

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**LEONARDO FRANCISCO SOARES**

**LEITURAS DA OUTRA EUROPA**  
GUERRAS E MEMÓRIAS  
NA LITERATURA E NO CINEMA DA EUROPA CENTRO-ORIENTAL

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2006

Leonardo Francisco Soares

**LEITURAS DA OUTRA EUROPA**  
**GUERRAS E MEMÓRIAS**  
NA LITERATURA E NO CINEMA DA EUROPA CENTRO-ORIENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graciela Ravetti  
Faculdade de Letras da Universidade  
Federal de Minas Gerais – UFMG

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2006

Tese intitulada *Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profª Drª Graciela Ravetti  
Faculdade de Letras/UFMG - Orientadora

---

---

---

---

---

---

---

---

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação  
em Letras: Estudos Literários FALE/UFMG

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2006

Este trabalho foi realizado com o auxílio de bolsa de estudos da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Ao José:  
*so faraway, and so*

*close*

## MEUS AGRADECIMENTOS

À professora Graciela Ravetti, meu agradecimento especial, pela orientação sempre instigante e pela paciência e confiança dispensadas, o que certamente me incentivou a terminar esta tese.

Aos professores Luis Alberto Brandão Santos e Cássio Eduardo Viana Hissa, membros do exame de qualificação, pelas leituras atentas. Seus comentários críticos e sugestões ampliaram o meu horizonte de indagações sobre o tema e permitiram circunscrever melhor as etapas da tese.

À professora Maria Esther Maciel, pelas “memórias” de Borges e pelas sugestões bibliográficas contidas no incentivante parecer do projeto definitivo de tese.

Ao professor Aleksandar Jovanovic, pela gentileza com que se dispôs a me enviar material bibliográfico, fazer sugestões e ler o projeto desta tese.

Aos professores Teodoro Rennó Assunção, Murilo Marcondes de Moura e Élcio Loureiro Cornelsen, pelo apoio bibliográfico e sugestões para lidar com a noção de guerra.

À professora Leda Maria Martins, pelo diálogo iniciado no mestrado. Nossas incessantes conversas e seu exemplo de seriedade e coerência no trabalho intelectual contribuíram de forma decisiva no germe deste trabalho.

Aos meus familiares, colegas, alunos e amigos que, de diferentes maneiras (solidariedade, partilhas, envios, indicações, traduções, incentivo, amizade, rumor, silêncio), contribuíram para que este trabalho se realizasse, em especial e *ne... que*: Leandra Batista Antunes, (as) Íris, Luiz Fernando Lima Braga Júnior, Andréa Sirihal Werkema, Ilca Soares, Arthur Parreiras Gomes, Oséias Silas Ferraz, Jaider F. Reis, Simone Aparecida da Silva, Eduardo Roberto Batista, Cíntia Moraes Mota, Márcio Lanna, Rosa Teodoro, Lidiany Silva Barbosa, Ana Aparecida Soares de Aguiar, Rudson Carlos Vieira, Érica Rapunzel e Glauber.

À Letícia Magalhães Munaier Teixeira (e a todos os funcionários do Colegiado de Pós-Graduação em Estudos Literários), por continuarem trazendo leveza às questões “burocráticas”.

À Vivien Gonzaga, por MUITO.

*Toda essa literatura é um ataque contra as fronteiras...*

Franz Kafka, *Diários*

*(...) encontraram-se aqui as letras de metade do mundo e por algum milagre, sobreviveram lado a lado aos piores tempos.*

Stefan Chwin, *A breve história de uma piada*  
(cenas da Europa Centro-Oriental)

*Tudo cabe no globo. (...)*  
*O mundo do rio não é o mundo da ponte.*

João Guimarães Rosa, *Orientação*

*(...) toda origem é forjada*  
*no caminho cujo destino é o meio.*

Antonio Cicero, *Amazônia*

## RESUMO

Este estudo examina os processos específicos de construção de identidades, em narrativas advindas do cinema e da literatura da Europa Centro-Oriental. A partir do trabalho com um *corpus* composto de obras produzidas nas últimas décadas do século XX – textos literários de Ismail Kadaré, Danilo Kiš e István Örkény; e os filmes *Antes da chuva*, de Milcho Manchevski, *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos e *Underground – mentiras da guerra*, de Emir Kusturica –, investiga-se o problema das diferentes configurações da guerra nesses textos. Articula-se, ainda, o tema da guerra com as concepções de nação, história, memória e representação.



## RESUMEN

Este estudio examina los procesos específicos de construcción de identidades en narrativas venidas del cine y de la literatura de Europa Centro-Oriental. A partir del trabajo con un *corpus* compuesto de obras producidas durante las últimas décadas del siglo XX – textos literarios de Ismail Kadaré, Danilo Kiš e István Örkény; y los filmes *Antes de la lluvia*, de Milcho Manchevski, *La mirada de Ulises*, de Theo Angelopoulos y *Underground*, de Emir Kusturica –, se investiga el problema de las diferentes configuraciones de la guerra en esos textos. Se articula, también, el tema de la guerra con las concepciones de nación, historia, memoria y representación.

## RