico, denunciando que de alguma forma ele estava relacionado com tudo aquilo, ele entenderia o que se passara, ele seria seu redentor. O desprezo que dedicava no momento de sua morte ao crucifixo dava a entender que era Frederico quem poderia confortá-la, como se ele fosse seu mestre. Sua crença católica não compactuava com aquilo que acabara de acontecer. Ou ainda, com aquilo que ela acabara de fazer acontecer. Embora o leitor desavisado possivelmente não perceba, o que a personagem Amélia experimentara configurava – segundo o ponto de vista da personagem – um crime de libertinagem, de imoralidade sexual. Ela negava a cruz porque não se sentia digna daquilo que o objeto representava: sacrifício, perdão, entrega de seu salvador. Talvez negasse porque não queria mais viver a dignidade da cruz, mas sentia-se aproximada de Frederico e, por isso, direciona seu olhar para ele, como se buscasse entender se seu ato final fora aprovado pelo então novo mestre em sua vida. Morre olhando para Frederico.

Na sala percebe-se outro corpo machucado no chão, sangrando na perna, mas não morto. O motivo da morte de Amélia começa a ser investigado. Uma empregada da casa, Valéria, e o rapaz do corpo machucado, Olek, testemunham suas versões do que acontecera. Versões estas que convergiam na descrição de algo determinante a respeito do comportamento de Amélia. Cito trechos, de Valéria e Olek, respectivamente:

Não é que Madame se jogou contra ele! Deve ter-se jogado nas pernas dele... E os dois rolaram por terra! Não sei como, que Deus me proteja, mas não diziam palavras, nem um nem outro, e não faziam senão rolar no chão, em silêncio. Depois ouço uma faca que penetra na carne, uma vez, duas vezes, de novo a faca na carne. GOMBROWICZ, 1986, p.126)

Madame caíra-lhe em cima e o “revirava”, atirando-se às pernas dele. Uma faca na mão. E não somente ele mostrava os ferimentos no quadril e na coxa, como também vestígios aparentes de mordidas na nuca e nas duas mãos. “Ela mordia”, dizia ele. “Eu lhe arranquei a faca, então ela se empalou em cima, eu pulei fora e fugi”. (GOMBROWICZ, 1986, p. 127)

O narrador personagem, Witold, explica esta morte como tendo sido motivada

por uma possível atração que Amélia sentira pelo jovem Olek. Frederico chega até mesmo a insinuar diante de Alberto que pensa desta forma, mas teme que ao sugerir isto, sua própria relação com Hênia e Karol pudesse ser descoberta. De uma forma polida Frederico tentava explicar a Alberto que sua mãe poderia ter investido em uma tentativa de relacionar-se sexualmente com o jovem:

A escuridão escondia em si a juventude... Havia ali um garoto descalço... é muito mais fácil fazer aquilo com um jovem... isto é, que se fosse alguém mais sério, então... Não, quero dizer que é sempre mais fácil com um jovem do que com um adulto – e no escuro ainda por cima. (GOMBROWICZ, 1986, p. 129)

Contudo Frederico não é capaz de expor verdadeiramente o que pensa, pois isso o obrigaria a explicar o que acontece com ele próprio quando na presença dos jovens.

É o relato coincidente de Olek e da empregada – ao apontarem que a madame direcionava-se para as pernas do garoto – que induz Witold e Frederico a acreditarem que o que aconteceu com Amélia foi o mesmo que acontecia com eles na presença dos jovens, contudo, possivelmente de uma forma mais arrebatadora, visto que ela ainda era fraca na arte de dominar-se nestes desejos: “tendo se encontrado na escuridão com aquele (rapaz) na pressão de uma espera que se tornava insuportável não pudera se dominar e ... e ...” (GOMBROWICZ, 1986, p. 127). “A escuridão... a escuridão pode liberar em nós reações imprevisíveis...” (GOMBROWICZ, 1986, p. 129). Aquela que parecia detentora de “princípios morais inabaláveis” (GOMBROWICZ, 1986, p. 48) acaba por desviar de sua conduta moral.

Dominar/manipular um território/espço para o prazer próprio parece ser uma atividade recorrente nesta narrativa. A invasão alemã na vizinha Polônia parece ser o modelo original. Essa situação me lembra o que Peter Sloterdijk, em sua obra *Regras para o parque humano*, comenta quando fala sobre as ideias de Platão a respeito do parque humano, expondo a ideia de que:

as pessoas não apenas são mantidas nos parques temáticos políticos, mas se mantêm lá por si mesmas. Homens são seres que cuidam de si mesmos, que guardam a si mesmos, que – onde quer que vivam – geram a seu redor um ambiente de parque(2000, p. 49).

O que parece que se tem nesta narrativa é uma manutenção, uma ordem, uma organização daqueles personagens que se encontram em um determinado território a fim de conservar uma ideologia política, a qual parte de um interesse individual. A chegada de Witold e Frederico, considerando que estes foram convidados por Hippo para lá passarem uma temporada, pressupõe esperança de que eles serão capazes de manter o parque ‘em ordem’. Hênia e Karol, por sua vez, submetem-se a esta organização por livre árbitro.

O domínio imposto a – ao mesmo tempo em que aceito por – estes jovens apenas em um primeiro momento parece dar conta das necessidades daqueles que detêm o poder maior, contudo isso começa a ser insuficiente, e é a partir da morte de Amélia que os jovens começam a assumir outro papel dentro da narrativa.

Os dois personagens adolescentes em *A Pornografia* também sofrem na guerra um processo de distorção/manipulação de suas formações. Eles são chamados por Witold como geração “nascida sob o signo da guerra” (GOMBROWICZ, 1986, p. 43). A menina Hênia, por ser filha de uma família abastada, tinha garantido um casamento promissor, contudo sua trajetória ao longo da narrativa não aponta para um desenrolar de uma adolescência para a fase adulta tão perfeita como planejada. A imagem imaculada que habitualmente encontrar-se-ia é desfeita em uma conversa que a garota tem com Witold, de forma que ele conta:

[...] disse-lhe com displicência, com camaradagem, que ela também devia ter pintado e bordado e que certamente não era uma santinha, e por que não, poderia muito bem ter ido para a cama com ele, não? [...] Imediatamente concordou comigo que “certamente, poderia”, ainda mais porque isso já lhe tinha acontecido com um tipo de guerrilha que, no ano passado, se refugiara no castel (GOMBROWICZ, 1986, p. 94).

Hênia, seu comportamento, sua forma de ver o mundo chega ao leitor já filtrado pelos olhos de quem vive a guerra em seu dia a dia. À seu noivo, Alberto, é atribuída uma grande confiança por parte dos futuros sogros. Hippo, pai de Hênia, diz sobre ele: “Esse rapaz tem o senso da responsabilidade, é muito bem-dotado, muito culto, uma inteligência fora de série.” (GOMBROWICZ, 1986, p. 48).

Karol também se mostra já iniciado na arte da guerra como mostra o trecho que segue:

Karol? Ah, sim, um bom rapaz, o filho do administrador, ele estava na Resistência, mandaram-no às cercanias de Lublin e lá andou fazendo umas bobagens... bem, nada de importante, ele furtou alguma coisa, feriu alguém, seu companheiro ou seu chefe (GOMBROWICZ, 1986, p. 41).

Se ao entrarmos na vida destas personagens elas já vivem a tensão da guerra, capturar o processo pré-guerra e durante a guerra, como foi possível com o personagem Banana em *O menino de Burma*, não é possível aqui; entretanto, algumas expectativas se criam, como, por exemplo, a de que estes jovens se deixariam inocentemente guiar por Witold e Frederico. Tais expectativas vão aos poucos sendo transformadas, de forma que o caráter e a personalidade destes jovens começa a ser desmascarado. Quando Witold e Frederico conhecem Hênia e Karol, os garotos já viviam um clima e transformação pela guerra.

Hênia e Karol encontravam-se em um contexto de manipulação, que é o estabelecido pelos senhores Witold e Frederico, os quais, por sua vez, também encontravam-se em um contexto de manipulação, só que este ainda maior que o primeiro: a II Guerra, como já vimos nos parágrafos que deram início a este sub-capítulo – basicamente através da mudança de cidade e alteração no comportamento. Os cidadãos viam nos jovens, incapacidade e inocência. Ao longo da história, por diversas vezes o narrador, Witold, aponta a insuficiência da idade de ambos, por exemplo, ao dizer “Uma menina... não passa de uma menina de dezesseis anos” (GOMBROWICZ, 1986, p. 55). Sobre Karol, dizia: “ele não era um macho. Não era um senhor. Não era um soberano. E não podia possuir. Nada podia lhe pertencer. Não tinha direito a nada. Era ainda aquele que deve servir e obedecer” (GOMBROWICZ, 1986, p. 57). Dizia ainda Witold sobre Karol:

Dilacerado entre o menino nele e o homem adulto (o que o tornava ao mesmo tempo inocentemente ingênuo). Entretanto, não era nem um nem outro, mas como um terceiro termo, ele era a juventude, violenta e aguda, que o lançava na crueldade, na coação e na obediência e o condenava à escravidão e à humilhação. Inferior, por ser jovem, imperfeito, por ser jovem. Sensual, por ser jovem. Carnal, por ser jovem. Destrutivo, por ser jovem. (GOMBROWICZ, 1986, p. 43)

Se pensarmos acerca de Estado de exceção, tal como o teórico Giorgio Agamben coloca em sua obra *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I* – podemos entender melhor o contexto em que se encontram os personagens de *A Pornografia*. O autor diz que o Estado de Exceção se aproxima do *nómos* da terra, que seria aquilo/aquele que constitui a ordem territorial. Mas este *nómos* deixa uma lacuna, que é justamente o local onde o Estado de Exceção se estabelece, constituindo-se de um “âmbito temporal e espacial da suspensão de todo direito” (AGAMBEN, 1974, p.100), direito este previsto pelo poder soberano. Ao ter o estado natural desestabilizado, o Estado de Exceção acaba tornando autêntico o que em outros tempos seria considerado incorreto.

A situação da guerra, na qual a ocupação da Polônia pela Alemanha, outrora uma atitude inaceitável, acaba se tornando cabível, porque são nações que se encontram em guerra – situação esta que configura um Estado de exceção por excelência. Invasão de casas e assassinatos são inspiradas por este contexto, uma maior liberdade, um desejo pelo contraventor parece instigar a vida dos personagens do romance, gerando entre adultos e infantes uma relação de atração/interesse. E isso, neste momento, não soa absurdo, pelo contrário, é a maneira como estes personagens dão conta da situação que se lhes impõe.

De um título com o nome de *A Pornografia*, esperar-se-iam momentos de sexualidade explícita, quem sabe descrições de atos sexuais, ou acontecimentos afins, contudo, a pornografia da qual se fala aqui é diferente. A obscenidade apontada não é da ordem da sensualidade carnal, mas da licenciosidade. Uma sexualidade distorcida, uma libertinagem associada à manipulação de corpos em seu estado de inocência. No caso, manipulação dos velhos para com os jovens. Contudo, ao permitirem que fossem manipulados, os adolescentes Hênia e Karol acabam por manipular os velhos como em um processo de espelhamento. O prazer dos quarentões, a excitação está em criar/manipular corpos, como se esses fossem marionetes. Dar uma nova vida a corpos de vidas inocentes. Por outro lado, para os jovens, percebe-se que o interesse está no poder associado a estes velhos. Permitem-se serem manipulados, porque percebem que esta é a forma que têm de se aproximarem do poder que os cidadãos representam.

Fingem-se manipulados, mas, na verdade, exercem uma manipulação ao contrário e, fingem que são inocentemente manipuláveis.

Frederico e Witold representam na narrativa uma força de resistência à ocupação alemã em terras polonesas. Eles resistem, mas reproduzem os mesmos atos que condenam. São a um só tempo dominados e dominadores. O poder da invasão, o poder da guerra, que cai sobre Frederico e Gombrowicz e força-os a uma mudança geográfica (deslocam-se da capital Varsóvia para o interior do país) e psicológica (incapacidade de deterem-se nos assuntos aos quais estavam acostumados, como citado poucos parágrafos acima), este mesmo poder recai sobre os jovens, na forma também de mudança física e psicológica, em outras palavras, uma mudança na trajetória de amadurecimento. Física porque estes jovens têm seus corpos manipulados a tal ponto que acabam atuando em cenas criadas por seus manipuladores. Psicológicas porque são levados a perderem a inocência, a cometerem um crime, são induzidos a uma visão de mundo segundo um padrão imposto à realidade deles, um padrão de guerra. Este romance simboliza a guerra em todas as relações entre os personagens. E todas estas relações estão baseadas na violência. Uma violência sutil, mas que viola, invade a liberdade do próximo.

Em um dos episódios de manipulação – entendidos aqui estes episódios como momentos em que Frederico e Witold verbalmente e claramente direcionam as ações de Hênia e Karol -, onde Hênia é convidada a dobrar a barra das calças de Karol, Witold comenta: “O despudor dessa exigência – era como penetrar neles por arrombamento – tresandava a confissão da excitação que deles esperava: façam isso, é o que desejo” (GOMBROWICZ, 1986, p. 57). Simbolicamente, toda a ação aqui reproduz, em uma esfera menor, os acontecimentos da guerra. Ao mesmo tempo em que estes personagens tinham suas vidas, cidades, país invadidos por outro povo e a eles imposto uma nova rotina, também seus atos sofriam interferências. Frederico e Witold invadiam a liberdade de Hênia e Karol e também sobre eles impunham/forçavam, ainda que sem tantas dificuldades, suas vontades.

Outro episódio sugestivo acontece quando Hênia e Karol são vistos por Witold e Frederico, que andavam pela casa. Ela tinha nas mãos uma garrafa, ambos conversavam quando Frederico integra o diálogo: “Ela: - Enterrei a rolha na garrafa.

Karol, examinando a garrafa contra a luz: vou tirar a rolha com um arame! Frederico: - Não é assim tão fácil. [...] O gargalo é muito apertado” (GOMBROWICZ, 1986, p. 86). Prosseguem empenhados em solucionar a questão da garrafa, quando um pássaro chama atenção de Frederico e Karol, ao passo que de Hênia, outro bicho o faz: “Veja como é grande esta minhoca!” (GOMBROWICZ, 1986, p. 87). Todo este cenário nos leva a entender que o gargalo da garrafa poderia simbolizar a vagina de Hênia, ele é apertado porque ela é jovem, possivelmente virgem, inocente. A minhoca representa um pênis, que para ela, como o diálogo mostra, é muito grande e chama sua atenção. Uma minhoca, trazendo a ideia de pênis, e uma rolha trancada no gargalo de uma garrafa pode levar o leitor a imaginar uma penetração sexual forçada. Interessante observar que no imaginário coletivo tanto o passarinho como a minhoca representam o órgão sexual masculino. Ao penetrar a rolha no gargalo e a dificuldade de tirá-la tem-se favorecida a leitura de que Hênia é ainda mais imatura do que pensam. A imagem de algo que penetra em algo pequeno e por isso não sai com facilidade pode facilmente ser associada à ideia de invasão/penetração forçada ao mesmo tempo em que nos induz a crer que Hênia não está longe de ser uma *expert* em relações sexuais. Dando continuidade a esta cena, Karol estica o pé a fim de matar o anelídeo, porém alcança apenas a metade do corpo, permitindo que o resto continuasse a se retorcer. Hênia, então, esmaga a outra metade, preservando apenas a área central, a qual garantia ao bichano uma sobrevivência cruel. Ao ser esmagada por ambos os jovens, a minhoca pode ser associada ao arrombamento e invasão característicos da II guerra mundial na Polônia, à vida de toda uma população que é esmagada aos poucos.

Mas essa ideia de invasão, ao ser associada aos jovens Hênia e Karol de certa forma, como sugere Witold, perde o peso de maldade: “não era crueldade, mas sim inconsciência; contemplar com olhos infantis as divertidas agonias da morte” (GOMBROWICZ, 1986, p. 88), em menção a minhoca. Com a sola do sapato esmagaram a minhoca, e com esta mesma parte da vestimenta os soldados pisam e invadem territórios, esmagando também a civilização. Sugerindo a este trecho uma paródia da vida real. Entretanto, por serem jovens inocentes e inculpáveis, não seriam julgados com severidade fossem quais fossem seus atos. Este é um pensamento que em parte denuncia uma tendência de relativização presente na pós-modernidade, onde

poucos são os acontecimentos que chocam e, quando o fazem, o impacto não dura por muito tempo em nossa consciência, sem forças que impulsionem mudanças de atitudes.

E mais uma cena curiosa se dá dirigida por Frederico. Witold encontra Hênia e Karol na ilha ensaiando uma cena para Frederico, o qual, ao perceber a audiência do parceiro, conta: “Ocorreu-me a ideia de um roteiro... um roteiro de filme... mas certas cenas são demasiado ousadas. É preciso trabalhá-las mais, pô-las à prova com material vivo” (GOMBROWICZ, 1986, p. 150). Witold criava um roteiro perfeito para os atores que tinha a disposição, essa era na sua visão de artista a melhor forma de trabalhar, diferente de encaixar os atores a algum roteiro, o roteiro é que deveria servir aos atores. Justificava-se culpando o tédio do campo, mas enfatizava que não gostaria que Hippo ficasse sabendo deste projeto.

Frederico envia uma carta à Witold a fim de confirmar a parceria entre ambos e manifestar a importância de agirem juntos, assegurando desta forma a sanidade mental de ambos. Na carta também havia o plano, o qual necessitava da ajuda de ambos para ser executado. A ideia era fazer a encenação de Hênia e Karol ser assistida por Alberto (mas sem que ele soubesse que aquilo era uma cena, e sem que os jovens soubessem que estavam sendo observados) e desta forma fazer com que ele não mais confiasse em Hênia. Witold manifesta seu desejo de, de alguma forma, inserir Olek nesta encenação, mas ainda não sabia como. Witold fica confuso com esta guinada dos acontecimentos, teme que a proposta de Frederico seja meramente uma tentativa de legitimar a própria loucura. Cogita revelar toda a verdade a Hippo e Alberto. Justificaria que Frederico desenvolvera uma mania erótica por Hênia e Karol, corroborando assim a insanidade mental do parceiro, mas acaba desistindo ao receber a segunda carta e perceber que as intenções de Frederico em muito se assemelham às dele. Witold também deseja tornar aos jovens impuros e pecadores: “Chega dessa juventude dócil e tão boazinha! Tratava-se de fabricar uma outra tragicamente infiltrada por nós, os adultos”, (GOMBROWICZ, 1986, p. 157).

Contudo, ao assistir a encenação, Alberto não demonstra reações nervosas, por ser adulto, a segurança faz parte de seu comportamento e, serenamente, agradece Witold comentando que conversará com Hênia a respeito do que viu.

Na sequencia dos acontecimentos, o que vem a ocupar a vida dos homens desta casa passa a ser Siemian. Antes um chefe da resistência, membro do A.K., agora se tornava um homem temeroso e abandonara sua luta. Por este motivo, precisava ser morto, e esta tarefa pertencia a Hippo, Alberto, Frederico e Witold. “Era preciso distribuir os papéis, preparar-se, garantir a retaguarda” (GOMBROWICZ, 1986, p. 172), diz Witold.

Em outra carta recebida por Witold, Frederico explica:

devemos colaborar com a ação clandestina de Hippo. Sem revelar que a nossa ação clandestina é diferente, visa a outra finalidade. Faça como se estivesse atolado até o pescoço na luta nacional, na ação da A.K., no dilema Polônia-Alemanha, como se só se tratasse disso... quando na verdade não se trata senão de fazer com que HÊNIA COM KAROL (GOMBROWICZ, 1986, p. 175).

Isto é, os interesses de Witold e Frederico eram individuais, egoístas e cínicos, tal qual o comportamento da Alemanha anterior e durante a ocupação das terras polonesas.

Durante a noite, tendo recebido a incumbência de vigiar a porta do quarto de Siemian, o que poderia ser feito de seu próprio quarto, Witold recebe a visita de Alberto. Este vem lhe falar sobre Hênia e aconselhar-se sobre o que deveria fazer a partir do que vira no lago. Comenta estar admirado com o que vira por achar “genial do ponto de vista erótico” (GOMBROWICZ, 1986, p. 181), e pergunta-se se aquilo fora criado por ambos somente. Alberto chega à conclusão de que o que deve fazer é tratá-la com seriedade, não permitir que ela lhe seja roubada e, assim, exigir que também ela aja desta forma. Para Alberto a razão adulta é mais importante do que a infantilidade de ambos e, por isso, o que é importante para ele deve prevalecer sobre os jovens que, por sua vez, não têm a mesma importância.

Tão logo Alberto sai, Siemian bate à porta de Witold. Vai até lá para pedir ajuda, humilha-se e diz saber que há ameaças e planos contra sua vida. Witold tenta persuadi-lo sem sucesso de que estas ideias são exageros, de que não há motivos para ajudá-lo. Siemian percebe que Witold está apenas fingindo a simplicidade de seu caso e volta para seu quarto apenas com uma sugestão de Witold: no dia seguinte deveria descer para o almoço e explicar a todos que seus momentos de medo eram apenas uma crise

nervosa e que tudo voltara ao normal, ele não mais seria um desertor. Fazendo isso, ainda que não fosse verdade, segundo Witold, Hippo talvez lhe permitisse partir livremente.

Finalmente chega o momento em que Siemian deve ser morto e a escolha do assassino consolida a ideia que se faz da juventude neste romance. Convencidos por Frederico de que ninguém poderia desempenhar este papel melhor que Karol, Hippo e Alberto acabam concordando com o plano. Witold, por sua vez, ao perceber onde Frederico queria chegar com toda a manipulação, organização que fazia lembrar as cenas na ilha, comenta “O calor irrompeu em mim: aquela morte já se tornara amorosa” (GOMBROWICZ, 1986, p. 208) e o prazer que sentiam por saberem que Karol seria o assassino foi aumentado ao conseguirem que Hênia participasse do plano, servindo como isca para Siemian abrir a porta de seu quarto. Desta forma, ambos seriam os assassinos, agiriam juntos.

“Pois nós, os adultos, éramos obrigados a recorrer àquele garoto, o único capaz de realizar o que ultrapassava nossas possibilidades”. A juventude que Hênia e Karol tinham tornava todo o acontecimento mais leve, mais concebível.

A mãe de Alberto, apesar de sua vida católica, ao envolver-se com Olek, também cede a esse clima de distorção gerado pela guerra. Ao morrer, tendo uma faca enfiada em seu corpo, simboliza mais uma imagem de penetração, invasão a força. A morte do desertor da campanha de resistência contra a ocupação alemã, no final do romance, assassinado por Alberto, também com uma faca, simboliza outra violação, quase como um estupro, uma invasão, uma penetração de algo indesejado no corpo de alguém. Por fim, até mesmo os jovens são manipulados a agirem desta forma, até o ponto em que acabam cometendo um assassinato. Hênia e Karol matam Alberto, ainda que estivessem pensando que aquele corpo pertencia ao desertor, ao perceberem que se tratava de Alberto, não demonstravam qualquer sinal de arrependimento.

A guerra é uma condição de violência por excelência. A inocência dos jovens personagens Hênia e Karol é como uma afronta à tentativa subversiva de Witold e de Frederico. A incitação sexual, como se revela na primeira parte da obra, não parecia suficiente, eles precisavam violar a juventude. Os jovens agiram como marionetes porque sabiam que deveriam estar com estes velhos, ou estariam contra eles.

Tornaram-se cúmplices da violência. Sabiam o que acontecia com desertores, tinham um preso em casa, correndo o risco de ser assassinado a qualquer momento, portanto, optam por se unirem àqueles que representavam o poder. A maturidade atingida vem pela violência. Na violência, esperam encontrar o crescimento. Ao término da narrativa, a encenação/manipulação maior é apresentada: um assassinato, Hênia e Karol atuariam nos papéis principais, seriam os assassinos. A inocência, inicialmente atribuída aos personagens, sofre uma transformação totalmente moldada segundo os parâmetros da guerra. Os adolescentes tornaram-se cúmplices da violência. Violam para não serem violados. Optam por se unirem àqueles que representavam o poder. Matam com a finalidade de se tornarem maduros, adultos, respeitáveis.

Se Banana fica desumanizado depois de viver a violência da guerra, Karol e Hênia planejam um assassinato e matam sem que a consciência os perturbe, estão também desumanizados pela guerra.

3.2 ELEMENTOS HISTÓRICO-POLÍTICO E SOCIOLÓGICOS

Neste item, a ideia a ser abordada sobre guerra não será mais aquela inerente à vida individual em seu percurso muitas vezes instável, como é retratado através da trajetória do personagem Baita, e como foi comentado nas vidas de Banana, Hênia, Karol, Witold e Gombrowicz, mas uma guerra que vai ao, por assim dizer, encontro da sociedade, ou ainda, da História, e sobre esta história o professor de história militar John Keegan (1995) fala, ao diferenciar a Guerra Primitiva da Guerra Moderna.

Segundo o autor, a guerra Primitiva tinha uma tendência menos avassaladora, ela considerava a importância do indivíduo, não matava além do necessário, isto é, não se comprazia na morte. Havia uma cultura de isenção de indivíduos (mulheres e crianças em especial) os quais não tinham suas vidas tiradas, se isso não fosse necessário. Estas guerras não aconteciam em um momento surpresa, como quem pretende surpreender o inimigo em um momento de vulnerabilidade, mas era convencionado um local e um momento, a fim de que todos pudessem se preparar e também evitar a presença de inocentes. Era uma guerra que tinha um motivo claro e específico para acontecer, e estando ambos os lados cientes do que a gerara, o

objetivo pós-guerra era a possibilidade de uma aproximação amigável entre os envolvidos, visto que o conflito almejava a harmonia e não o aniquilamento.

Na obra *War in primitive society* (1973)³³ é descrito uma situação de guerra entre povos montanhese da Nova Guiné, uma batalha considerada “civilizada”, que ocorre como uma espécie de ritual. Algumas das características encontradas na descrição desta batalha chamam atenção pelo estranhamento que causam. Este é um conflito que para o leitor moderno, acostumado com guerras tais como a Guerra do Golfo, do Vietnã, do Iraque etc., muito mais se assemelha a uma competição esportiva do que uma disputa entre nações, no caso, tribos inimigas, como se percebe ao ler o seguinte trecho:

Embora houvesse um grande número de guerreiros, houve pouco ou nenhum esforço militar; em vez disso, travavam-se dezenas de duelos individuais. Cada guerreiro gritava insultos ao seu oponente e atirava lanças ou flechas. [...] As mulheres vinham muitas vezes observar essas guerras e cantavam e estimulavam seus homens. Elas também recolhiam as flechas usadas pelo inimigo para que seus maridos pudessem atirá-las de volta. [...] Apesar do grande número de guerreiros envolvidos nessas batalhas campais, as mortes eram poucas. Devido à grande distância entre eles e à ineficácia relativa das armas primitivas, combinada com a agilidade de esquivar dos guerreiros jovens dos golpes certos, a batalha era normalmente suspensa naquele dia. (W. DIVALE apud KEEGAN, 1995, p. 115 - 116).

Outra forma primitiva de guerrear, que difere muito das guerras atuais, é aquela exercida pelo grupo dos astecas, imposta aos inimigos e aceita de forma passiva. Uma batalha campal, onde os grandes guerreiros ficaram famosos por procurarem em meio à confusão das lutas um inimigo que lhes fosse igual ou, preferencialmente, de superior capacidade. Uma ideologia que buscava na guerra não a aniquilação do próximo, mas a superação e enobrecimento próprio. Isto é, ao guerreiro que fosse capaz de vencer um inimigo aparentemente mais forte seria atribuído a honra. Keegan diz que “O guerreiro montado preferia lutar à distância, usar projéteis e armas cortantes, retirar-se quando enfrentado com determinação, e desgastar o inimigo até derrotá-lo a derrubá-lo em um único teste de armas” (1995, p. 401), ao comparar o guerreiro das guerras primitivas ao combatente das guerras modernas.

³³ W. Divale. *War in primitive society*, Santa Barbara, 1973, p. xxi. Tradução do título: Guerra na sociedade primitiva. APUD KEEGAN 1995.

A própria palavra que designa o sujeito destas ações mudou totalmente, carregando com esta mudança uma corroboração da distância que há entre a guerra primitiva e a moderna. Explico. A palavra guerreiro se refere àquele homem que vai (ia) a guerra (primitiva), àquela guerra onde ele e sua habilidade são a esperança de sua nação, e não suas armas. Diferentemente, o guerreiro moderno não é visto como ‘guerreiro’, mas soldado. Um ser soldado, que em inglês (e também português) faz lembrar o verbo soldar (*solder*), isto é, algo que une metais. Ao assistirmos filmes como “Coração Valente” (de 1995, *Brave heart* no original), dirigido pelo mesmo homem que dá vida ao personagem principal, Mel Gibson, ou ainda, “Hobin Hood” (de 2010, *Hobin Hood* no original), dirigido por Ridley Scott – havendo inúmeros outros que poderiam ser aqui levantados – a imagem que se conserva, ainda que estereotipada, é a de um homem que dá sua vida por amor a uma causa, ele não é convocado a esta guerra, mas sente-se parte dela e a luta com bravura. Diferentemente, o soldado atual parece manipulado a assumir uma causa que não entende bem, a participar de ações nas quais só está seguro da parte que lhe cabe e não do todo. A guerra de hoje é uma guerra solitária, que gera separações a de então, era uma guerra grupal, que promovia grandes uniões de povos em favor de uma causa comum. Soldados, endurecidos como metais soldados (do verbo soldar) entre si.

Banana, personagem soldado (substantivo) de *O menino de Burma*, caracteriza-se muito mais como um guerreiro da guerra primitiva, considerando-se seus valores, do que um soldado da guerra moderna. Sua origem étnica, nigeriano (nacionalidade cujo país se situa no continente Africano), país cujo desenvolvimento bélico, mesmo que já no final da II Guerra Mundial, era irrisório diante da tecnologia de guerra das grandes potências que atuavam no palco da guerra. Banana idealiza um confronto de guerreiro herói, como já foi dito anteriormente, mas a guerra moderna confisca os direitos e atos heroicos para governos e articuladores que operam distantes dos campos de batalha.

A guerra moderna, diferente da guerra primitiva, se caracteriza por ser mais extremista, gerando um alto índice de destruição. Ela é longa, e embora intercalada por tempos de paz, estes são usados para planejamento de um próximo conflito. Keegan (1995) explica ainda que há três elementos na Guerra Moderna, sendo eles, o moral, que busca a morte do inimigo até que esta seja atingida, mesmo que ela já não faça

mais diferença no todo do combate. O elemento intelectual, pelo qual a guerra é ideologicamente defendida por ser considerada santa, vendida como a única alternativa capaz de restabelecer a ordem e a paz. Por fim, o tecnológico, onde a busca pela supremacia bélica é incessante até mesmo em tempos de paz, isto porque um novo confronto é sempre esperado. Ao explicar o desenvolvimento das armas, Keegan sugere que: “Se pedra, bronze e cavalo tivessem permanecido como os meios com os quais se travavam guerras, seu alcance e intensidade talvez jamais tivessem ultrapassado os níveis experimentados durante o primeiro milênio antes de Cristo” (1995, p. 251). Atualmente, após anos de usos e descobertas atômicas e de hidrogênio, estamos acostumados com a violência em altos níveis de crueldade e expansão, como em uma tendência generalizante de que o extremismo é inevitável. Todavia, seria ingênuo um retrato puramente idealizado da guerra dos primeiros tempos, pois esta também era capaz de mostrar-se altamente violenta, ainda que isso não fosse tão frequente.

As guerras aqui tratadas são guerras Modernas, as quais se configuram nas extremidades da selvageria (características da não civilização) ao mesmo tempo em que se mascaram com intelectualidades e racionalidades. Keegan comenta que “houve 20 milhões de mortes na Primeira Guerra Mundial, 50 milhões na Segunda” (1995, p. 68). A Segunda Guerra atingiu proporções atômicas e, por isso, muito mais devastadoras que os impactos causados pela Primeira Guerra Mundial. Pela primeira vez, o conceito de guerra como luta/embate entre corpos cede espaço para uma luta covarde, onde homens não são as armas, eles não representam o poder maior de um exército; pelo contrário, são meros reservas, ao passo que o armamento se torna o titular da jogada. O embate do homem contra armas de longo alcance, com radares, rastreadores, entre tantas outras tecnologias, fez da Segunda Guerra Mundial uma luta entre artilharias mais potentes. Por isso, ao homem restava apenas a morte e, pouco espaço sobrou para o soldado guerreiro, digno de admiração pelo tempo de serviço à pátria.

O pano de fundo histórico do texto de *A pornografia* e também de *O menino de Burma* é a Segunda Guerra Mundial. O primeiro remonta ao processo de invasão alemã na nação polonesa. O segundo aponta para a presença de soldados africanos em

auxílio à Grã-Bretanha contra o exército Japonês, fato este ocorrido mais próximo do término – pelo menos o oficial – do conflito.

Entendo a importância destas obras não apenas como objeto estético que são, mas pela tematização de eventos de grande importância para a sociedade e a história da humanidade. Eventos que impactaram a vida humana e que, por isso, merecem ser retomados e revistos. Sendo assim, perceber ideias contidas nestas obras a respeito de temas como violência, amadurecimento, humanidade se torna incontornável. A leitura dos textos de Bandele e Gombrowicz é mais um exemplo de que a literatura é capaz de ficcionalizar, de forma altamente verossimilhante, com grande credibilidade, portanto, a respeito de um tema, em geral, mais associado à sociologia, à psicanálise e à história, contudo, com uma força maior de questionar, desestabilizar e sensibilizar o leitor sobre o que fala.

Estes livros foram escolhidos, dentre tantos outros que se assemelham a esta temática de guerra, justamente por fugirem de uma obviedade testemunhal e de sacrifício. Associar literaturas com um viés testemunhal à II Guerra Mundial é praticamente um precedente direto a uma leitura a respeito dos sobreviventes do holocausto, ou como prefere Seligmann-Silva (2003), em *História memória literatura*, sobreviventes da *Shoah*. Contudo, apesar de não termos aqui nestas obras qualquer ligação com este evento traumático vivido nos campos de concentração pela população judia e com algumas ocorrências também de ciganos, homossexuais, entre outros, estas narrativas apresentam personagens que viveram coações da mesma ordem.

A convergência entre *O menino de Burma* e *A pornografia*, e o trabalho sobre as consequências da guerra, não diretamente associado ao nazismo que aproxima tais obras, proporcionam uma maior amplitude da temática. Estas obras pensam sim a II Guerra (e há trechos verossímeis comprobatórios desta temporalização histórica, como veremos a seguir), mas não da forma mais esperada, mais recorrente. Não há uma ‘vitimização’ dos personagens, mas uma versão de como poderia ter sido uma experiência na guerra.

Em resumo, inúmeras obras de valor aqui inquestionáveis (como as citadas na introdução, por exemplo) pensam a questão da infância (ou do homem em geral) afetada pela guerra sob um viés do preconceito sofrido por cidadãos judeus, mas estas

duas obras não o fazem. Isso amplia a abrangência da potencial identificação oferecida pelos textos. Não são textos que se destacam por testemunhar/ficcionalizar a Shoah, por retratarem mais uma vez a crueldade e brutalidade causadas ao povo judeu, aos homossexuais, aos ciganos, e todos aqueles que divergiam das vontades do terceiro Reich. Bandele e Gombrowicz sugerem um tipo de impacto sofrido por aqueles que estão à mercê da guerra, um impacto que atinge necessariamente física e psicologicamente o ser humano. Um impacto que altera o rumo da formação da maturidade e desenvolvimento tanto do ser humano quanto de uma nação.

A seguir, teço algumas reflexões acerca de cada uma das obras, no que tange à retratação do conflito mundial nos locais específicos dos romances.

3.2.1 A guerra dos *chindits*

Em *O menino de Burma*, a começar pela localização dos eventos com nomes não fictícios, tais como Cairo, Hailakandi (cidade indiana), Tóquio, entre outras, o conflito, ainda que focado na experiência do personagem Banana, trata com detalhes, mesmo que alguns deles não tenham uma inspiração em acontecimentos reais, do episódio de luta entre brigadas mistas compostas por indianos (colonos britânicos) e britânicos contra os japoneses, no território da então Birmânia. Burma é o nome dado ao país em nacionalidades de língua inglesa, daí o título *O menino de Burma* – sabe-se que, desde 1989 a Birmânia passou a se chamar Mianmar.

Os Japoneses, depois da metade do ano de 1941, atacaram por mar a colônia britânica da Malaia (onde parte do território hoje é a Malásia) e uma ilha Havaiana (Pearl Harbor). Por terem neste último local matado milhares de soldados e civis americanos, o presidente dos Estados Unidos Franklin Roosevelt declara guerra ao Japão. Localizados em grande número a sudeste asiático, os japoneses dominavam a extensão florestal da Birmânia de norte a sul, de onde pretendiam seguir avançando até tomarem posse de terras chinesas (então colônia britânica). Encontravam-se praticamente em coexistência o exército britânico somado ao indiano e os inimigos nipônicos. O historiador, político e grande articulador da II Guerra, Winston S. Churchill, em sua obra *The second world war*, comenta que “Eu desapreciava fortemente a

perspectiva de uma extensa campanha no norte da Birmânia. Não se poderia escolher um lugar pior para lutar contra os japoneses” (1960, p. 321)³⁴. Isto porque os japoneses carregavam a tradição (ou mito) de invencibilidade em florestas, ao passo que a selva de *Burma* era um território bastante propício a doenças. Foi depois destes ataques japoneses e da invasão deste grupo em *Burma* que um coronel foi nomeado para levantar um grupo de combate de apoio à Birmânia sitiada.

Como traz o romance de Bandele, o personagem coronel Wingate é nomeado para liderar o grupo de indianos/britânicos na batalha para expulsão dos Japoneses das selvas de Burma. Sem surpresa ou dificuldade descobri que o personagem Wingate, o general britânico Orde Charles Wingate, a respeito do qual obtive conhecimento primeiramente através da ficção, de fato existiu, tendo nascido em 1903 e morrido em 1944. Na obra de ficção sua morte é anunciada no seguinte trecho, quando Banana e outros *Chindits* encontram-se reunidos conversando sobre as palavras ditas por Wingate em visita a pouco terminada: “Ainda não sabem? O Janar está morto – disse Will. Seu avião caiu há menos de vinte minutos, depois que ele nos deixou esta noite.” (BANDELE, 2009, p. 89). A expressão “Janar” é uma corruptela da palavra ‘general’, usada especialmente para referirem-se a Wingate, de certa forma, como um apelido carinhoso. Churchill, em sua obra *Memórias da Segunda Guerra Mundial* diz: “Wingate não viveu o bastante para desfrutar desse sucesso ou colher seus frutos”. Em 24 de março, para meu grande pesar, foi morto num acidente aéreo. Com ele extinguiu-se uma brilhante chama.” (CHURCHILL, 1995, p. 974).

Poucos parágrafos antes do episódio que narra o momento em que os soldados tomam conhecimento da morte do Janar, é narrado um momento marcante: Janar havia estado com a sessão de Banana, aparentava um aspecto físico desleixado, contudo dirige palavras de bom ânimo e motivação para aqueles que o ouviam. Todos sentiram-se alegres com aquela visita. O personagem Wingate quando citado na obra de Bandele, aparece sempre com grande glória, como um bom homem, habilidoso com as táticas de guerra e atencioso para com seus soldados.

Distante do universo narrativo de *O menino de Burma*, temos a descrição de como teria sido este momento na vida real, em um relato histórico:

³⁴ No original “I disliked intensely the prospect of a large-scale campaign in Northern Burma. One could not choose a worse place for fighting the Japanese” (p.321). CHURCHILL 1960. Tradução nossa.

“Aquela foi a última vez que nos vimos e as últimas palavras que dele ouvi. Wingate inspecionou minuciosamente todas as dependências da “Cidade Branca”, demorando-se, também, em examinar detalhes [...] sua presença foi estimulante para o moral da tropa e de todos, pois sempre tinha algo a dizer a cada um dos soldados [...]” (CALVERT, 1977, 57).

Estas palavras se aproximam bastante da ideia sugerida pela obra *O menino de Burma*, a imagem mantida do general corrobora as versões da história, tanto de Churchill quanto Calvert.

Em maio de 1945, cercados por todos os lados, sem possibilidades de receber reforços humanos, alimentos ou socorros médicos, as tropas japonesas dissiparam-se, após sofrer irreparáveis perdas. Os *Chindits* foram vistos como os responsáveis primeiros pela derrota japonesa em terras asiáticas.

Este grupo especial, treinado para um combate em selva, ágeis ao reagir mesmo que em meio a chuvas e doenças, foi chamado de *Chindits*, nome aparentemente cunhado pelo próprio coronel do batalhão. Churchill refere-se a este título como sendo o “nome popular do corpo de tropas irregulares de Wingate” (1995, p. 973).

A campanha dos *Chindits* originalmente fora criada para atuar como um grupo de guerrilheiros, mas se tornou um grupo de combate de linha de frente. Perseguiram os japoneses duas vezes mais do que o esperado, sofreram baixas maior do que qualquer outra unidade suportaria, ao fim, seus sobreviventes encontravam-se sobremodo doentes e exaustos, em condições que quase beiravam um estado de moribundos, mas nada disso foi reconhecido como deveria, segundo Calvert.

Michel Cavert foi um ex-oficial britânico que, assim como o personagem Banana, também atuou em Burma. Ele é inclusive mencionado na obra de Bandele: “O brigadeiro Calvert, comandante em – chefe da Emphasis – nossa brigada irmã nº 77, oficial que trabalhou intimamente com o Janar Wingate para planejar esta campanha” (2009, p. 94). Em uma obra intitulada *Chindits – comandos da selva*, onde conta as façanhas *Chindits* com bastante detalhamento, Calvert explica a respeito da formação deste grupo:

Uma brigada formada por dois batalhões reforçados, que foram divididos em sete colunas, de cerca de quatrocentos homens cada uma e cem muars. Era

ela a 77ª Brigada de Infantaria da Índia, organizada pelo Birgadeiro Orde Wingate, e que se tornou conhecida por “os *Chindits*”, o nome derivado do lendário leão Chinthé (o guardião dos Pagodes), cuja figura, escolhida por Wingate, passou a ser o emblema da unidade. (CALVERT, 1977, p. 9).

Quando os *Chindits* chegam a Burma, a capital, Rangun, já estava sob domínio japonês. Suas ações partiram das destruições de ferrovias, mantendo-se sempre no enlace dos japoneses. Seus suprimentos eram reabastecidos através de aviões, o que configurou um feito extremamente audacioso e elogiável entre os exércitos aliados. O palco central do confronto era chamado Cidade Branca, a qual fora nomeada desta forma em referencia a paraquedas lançados de aviões, cheios de suprimentos, os quais eventualmente ficavam presos nas árvores, formando uma imensa camada superficial branca. Este mesmo acontecimento é explicado no texto de Bandele de forma essencialmente parecida com a versão contada por Calvert em seu livro, como podemos perceber abaixo:

- Foi daí que a Cidade Branca tirou seu nome – Samanja Show disse a Banana, indicando os paraquedas. – Cada um destes paraquedas foi um lançamento de suprimentos que acabou não atravessando as árvores como convém [...] cada pobre-diabo que subia era atingido por um japa. Então eles pararam de tentar pegar os paraquedas e Cidade Branca se tornou seu nome, dado pelos pilotos. (CALVERT, 1977, p. 162)

Quando se lê uma obra de ficção, sabendo que ela narra algo que tem uma versão histórica, pois de fato aconteceu há algum tempo, imagina-se o quanto do que está sendo narrado é fantasia ou verdade, inspiração na realidade. O mais interessante é quando um fato que, a princípio julga-se de extrema criatividade do autor, desvela-se coerente com o evento histórico narrado. E isto aconteceu quando o personagem Banana, perto do final da narrativa de Bandele, começa a demonstrar sintomas de “não-lucidez”, diante da amizade que inicia e investe com sanguessugas. Entretanto, o que chama atenção é que sanguessugas aparecem também na obra de Calvert: “Cada patrulha atacou uma bateria, fazendo-a deslocar-se, mas retornaram quase sem sangue, em virtude da ação voraz das sanguessugas” (1977, p. 118). Chuvas abundantes, comportamento típico da época das monções³⁵, também são narrados no

³⁵ “São ventos periódicos, típicos do sul e do sudeste da Ásia, que no verão sopram do mar para o continente. O exemplo mais conhecido de monção são as chamadas ‘monções da Índia’, que começa no início de junho no sul da Índia e geralmente termina em setembro, caracterizando-se por forte chuva

relato do ex-soldado Calvert, o que corrobora a verossimilhança em *O menino de Burma*, já que sobre Banana também é dito ter passado noites deitado sob a chuva e o chão lodoso.

Ainda que o transtorno mental de Banana e de outro de seus companheiros – Guntu – esteja evidentemente associado ao dia a dia da guerra, este é um acontecimento não muito explorado na obra de Calvert. *O menino de Burma* explora e conduz uma caracterização da personalidade de Banana, temos acesso a um processo de transformação de subjetividade, de uma forma ao mesmo tempo em que específica, por se tratar de um personagem apenas, também abrangente, porque Banana poderia representar outros guerreiros *Chindits*. Por ser este tipo de relato, o de Bandele, um tanto da ordem da subjetividade, do comportamento psicológico humano, temos uma visão da guerra muito mais de um ponto de vista que defende os impactos que esta experiência pode causar no indivíduo, do que uma obra que pretende informar seu interlocutor de um fato histórico, só que de uma forma mais poética e mais livre de criar.

Por outro lado, em Calvert, muitas ações, investidas, ataques inimigos, ataques aliados, reuniões, estratégias, condições do terreno, transporte, vestuário, alimentação, entre outros, são narrados, mas em nenhum momento o interior, o comportamento individual dos soldados é contemplado. Não são encontrados trechos em que se fale a respeito das reações psicológicas dos guerreiros *Chindits*.

Em uma breve passagem, Calvert conta que “descobriram que após muito tempo na selva, onde a visibilidade era bastante limitada, ficavam com certo medo de enfrentar o campo aberto: sofriam de uma forma de agarofobia” (1977, p. 118). Em outros textos, encontrei o termo com uma troca de vogais: ‘agorafobia’, contudo, ambos designam uma sensação de medo de estar em espaços abertos, é um medo de ter medo de estar em uma situação de risco, sem proteção, sem cobertura, sem teto.

O comportamento de Banana nos trechos finais da obra não denuncia sintomas de uma agarofobia, mas deixa claro que há um transtorno psicológico que culmina em um ponto máximo de desespero: morte dos companheiros, morte (por Banana executada) do sargento/pai, solidão, sensação de estar perdido, ambiente hostil e inóspito, tudo corroborando para a desintegração da saúde mental de Banana.

associada a ventos” (FULGÊNCIO 2007:422).

3.2.2 A ocupação na Polônia

Em *A Pornografia*, a narrativa começa com os personagens Witold e Gombrowicz na capital Polonesa, Varsóvia. No primeiro parágrafo da narrativa já temos a indicação de que a história se passa durante a guerra:

Era o ano de 1943, eu habitava na ex-Polônia a ex-Varsóvia, quando já estava tudo liquidado. O grupo destruído de meus velhos companheiros e amigos dos ex-cafés... tentávamos continuar sendo artistas... retomando nossas antigas discussões, nossos ex-debates sobre a arte. (GOMBROWICZ, 1986, p. 15).

Esse teor de lamentação, de saudosismo depreendido do prefixo ‘ex’ aponta para a atual realidade do país: nada mais estava como costumava ser, e isto não parece ser uma mudança positiva, pois, como é dito, estava tudo *liquidado*. O convite feito por Hippo para que fosse à Sandomierz denuncia mais uma vez a presença da ocupação alemã. O anfitrião dizia “Não se pode dizer que por aqui as coisas não andam mais para calmas, excetuando-se alguns bandos empenhados em pilhagens, a pressão afrouxou” (GOMBROWICZ, 1986, p. 17).

Ao chegarem à cidade de destino, a primeira pergunta que Witold faz ao cocheiro foi “As coisas vão bem aqui? Tudo calmo?” (GOMBROWICZ, 1986, p. 21). Isto é, sabia-se sem tocar no assunto que os alemães faziam parte desta frase. Todos viviam esta realidade constantemente e, era sobre isso que se falava, assim como se comenta hoje em dia sobre algum avião que recentemente caiu, por exemplo.

Quando Witold e Frederico encontram Hippo e sua família, a conversa no coche durante o caminho para casa permanece no mesmo assunto:

a Armia Krajowa (Exército do país), da Resistência polonesa, quer com os alemães, os bandidos, a administração, a polícia polonesa, as requisições, o medo e a violência, como testemunhavam os batentes reforçados com barras de ferro [...] Os Sieniech viram sua casa incendiada; esmagaram as pernas do reideiro de Rudnik [...] o pior é que não se sabe o que pode acontecer; em Ostrowiec, em Bodzechow, onde há uma concentração de operários [...] assim que a frente de batalha se aproximar, isso vai esquentar! (GOMBROWICZ, 1986, p. 24)

A guerra é desvelada aqui em sua rotina civil, a repressão, a invasão, ou como mencionei anteriormente, a penetração à força em uma sociedade, não restando qualquer alternativa a mesma, que não, adaptar-se e coexistir. Sobre Alberto, conta-se que “ele ia comprar um tabelionato quando a guerra estourou” (GOMBROWICZ, 1986, p. 47).

Witold comenta com saudosismo a beleza do jardim de Hippolito, que o faz lembrar “de um outro tempo, do tempo anterior à guerra” (GOMBROWICZ, 1986, p. 25). É justamente durante um dos passeios neste jardim que a chegada dos alemães na cidade é anunciada por um lavrador que se apressa em se aproximar para contar a notícia. Hippo, sua esposa e Frederico correm em direção aos ocupantes, mas Witold age como se nada pudesse fazer diferença, como se eles não fossem capazes de decidir qualquer coisa sobre aquela invasão, eram todos inevitavelmente manipuláveis: “a ideia daqueles alemães inevitáveis, esmagadores” (GOMBROWICZ, 1986, p. 67). Em alguns momentos, os invasores não denotavam repressão, mas revelavam-se humanos, igualmente exaustos pela guerra: “um tiro. Um alemão um pouco embriagado divertia-se atirando nos pombos. Em todo caso os alemães não demoraram a tornar a subir no seu caminhão; acenando-nos um adeus” (GOMBROWICZ, 1986, p. 70).

Em uma viagem feita a Ostrowiec, Frederico percebe que “não havia mais judeus” (GOMBROWICZ, 1986, p. 82), em referência explícita à perseguição sofrida por este grupo pelo governo nazista. Ao considerar que *A pornografia* se passa nos momentos finais da II Grande Guerra, a probabilidade de haver um judeu (vivo) pelas ruas era praticamente nula. Eram tempos em que a ocupação alemã nas terras polonesas já estava dada, e a retirada dos exércitos alemães até já acontecia em alguns locais.

A narrativa em alguns momentos apresenta ao leitor o grupo de resistência criado para boicotar a ocupação alemã, o A.K. Um dos membros desta coligação, que se torna um desertor, hospeda-se na casa de Hippo. Ele era também intensamente procurado pelos alemães. Sua presença gerava nos outros personagens um sentimento de insegurança, visto que representava uma ameaça tanto da parte alemã, quanto dos próprios irmãos da nação polonesa, que procuravam o ex-integrante indignados com o

abandono da causa. Os membros da A.K. encontram-se com Hippo e exigem que Olek, o trãnsfuga, fosse morto.

Pressentindo que seria morto, Olek conversa com Frederico e pede que este o ajude a fugir. Frederico situa-nos historicamente ao responder: “Meu caro há a guerra. O país está ocupado. A deserção nesse caso é um luxo que não podemos nos permitir. Cada um de nós deve velar pelos outros”³⁶.

Esta sugestão ilumina o comportamento dos jovens Hênia e Karol, os quais, sabendo que deveriam tomar uma atitude quanto ao comportamento de Witold e Frederico para com eles, optam por se aproximarem destes senhores, objetivando um fortalecimento, ao passo que se desprezassem o comportamento apresentado pelos senhores, não teriam a experiência e proteção dos mesmos, adquirida na união.

Historicamente falando, de acordo com Churchill em sua obra *The second World War* (1960), a Polônia foi atacada pela Alemanha na madrugada do dia 1 de Setembro. Embora tivesse lutado contra esta invasão, cercando suas fronteiras, a sabedoria de guerra, o número de combatentes e o equipamento polonês não resistiria a este assalto por muito tempo. E não o fez. A Polônia rapidamente foi subjugada por um exército cruel, que buscava destruição e “escravatura”.

É interessante observar que ambas as trajetórias narradas nas obras desta dissertação revelam-se simpatizantes com um dos lados da guerra: o dos Aliados. Este grupo era formado pelos Estados Unidos, França e Reino Unido, tornando-se parte também, embora um pouco mais tarde, a União Soviética. Isso porque a Alemanha nazista havia rompido com o pacto de não invasão a esta nação, a qual respondeu se unindo aos aliados e corroborando para a queda de Hitler. O outro lado, conhecidos como os países do eixo, foi constituído pela Alemanha e Japão.

Os aliados, contudo, tinham muitos países simpatizantes, que é onde se situam os países tratados nos romances aqui trabalhados: Birmânia e Polônia. *O menino de Burma* ao contar a história de Banana, um jovem soldado aliado que luta contra o inimigo Japonês, pode significar/dizer mais do que apenas sobre a devastadora experiência que este adolescente desfruta. De uma forma sutil, pois não creio que esta seja uma história que se proponha a defender os diferentes lados e/ou razões desta

³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 190.

guerra – mas uma história que chama atenção à natureza do homem-, a visão que temos é a de que os japoneses eram os ‘maus’ do combate, ao passo que os *Chindits* eram as vítimas heroicas que lutavam bravamente uma guerra que não foi começada por eles. A culpa pesa sobre a nação de Hitler. Pode-se depreender da inocência de Banana uma simbolização, ou ainda, um reflexo da possível inocência dos países aliados. Depois da leitura de diversos livros (de autores de diferentes nacionalidades) a respeito do conflito da II guerra mundial, a impressão que se tem é a de que a Alemanha de Hitler sempre soube onde queria chegar, tendo sido a única responsável pelo início do confronto, o qual fora veementemente buscado. A Alemanha apresentou-se neste período da história como uma nação calculista e sorradeira, que visava apenas o enobrecimento de sua raça, mas que como consequência imediata isso levasse a destruição de outras nações.

Sobre o Reino Unido é enfatizado a tardia retomada do armamento bélico, o que teria acontecido justamente por terem acreditado que os germânicos não seriam capazes de promover mais uma situação de guerra, depois dos difíceis momentos vividos na primeira guerra mundial. Entende-se que como quem ingenuamente acredita na bondade humana (por ser este mesmo bondoso também), e espera o melhor, os ingleses foram pegos de surpresa. Banana entra na guerra por vontade própria, sim, mas uma vontade própria induzida pela falta de consciência do que aquele conflito representaria em sua vida uma vez que estivesse nele. Ele também é pego de surpresa, mas não tem mais como escapar.

A *pornografia* traz a Polônia invadida e seus cidadãos injustamente e cruelmente sujeitados a uma nova rotina (havendo até mesmo muitos que perderam a vida). Historicamente, a Polônia é vista – e eu não questiono isso, apenas trago à tona de uma forma, talvez, diferente – como um país sem condições de suportar uma luta contra a gigantesca Alemanha. A Polônia da II Guerra é inocente, é deflorada, como os personagens de Gombrowicz retratam através de suas próprias vidas ao longo da ficção.

4 SOBRE AUTORES, NARRADORES E ELEMENTOS BIOGRÁFICOS

4.1 AUTORES

“A mais óbvia causa determinante de uma obra é o seu criador, o autor; daí que uma explanação da literatura em função da personalidade e da vida do escritor tenha sido um dos mais antigos e mais radicados métodos de estudo literário” (WELLEK&WARREN, 1955, p. 91).

Esta citação chama atenção para algo que está além do universo criativo de uma obra: o seu criador. Pensar e entender um enredo literário, iluminado pela biografia de seu autor, com frequência, não é de grande relevância. Entretanto, este não é o caso das obras *A pornografia* e *O menino de Burma* aqui estudadas. Ambos os textos prestam-se a este chamado, pois a leitura insistentemente sugere esta dica de entrada no texto. O interesse por detalhes da vida de Bandele e Gombrowicz surge concomitante à leitura de seus livros, o que torna genuína e justificável tal abordagem de estudo do literário.

De imediato, ainda que brevemente, uma investigação sobre a vida pessoal destes autores aproxima-os, por semelhanças, aos personagens que eles mesmos criaram em suas histórias. O contexto narrado também converte vida real e vida da ficção em um momento histórico, talvez por se tratarem de histórias como a batalha dos *Chindits* contra os japoneses e a ocupação da Polônia pela Alemanha nazista, as quais representam - embora estejam nestas obras sendo projetadas criativamente - dois acontecimentos pertencentes à história da sociedade mundial e, também, bastante difundidos entre os povos. Não se trata aqui da tematização de uma guerra inexistente, pelo contrário, há um relato que aponta³⁷ para uma “fidelidade descompromissada” com os acontecimentos históricos. Não apenas pela evidente proximidade com a versão histórica, mas também porque se tornou comum, pois coerente, associarmos livros sobre guerras históricas e, principalmente, modernas – a autores que vivenciaram ou são próximos de alguém que vivenciou algum evento traumático semelhante a estes.

Embora haja esta tendência, não se pode confundir um texto oficialmente classificado por seu autor como sendo autobiográfico com um texto que *parece* autobiográfico, pois de algum modo se relaciona com o autor que o deu vida,

³⁷ Essas relações foram exploradas principalmente no subcapítulo “Elementos históricos políticos sociológicos” que se encontra nesta dissertação.

principalmente quando este o configura em romance/poesia, enfim, como um produto de ficção. Wellek e Warren já afirmavam que “uma obra de arte constitui uma unidade num plano inteiramente diferente daquele que ocupa um livro de memórias, um diário ou uma carta” (1955, p. 94). É importante ter em mente, no momento em que se vai analisar uma obra que, ainda que o enredo de um romance tenha traços abertamente semelhantes, ou idênticos, aos dados biográficos de seu autor, estes traços estão postos em um contexto que os enclausuram em uma situação de irrealidade, são traços, portanto, irrealis e independentes da vida autoral. São características pertencentes a uma determinada obra e, somente dentro dela e, para ela significam. Entretanto, nada impede que elementos externos a esta obra tragam significados a ela. Por exemplo, a vida do Gombrowicz autor não pode ser descrita como sendo igual à do Gombrowicz personagem, tampouco que esta esclarece fatos daquela, mas o contrário poderia ser dito: a vida do Gombrowicz “real” ilumina, esclarece e sugere traços na vida do Gombrowicz personagem.

Entretanto, mesmo que autor/narrador ou personagem não devam ser vistos como um único ser, as semelhanças que ambos comportam não podem ser descartadas quando se trata dos textos *A pornografia* de Gombrowicz e *O menino de Burma*, de Bandele. Por um lado, não se pode, como pesquisador da estética literária, pensar que a arte produzida por estes autores seja uma simples transcrição de suas vidas ou de pessoas que viveram o que está sendo narrado. Um autor, muitas vezes, compõe uma obra de arte justamente para narrar algo que não lhe diz respeito, aquilo que seria seu avesso, ou ainda, um sonho distante de sua realidade. De qualquer forma, o nível de consciência do autor diante destas escolhas não é o mais importante, já que, em geral, se considera o produto livre e independente de seu produtor. Gombrowicz e Bandele comprovadamente lidam nestes livros com situações que lhes foram próximas em suas ‘vidas reais’, ao torná-las fictícias, já as fazem – ainda que inconscientemente – moldadas e filtradas segundo seus padrões de criação de arte e de experiência adquirida no mundo “real”.

Enfim, a partir daí é preciso considerar que estas obras de arte (*O menino de Burma* e *A pornografia*) não são textos biográficos, mas, o que as torna obras tão peculiarmente ambíguas é o fato de oscilarem no que concerne a estes aspectos

classificatórios. Ao serem lidas, estas obras desvelam um ser, há uma pessoa por trás delas, um alguém que ultrapassa o narrador e os personagens. Inevitavelmente enxergamos, conforme o avançar dos capítulos, um autor, aquele autor cuja biografia se torna ainda mais interessante e necessária através da leitura do narrado e a partir dela. Além disso, não apenas com o autor, mas também é possível identificar estes personagens com muitas outras pessoas que já passaram por experiências semelhantes.

Sem nunca esquecer que a obra de um autor conta com uma combinação criativa de suas experiências de vida, podemos utilizar o estudo biográfico de diversas formas, as quais corroborariam para um possível melhor entendimento do texto. Por exemplo, para ajudar-nos a pensar o porquê da escolha de algumas palavras, ou de alguns locais geográficos. Aquilo que o autor lê, a tradição literária que o lapidou, suas inspirações, são fatos que podem iluminar uma entrada interpretativa em um texto. Entretanto, não se deve jamais esperar fiel e constante coerência entre os dados literários e os reais da vida de um autor.

Na relação com seus autores, estas obras encontram-se em condições transitórias, ou ainda, instáveis. Além disso, elas lidam com temas e situações igualmente instáveis e transitórias. Em *O menino de Burma*, temos Banana, adolescente em idade de transformação e formação do corpo físico e da mente, em uma guerra que não vai durar eternamente, em um país que não é o seu, em um país que, naquele momento, é apenas um palco, pois também não está sendo o que era até então. O menino luta sem saber ao certo os motivos do confronto e termina irreconhecível, transformado ou, quem sabe ainda, sofrendo transformações, cada vez mais distante daquilo que um dia foi. O autor, Bandele, em nota introdutória, anuncia que esta é uma obra dedicada “à memória de meu pai [...] um ‘Menino de Burma’ cujas histórias da guerra na selva ainda ecoam em meus ouvidos” (2009, p. 3), denunciando, assim, seu vínculo afetivo com o enredo, confessando a inspiração a partir dos testemunhos de seu pai.

Em *A pornografia*, a instabilidade está presente também na formação dos adolescentes Hênia e Karol. Gombrowicz e Frederico igualmente oscilam entre uma vida adulta, de ativismo político pré-invasão germânica na Polônia, e uma inegável

influência perversa, que sofrem pelo estado em que o país se encontra. A Polônia também está desfigurada e, naquele momento, perdeu sua identidade nacional, precisará reconstruir outra, por isso está instável, localizada em um não-lugar. Os senhores estão em uma casa/cidade que não lhes pertence, mas que lhes favorece um distanciamento daquilo que eram, encontrando-se também em um lugar não “deles”.

Todo este não pertencimento e dificuldade de definição são refletidos nas próprias condições destes textos, dentro do âmbito literário, que, por sua vez, justificam-se diante dos autores e de suas também instáveis nacionalidades.

4.2 NARRADORES

No ano de 1988, Davi Arrigucci Jr. foi convidado pelo departamento científico da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) para realizar a conferência de abertura de um evento organizado por esta mesma sociedade, cujo material de publicações foi nomeado “Jornal de Psicanálise”. Neste jornal, tive acesso à fala proferida pelo professor da USP e, nela, ao justificar o motivo pelo qual trouxera um teórico da literatura para um evento psicanalítico, a então diretora do departamento científico da SBPSP explicou que, como representante de psicanalistas/analistas, sentiu necessidade de uma nova forma de lidar com a multiplicidade de estilos de cada paciente ao narrarem suas histórias. O subsídio literário mostrou-se necessário, pois se esperaria nele encontrar um esclarecimento sobre a questão da narrativa e do relato clínico.

É interessante pensar que a psicanálise, como mencionado em capítulos anteriores, dialoga com a literatura, porém, mais do que isso, utiliza a teoria literária com a tentativa de melhor instrumentalizar-se, buscando uma renovação em seus métodos e, quem sabe, um procedimento inovador para a ciência da psicanálise. Percebe-se neste movimento a literatura servindo como suporte para um melhor entendimento de relatos de pacientes tão distintos, pois únicos. A literatura auxiliando na leitura da realidade de casos clínicos.

De forma semelhante, considero que a obra de Gombrowicz e a de Bandele podem também ser lidas como uma espécie de *narrativa produzida por paciente na*

sala do psicanalista. Nesse lugar, o leitor e crítico desempenha papel semelhante ao do psicanalista, e, o autor que narra, assume uma configuração que lembra a do paciente no consultório. Ambos os textos trazem um relato, uma história a ser contada de algo que já aconteceu com uma vida, uma vida que é em parte a vida dos autores, e ela passa a ser verbalizada. A identidade deste narrador, que é algo que interessa nesta sessão do trabalho, pode ser melhor entendida se levarmos em conta que, como diz Arrigucci,: “Quando vamos contar qualquer história uma das questões básicas é esta que a historieta propõe: como narrá-la, de que ângulo narrá-la” (1998, p. 10). A literatura pode, de certa forma, dar conta deste “como”, deste “ângulo”, e a psicanálise pode, assim como em uma leitura crítica literária, usar este conhecimento para entender melhor os autores/pacientes Bandele e Gombrowicz. A questão do “como narrar” envolve qualquer tipo de narração/retrato, seja literário, historiográfico, autobiográfico, testemunhal, psicanalítico, enfim, envolve o discurso de qualquer um que conte algo. O pesquisador continua: “A posição do narrador é o centro da técnica ficcional: quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar?” (ARRIGUCCI, 1998, p. 11). Considerar o narrador e seu estatuto confere uma nova e imprescindível leitura para as obras estéticas deste trabalho de dissertação.

Psicanaliticamente, o narrador é o próprio autor, o ser que narra, e o faz sobre aquilo que viveu, ainda que de uma forma as avessas. Mas, ao narrar, ao escolher sua técnica de contar, ele posiciona-se como um ser à parte. Para a literatura, este ser a parte é o que diferencia autor de narrador. Literariamente, os estatutos do narrador e do autor estão postos como dois elementos claramente distintos. Mas será que esta é uma posição inquestionável tratando-se de *O menino de Burma* e *A pornografia*?

Arrigucci comenta, também, ainda que brevemente, sobre a impossibilidade de narrar dos nossos tempos, o que me remete às ideias de Seligmann Silva (2003), acerca de estarmos vivendo uma “era das catástrofes”. É como se a era das catástrofes, a atualidade, apresentasse uma impossibilidade de narrar, quando se tem em mente uma historieta deslocada do universo autoral, permitindo a fruição apenas sobre aquilo de que se tem vivido ou ouvido falar, o que tornaria esta narrativa um pouco menos fictícia e mais próxima da realidade. Por isso a importância de entender de onde fala este narrador, qual o *tom* que usa ao narrar, como ele da conta de contar

algo sem que isso não perca o teor ficcional, qual sua relação com o que é narrado, com o que é enunciado. Como se articula o que é contado e a forma como o é. São ponderações que nos levam a outra entrada nos textos de *O menino de Burma* e *A pornografia*.

Em *A Pornografia* tem-se um narrador personagem, o qual se apresenta como Witold Gombrowicz, escritor polonês, estabelecendo uma relação com o autor da obra. A escolha de um narrador em primeira pessoa permite o resgate de memórias, as quais constituem o enredo da obra, considerando que todo o texto é composto de uma narrativa que é apresentada no parágrafo inicial, quando o narrador então anuncia que vai contar algo que lhe aconteceu. O tom reflexivo a respeito dos eventos que conta é constante, pois, ao narrá-los, revive-os, e concede ao leitor suas próprias impressões. O autor, Gombrowicz, cria um narrador que, não sendo ele, por se tratar de um personagem, é como se o fosse, pois o Gombrowicz personagem experimenta a guerra de uma forma que o autor poderia ter enfrentado, caso estivesse em seu país durante a ocupação alemã, porém, como se sabe, ele não vive essa experiência, apenas a imagina. Não temos um testemunho objetivo, ou uma Autobiografia, mas uma narrativa do que teria sido, segundo o Gombrowicz autor, viver na Polônia durante a II Guerra Mundial, não estivesse ele morando na Argentina.

Por oferecer uma narrativa em primeira pessoa acerca de fatos pessoais, o narrador em *A pornografia* configura-se, conforme sugere Genette (2002), como um narrador autodiegético. Os fatos dados ao leitor são a respeito do próprio narrador, sob o viés dele mesmo. Isso implica que as informações que ao leitor chegam estão moldadas segundo as ideias deste Gombrowicz narrador. O que sabemos sobre Hênia, Karol e Frederico é aquilo que Gombrowicz nos permite saber, e, principalmente, como ele nos comunica. Seu discurso é muitas vezes contraditório, ele mesmo sugere que o que conta acaba por parecer verdade apenas para ele mesmo. Este narrador que se identifica como sendo o próprio autor, mantém uma duplicidade autoral e narrativa. Não confiamos no que ele conta e em quem ele é ou diz ser. É um narrador que quer se passar pelo autor? Ou um autor que brinca com a separação entre ele e os personagens que cria? Há uma instabilidade onde me parece mais coerente afirmar que o que aproxima ambos (narrador e autor) é a temática, é o 'o que' está sendo

narrado, e não apenas uma estrutura narratológica. Falar da II Guerra, de corpos sendo manipulados, de distanciamento nacional, repressão, perda da inocência etc., confundindo o narrador com o autor, estrutura genialmente a obra.

Gombrowicz, o autor, ao criar uma obra cujo narrador portasse características e identificações tão próximas às dele próprio, fortifica a noção de testemunho e Autobiografia do que narra. Entendo que Gombrowicz não tem como assunto algo que lhe aconteceu, mas tem como personagem algo que ele seria, e na pele deste ser imaginado, cria.

Em *O menino de Burma*, o narrador é heterodiegético, portanto, monta a narrativa sob uma perspectiva em terceira pessoa. A história de Banana vai sendo contada por vezes de longe, por vezes de perto, como se nem sempre o narrador tivesse interesse no estado do personagem principal, ou se dedicasse em especial a este núcleo do enredo. Uma visão afastada deste personagem permite uma noção mais nítida da mudança que o personagem Banana sofre. Seu deslocamento de um estado infantil e inocente para o de um homem cruelmente amadurecido, beirando a insanidade, portador de um comportamento e de aspecto incoerente com o que se esperaria de um garoto “normal”.

Semelhante a Gombrowicz, Bandele não conta algo que viveu, mas algo de que ouviu falar por seu pai. E nesse mesmo tom, o de uma narrativa que se ouve alguém contar, ele faz brotar a história de uma voz que não está envolvida com a ação. Bandele conta o que aconteceu com alguém, e mesmo que este alguém (o personagem Banana) não tenha de fato existido, é justificado na inspiração paterna de Bandele.

4.3 ELEMENTOS BIOGRÁFICOS

A finalidade primária das obras *O menino de Burma* e *A pornografia* não é a confecção de uma Autobiografia ou um testemunho. Conforme afirmado anteriormente, estes são textos que tangenciam as noções de testemunho e Autobiografia, repousando nos berços da ficção, da liberdade de expressão, na criatividade que faz significar através da estética trabalhada com um propósito. Não se tratam de trabalhos oriundos de uma mente privilegiada ou tomada por forças não convencionais e que no

auge de uma inspiração, da a luz a estas obras. Descartar a racionalidade de Bandele e Gombrowicz seria desprezar o conteúdo crítico/social/reflexivo de seus textos.

É possível que Gombrowicz repasse impressões de sua vida juvenil, da época em que viveu na Polônia, aos personagens de Karol e Hênia. A realidade de sua personalidade vivida em seus aproximadamente 16 ou 17 anos poderia ter sido transposta à realidade de sua ficção. E, ao lembrar-se de como era, cria seus personagens, afinal, uma ficção não está separada das lembranças daquele que lhe dá vida. Ao refletir nas palavras de Molloy (2003), quando esta diz que a genealogia é um “começo necessário ao relato de uma vida”, desta forma, praticamente inevitável, compreendo um pouco mais as escolhas dos autores que optam por personagens centrais jovens, em formação.

4.3.1 Biyi Bandele

Thomas Biyi Bandele nasceu na cidade de Kafanchan, na Nigéria, em 1967. Quando a Nigéria ainda fazia parte do império Britânico, seu pai lutou na campanha de *Burma*, na Segunda Guerra Mundial. Até os 18 anos o autor permaneceu em sua cidade natal, localizada no nordeste do país, passando a maior parte de seu tempo lendo, em sua casa, local de forte cultura Hauçá³⁸. Seguiu seus passos artísticos na cidade de Lagos (capital econômica e financeira da Nigéria), onde estudou teatro na universidade, partindo para Londres em 1990, onde mora até os dias de hoje. Um prêmio ganho em 1989, em uma competição internacional de escritores de peças, foi o que o lançou até o velho mundo, tornando-o conhecido como um dos principais escritores africanos dos últimos tempos. Embora não seja muito estudado na academia. Bandele escreveu muitas peças e romances, até então não traduzidas para o Brasil, tendo sido *O menino de Burma*³⁹ um de seus últimos trabalhos, bem aceito pela crítica inglesa por dar voz a um grupo de africanos da segunda guerra, os *Chindits*, desconhecido do público em geral.

³⁸ Hauçá é o maior grupo étnico do oeste africano, de subsistência agrícola e criação de alguns animais, que segue a religião muçulmana. O Hauçá é considerado uma língua franca entre alguns povos do continente africano. Há um vasto material literário, em prosa, música etc. impresso nesta língua.

³⁹ No original “The king’s rifle”, de 2007. Tradução: O rifle do rei.

Em entrevista⁴⁰ para a BBC⁴¹ Bandele conta um pouco a respeito da sua motivação para o livro. Ele conta que desde que iniciou a carreira como escritor desejava contar a história do Menino de *Burma*, contudo, somente anos depois ousou tocar nesse assunto. Não o fez antes por não estar psicologicamente preparado. Quando sua filha nasceu (seu pai havia morrido 22 anos antes), sentiu necessidade de colocar a história no papel, sentia-se como se contasse a história do avô para sua filha. Também desta forma, Bandele estabelece os laços pessoais que o atrelam à obra. Corroborando as informações concedidas nesta entrevista, Biyi Bandele, em uma sessão intitulada Nota do autor, na parte final da obra *O menino de Burma*, comenta que fora “imerso pela primeira vez quando não era muito mais que um bebê, pelas histórias de meu pai sobre carnificina, traumas de guerra e compaixão arduamente aprendida”, ao se referir a primeira vez que ouviu falar sobre os *Chindits* da segunda grande guerra.

Bandele explica também que cresceu falando Hauçá, Yorubá, Inglês e Pidgen, e em todas essas línguas, pensava ao escrever *O menino de Burma*. Embora sua primeira língua tenha sido provavelmente o Hauçá, conviveu intensamente com as outras, tornando-as também as línguas do sentimento, como línguas maternas, as línguas da subjetividade do autor. Este talvez seja um dos motivos pelos quais Bandele provavelmente opta por escrever seu livro em inglês, mantendo algumas palavras nessas línguas. Este não era apenas o idioma do país dominante, que ainda exerce influência sobre o ex-colonizado. O inglês representa o idioma da realização e expressão profissional. Ao usar o inglês, Bandele não renega sua origem africana, mas coloca-se mais facilmente ao alcance do público leitor, visto que o inglês é incomparavelmente de mais fácil acesso do que qualquer outra de suas línguas. Contudo, o autor faz algumas palavras ditas por seus soldados nigerianos serem pronunciadas em um inglês com sotaque africano. Por exemplo, quando dizem “Kingi Joji” ao invés de King George, “Boma”, no lugar de *Burma*, “janponisi” por *Japanese*, demonstrando a adaptação ainda em processo dos soldados *chindits* aprendendo uma segunda língua.

⁴⁰Documento de acesso exclusivo em meio eletrônico: BANDELE, Biyi. Disponível em <<http://www.bbc.co.uk/africabeyond/africanarts/19924.shtml>> Acessado em Agosto 2011.

⁴¹ BBC é uma rede de jornalismo inglesa.

Apesar de todas as facilidades que a escrita em inglês lhe traria, acredito que ao optar por essa língua, expressa familiaridade com ela e, de uma forma indireta, certo desapego para com sua nação de origem. Porque Bandele sendo africano escreve em inglês justifico também o uso da versão traduzida da obra, e não da original.

4.3.2 Witold Gombrowicz

O Gombrowicz autor, assim como seu personagem, foi um escritor e dramaturgo polonês. Nasceu em 1904, em Maloszyce, morreu com 65 anos, em Vence, perto da cidade francesa de Nice, no ano de 1969, dois anos depois de receber o prêmio Internacional de Literatura, pouco antes também havia sido cogitado para o prêmio Nobel de Literatura.

Witold Marian Gombrowicz teve uma criação inserida em parâmetros católicos, com professores particulares e então em uma escola aristocrática católica, situada em Varsóvia. De família abastada, descendente de donos de terras, seu pai era um advogado, de quem por algum tempo seguiu os passos profissionais, formando-se em direito na universidade de Varsóvia. Witold, contudo, confessou não interessar-se pela carreira. Depois de formado, foi para Paris, em 1927, onde iniciou estudos em filosofia e economia, abandonando-os em seguida. Tendo a mesada de seu pai cancelada, forçou-se ao trabalho como advogado, embora sem muito sucesso. Passou a frequentar livrarias e bares-café, onde se inaugurou na carreira de escritor de minicontos.

Suas principais obras foram escritas na Argentina, local onde viveu por 24 anos por razões não planejadas: Viajou ao país sul americano, atendendo a um convite de inauguração do transatlântico *Chrobry*, chegou a Buenos Aires dias antes da invasão alemã em terras Polonesas, o que ocorreu no início de setembro. Advindo de um contexto abastado na Polônia e de uma posterior situação não tão desfavorável na França, Gombrowicz encontrou-se na Argentina em uma situação de exílio e dificuldade financeira. De alguma forma, era como se ele tivesse ficado sem pátria, já que a Polônia se encontrava sitiada pela Alemanha. Ele não tinha um lugar para voltar, também não poderia fazê-lo. Quando a guerra acabou, a Polônia não era mais aquela

de onde ele partira cinco anos antes. Sua condição de emigrante/exilado polonês é narrada em sua obra *Transatlântico* (2004).

Embora tivesse alcançado algum destaque entre a crítica argentina, sua obra literária só foi reconhecida na Europa na década de 60, quando então voltou, mas não para a Polônia, lugar onde nunca mais esteve, permanecendo em Berlim, na Alemanha. Susan Sontag é uma das poucas admiradoras do artista, considerado por algum tempo enfadonho em sua forma de escrever.

O grande tema de Gombrowicz é a infantilidade, a inocência, o amadurecimento, o estado de algo que ainda não está completo. Em sua obra, seguidas vezes, ao se referir às palavras 'jovem', ou 'rapaz', usa-as entre parênteses, como referência a algo que se mantém secreto, que deve ser tratado com cuidado.

Como Bandele, Gombrowicz também não escreve sua obra em sua língua materna. Ele escreve em espanhol, reforçando um sentimento de não patriotismo, ou ainda, a distância da Polônia como uma pátria. Se a língua é um dos elementos que mais ligam um ser ao seu país, ao optar-se pela língua do outro para contar uma história, que, como se viu até então, está comprometida com a própria vida, percebe-se um desprendimento ambíguo de sua gênese, e este contribui para a constituição da obra.

CONCLUSÃO

Ao realizar uma breve revisão a respeito do que se tem trabalhado, em âmbito nacional, sobre as relações entre guerra e adolescência, através das pesquisas em periódicos e bancos de teses ou dissertações, oferecidos pelas universidades federais

do Estado do Rio Grande do Sul, não encontrei nada que estabelecesse a relação que aqui apresento: a formação, o amadurecimento da identidade e do agir humano, ficcionalizados a partir de narrações de convivência com uma guerra, e, no caso aqui abordado, a II Guerra Mundial.

Há, entretanto, muitos trabalhos que focam na questão da infância, adolescência, isto é, no processo de amadurecimento e muitos, também, com o objetivo de definir a infância. Encontrei na dissertação *Infância: discussões contemporâneas, saber pedagógico e governamentalidade*, de Marín-Díaz, de 2009⁴², o levantamento de autores que sugerem que a infância tem sido entendida diferentemente ao longo dos séculos. Há aqueles que acreditam que atualmente já não existem diferenças entre a idade infantil e a adulta, devido à excessiva exposição aos meios de comunicação, os quais estariam tirando a autoridade dos adultos, tornando-os mais semelhantes aos jovens e crianças. Por outro lado, há aqueles que atribuem à mídia justamente o papel contrário. Isto é, através de um mercado voltado para um público infantil e adolescente, as definições quanto ao que seria uma criança estão postas e expostas com cada vez mais clareza. Entretanto, uma coisa é evidente: a ideia de inocência, que se associava ao universo infantil, tem sido cada vez mais ultrapassada. A sequência das informações e a definição do quando devem ser recebidas não sofrem mais tanto controle. Sendo assim, não apenas os primeiros anos de uma vida são vistos como um tempo de constantes transformações, como o próprio conceito de infância está em transformação. Marín-Díaz articula seu trabalho em duas direções: ou se tem uma nova infância, ou ela não existe mais.

Outra obra que, de alguma forma, dialoga com a dissertação citada, considerando o viés da relação entre literatura e história, é a dissertação de Glória Elizabeth Saldivar de Pacheco, com o título: *O fazer literário como interpelação da história paraguaia*, defendida em 2006⁴³. O trabalho corrobora aquilo que, também

⁴²Dissertação defendida em 2009 por Dora Lilia Marín-Díaz, com a orientação da prof. Dra. Nádia Geisa Silveira de Souza, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação. Pode ser visualizada em < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15851>> , Acessado em abril 2011.

⁴³Dissertação defendida em 2006 pela mestrandia Glória Elizabeth Saldivar de Pacheco, sob a orientação da prof. Dra. Márcia Hoppe Navarro, pelo programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

neste trabalho é importante considerar. A historiografia tem um caráter mais científico em relação ao que se conta, no sentido de que tenta de alguma forma comprovar uma verdade única, através de pesquisas e documentos oficiais, ao passo que a literatura necessariamente está veiculada à fantasia, à imaginação do autor, ou seja, passa por muitos lugares de verdade, marcando uma liberdade para com a fidelidade.

Apesar de uma aparente maior realidade do discurso da História, segundo Pacheco (2006), cada vez mais tem se aceitado a ideia de que nenhuma narrativa histórica foge de ser apenas mais uma versão, ainda que esta seja a escolhida como a versão oficial de determinado fato. Este posicionamento tem dado maior credibilidade aos retratos históricos que aparecem em diferentes obras literárias, como acontece nesta dissertação, que se envolve com os romances *A pornografia* e *O menino de Burma*, e que apresenta versões distintas da segunda guerra mundial.

Pacheco conclui, através da análise que faz de textos do autor paraguaio Augusto Roa Bastos, que testemunhou e narrou fatos da história Paraguaia, desde o tempo de ditadura até a democracia, que a literatura é mais do que nunca um instrumento de revisão da história, sem precisar abrir mão da criação estética. Compartilho desta posição, em relação as narrativas com as quais trabalho.

Por fim, uma obra que estabelece, também, alguns diálogos com esta dissertação, é o texto citado anteriormente de Hanna Segal da coletânea de artigos *Psicanálise, Literatura e Guerra* (1998), os quais foram organizados por John Steiner, em 1998, e constituem-se em uma junção dos temas mencionados no título da obra. Na segunda parte deste grupo de artigos, é proposta uma leitura literária a respeito de uma perspectiva psicanalítica e política, a qual a autora denomina, justamente, *Literatura e Política*. Estes artigos foram escritos no período entre 1972 e 1995, proporcionando ao leitor uma compreensão vasta de ideias que, ao mesmo tempo em que são afins, também podem ser lidas de forma independente.

Segal começa falando sobre sua leitura a respeito da carreira do escritor Joseph Conrad, no artigo intitulado *Joseph Conrad e a crise da meia-idade* (1998). A partir da confissão de que o que motivara o, até então, apenas marinheiro, para o mundo das letras, não foi algo notoriamente perceptível ou detectável, tornando-se Conrad um escritor quase que inconscientemente. Segal parte em busca da origem desta

espontânea criatividade literária. A informação de que pouco tempo antes de começar a escrever seu primeiro livro, Conrad, com aproximadamente 32 anos, passara por um período depressivo, de monotonias, desemprego e doenças é bastante significativa para a psicanalista. Em visita ao Congo, quando já começara a escrita de seu primeiro romance, o autor deprime-se diante da precariedade do local, fica doente e, coincidentemente, neste período, perde o tio. Algum tempo após estes inconvenientes, Conrad lança sua primeira obra. É importante perceber que a obra foi escrita justamente durante o período de turbulências, embora só tenha sido lançada 5 anos depois.

A psicanalista,- apoiada em Elliot Jaques e na *Divina Comédia* de Dante - aponta que é na meia-idade, por volta dos 37 anos, que nos damos conta de que nossa vida atinge seu ápice, e que, a partir daí, começamos a ficar mais perto da morte. É a idade em que, via de regra, acontece a morte dos pais. A crise da meia-idade é apontada como a grande motivadora da criatividade literária na vida de Joseph Conrad.

Ao pensarmos nos personagens de *A Pornografia*, em Witold Gombrowicz, o qual se considera, também um artista e em Frederico, seu colega e comparsa, a crise da meia-idade surge para eles por meio de outra motivação, mas diria que com semelhantes consequências. Eles não perdem seus pais, como Conrad perde o tio - considerado como pai, mas perdem o país. Não é em vão a semelhança da grafia, ainda que etimologicamente não estejam relacionadas: 'pai' e 'país' soam bastante próximas na língua portuguesa. Perder o país é como perder o pai, no sentido da identidade e da gênese. A Segunda Guerra Mundial catastroficamente e avassaladoramente causa toda a instabilidade na vida dos personagens. A Polônia dos poloneses se torna a Polônia dos nazistas. Witold e Frederico perdem suas identidades nacionais, abandonam suas rotinas, se encontram em uma vida angustiada. As suas crises da meia-idade os colocam em um processo de criação, as quais, por sua vez, os levam a se sentirem atraídos por interagir com a juventude. São personagens que anseiam por acabar com a juventude, associada, na obra, à inocência, visto que as deles já acabaram, e que fazem isso de uma forma muito criativa, através de encenações, de manipulações, de conversas tendenciosas, até chegarem ao planejamento e concretização de crimes e assassinatos, corroborando, literariamente,

as palavras de Segal: “a criatividade artística é uma maneira de expressar e elaborar as ansiedades da posição depressiva” (1998, p. 136) e “a necessidade de resolver conflitos internos – dos artistas – força-os a criar” (1998, p. 136).

Segal trabalha ainda, sobre a questão da criatividade, desta vez, a partir de uma fábula: *Salman Rushdie e o mar de histórias: Uma fábula não muito simples sobre a criatividade*. O enredo descreve a trajetória da vida de um contador de histórias, que perde sua habilidade de narrar. Suas histórias eram responsáveis pela felicidade da cidade, mas sem elas, todos seriam tristes. Ele e o filho embarcam em um mundo de fantasias, a fim de recuperar este dom. Segundo a autora, esta história aborda “a luta para a resolução de um conflito interno, entre as forças criativas e anticriativas de qualquer artista, e em todas as circunstâncias” (SEGAL, 1998, p. 145).

A relação aqui estabelecida, entre literatura e psicanálise, embora pertinentemente lance a ideia de que todo artista luta com forças criativas e também com forças contrárias à criatividade, pode sugerir que o que se passa com o personagem manipulador Gombrowicz pode ser fruto de uma tentativa desesperada de não ter sua produção intelectual destruída, diante da frieza da guerra. Por outro lado, percebo que a criatividade move-se no espaço interno, dos personagens, de luta e de disputa.

Segundo John Keegan (1995), Clausewitz, um soldado profissional, estrategista e escritor, declara que a política é a continuação da guerra por outros meios. Mas Keegan acrescenta a isso a noção de que “a guerra abarca muito mais que a política, que é sempre uma expressão da cultura, com frequência um determinante de formas culturais e, em algumas sociedades, é a própria cultura” (1995, p. 28). Neste sentido, dizer que Segal trata da guerra em seus artigos, é como dizer, também, que ela está tratando de questões políticas e culturais.

Diante dos pensamentos de Clausewitz e de Keegan, associar política e guerra torna-se óbvio, e isto é posto em prática a partir do que Hanna Segal acredita ser o compromisso social dos psicanalistas. Ao cunhar seu penúltimo artigo *O silêncio é o verdadeiro crime*, ela já começa sua crítica à sociedade em geral, que finge não perceber – ou de fato não o faz – a real ameaça à existência humana que são a guerra nuclear e a constante criação de armas nucleares. Hanna Segal enfatiza que há muita

responsabilidade a ser assumida, neste sentido pelos psicanalistas, pois este é o grupo capaz de fazer aflorar às consciências as causas e consequências da eminência bélica nuclear. A população é apontada como negadora deste latente impacto, vivendo como se nada dependesse ou pudesse mudar por ela mesma, resultando num descompromisso com o campo social. Embora quando escreveu este artigo, a ameaça nuclear estivesse mais próxima, os últimos acontecimentos no Japão⁴⁴, enquanto escrevo este trabalho, apontam a atualidade dos comentários de Segal.

O personagem Banana, o menino que vai para a guerra sem noções básicas dos acontecimentos que lá provavelmente vivenciaria, não apenas tem um imaginário distorcido acerca da guerra, como o tem idealizado, fruto de falsas imagens vendidas por relatos de heroísmo.

A guerra, em *O menino de Burma*, acaba por transmitir uma verdade diferente, que dê conta de atrair jovens garotos para lutarem uma guerra que não é deles. É assim, seduzido, que Banana e seus amigos se inscrevem como soldados.

Também a família da jovem personagem Hênia, em *A Pornografia*, que segue com os preparativos do noivado da menina com Alberto, mantém o hábito de ir à igreja, entre outros, como se a invasão alemã nas terras polonesas não fosse capaz de perturbar-lhes a rotina. Esse comportamento de isenção e distanciamento é que muitas vezes permite que uma minoria, que quer guerra, manipule uma maioria, que a sofre.

O menino de Burma e *A pornografia* são uma espécie de monumento. Digo isso porque eles tratam de um “evento-limite”, o qual faz parte da memória coletiva da população mundial, isto é, um evento que moldou a identidade coletiva e que é constantemente lembrado por todo o mundo através de, por exemplo, filmes, livros, festivais efêmeros, passeatas, congressos científicos etc., a Segunda Guerra Mundial tem nestas obras uma espécie de monumento dela mesma.

Um monumento é algo que testemunha ao mesmo tempo em que conserva um determinado fato, acontecimento histórico. *O menino de Burma* e *A pornografia* testemunham porque apresentam, proporcionam informações de como se deu alguma coisa e são monumentos porque simbolizam e prendem dentro daquele contexto da

⁴⁴Em março de 2011 um terremoto atingiu a costa leste do Japão, gerando uma desestabilização em uma vasta área terrestre, promovendo ondas gigantes, causando conseqüentemente milhares de mortes, destruição de cidades e, ainda, vazamento de alto nível radioativo na usina nuclear de Fukuchima.

obra uma leitura, dentre tantas outras, da Segunda Grande Guerra. Embora estas obras, diferentes de um monumento/estátua, não tenham um comprometimento com a “realidade”, elas “monumentam” como quem movimenta um assunto. Oferecem uma nova versão de algo. Não permitem que a guerra seja esquecida. São narrativas que reivindicam a lembrança aos ataques contra a humanidade, que põem em pauta assuntos já esquecidos.

Entretanto não apenas o governo, como menciona Segal, ou os líderes da Segunda Guerra, ou ainda, os países que defendem a fabricação de armas nucleares com a desculpa de que estas servem apenas como precaução, são os responsáveis pelo retorno das guerras. Atribuir total inocência à população, e manipulação ao grupo citado seria no mínimo simplista. Se, como diz a analista “a guerra do Golfo está esquecida, como se fosse uma história antiga” (SEGAL, 1998, p. 176), pode-se pensar que no tempo da Segunda Guerra, é possível que a primeira Guerra Mundial também já estivesse sido esquecida – ao menos por alguns. Isso revela uma tendência coletiva de apagamento de eventos traumáticos, sem uma tentativa de reinterpretá-los. Segal alerta que a menos que nos responsabilizemos e assumamos as guerras passadas, como uma forma de estarmos alertas para o que porventura poderá acontecer no futuro, “nossas defesas maníacas e esquizoides nos tornarão cegos para essas realidades e nos levarão a outros desastres” (1998, p. 176). É o que diz a autora no último artigo, *De Hiroshima à Guerra do Golfo*.

Concluindo esta dissertação, o que permanece é o esforço intelectual de montar diálogos intertextuais e abordar questões que produzem narrativas nada amistosas em relação aos ataques contra a humanidade do passado, tais como as Primeira e Segunda Guerra Mundial, e, da cena contemporânea, tais como a invasão da antiga Iugoslávia, o ataque às Torres Gêmeas, a guerra do Irã, e os genocídios de proporções continentais que ainda continuam acontecendo. Penso que este papel crítico pode ser percebido, ainda que entre outros, na composição de obras como *A Pornografia*, de Gombrowicz, e *O menino de Burma*, de Bandele, e, por isso, os escolhi como objetos de reflexão e análise. Também porque são obras que oferecem uma leitura da infância diferente daquela muitas vezes tida como eternamente inocente, incorruptível. E, por fim, porque temos nas obras estudadas uma visão de autores não descomprometida

com a era das catástrofes na qual estão inseridas, característica que, para mim, é mais do que nunca fundamental para a arte literária.

Mais do que comprometimento social, também educacional, se considerarmos quão relevante é, para o trabalho da literatura na sala de aula de adolescentes trabalhar com estes assuntos. Não quero sugerir que clássicos ou livros que não tenham este teor testemunhal não sejam relevantes, o que proponho é que, iniciar jovens leitores na literatura através destes temas de eventos-limites teria, possivelmente, maiores chances de sucesso. Para um professor de literatura tenho certeza de que ter esta noção é de grande valia. Isso ajudaria a tornar as aulas mais próximas da realidade, facilitando na condução de leituras mais críticas diante da história mundial que vai sendo escrita diariamente e, principalmente, evitando que a tendência coletiva de apagamento de eventos traumáticos se difundisse ainda mais, ocasionando, quem sabe, uma superação e a diminuição dos mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANTELME, Robert. *The human race*. Evaston, Illinois. The Malboro Press, 1992.

ARENDT, Hanna. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios) 1930-54*. Tradução Deniso Bottman. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Teoria da Narrativa: posições do narrador*. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-44, 1998.

BANDELE, Biyi. *O menino de Burma*. Tradução de Heloísa Mourão. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

BARTHES, Roland. **S/Z: uma análise da análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, Obras Escolhidas, v. 1, 1994.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Comparatismo e Estudos Intertextuais**, in: Revista de Letras, edição 12. Pelotas, 2006.

BORGES, Bento Itamar. **Críticas e teorias da crise**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CALVERT, Michael. **Chindits comandos da selva**. Rio de Janeiro, Editora Renes Ltda., 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARVALHAL, Tânia. **Comparatismo e interdisciplinaridade**. In: *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CARVALHAL, Tânia. **Intertextualidade: a migração de um conceito**. In: *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

FULGÊNCIO, Paulo Cesar. **Glossário Vade Mecum: administração pública, ciências contábeis, direito, economia, meio ambiente: 14.000 termos e definições**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

GENETTE Gérard, **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins; H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2002

GNISCI, Armando. **Introducción a La literatura comparada**. Barcelona – Espanha: Editora A&M, 2002.

GOMBROWICZ, Witold. **A Pornografia**. Trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GOMBROWICZ, Witold. **Ferdydurke**. Trad. Tomasz Barcinski. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMBROWICZ, Witold. **Trans-Atlântico**. Buenos Aires; Seix Barral, 2004

KEEGAN

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974a.

LEMINSKI, Paulo. *Guerra dentro da gente*. São Paulo: Editora Scipione, 1991.

LUKÁCS, Georg. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”. in: GOETHE, Johann W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLLOY, Sylvia. *À vista – a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

NARODOWSKI, Mariano. *Después de clase. Desencantos e desafios de La escuela actual*. Buenos Aires. Novedades Executivas, 1999.

NETO, Artur Bispo dos Santos. *A filosofia do romantismo*. Alagoas: Ed.Ufal, 2005.

NITRINI, Sandra, *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

ONDJAKI, *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ROBERT, Antelme. *The human race*. Translated by Jeffrey Haight and Annie Mahler. The Marlboro Press. USA, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. Tradución Henrique Harguindey-Madrid: Fundación BBVA; Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Cientidico, 2006.

SCHLINK, Bernhard. *O Leitor*. Rio de Janeiro. Record, 2009.

SEGAL, Hanna. *Psicanálise, Literatura e Guerra*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O Testemunho na era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

WARREN, Austin. WELLEK, René. *Teoria da literatura*. Publicações Europa-América, Lda. Biblioteca Universitária, 1971.

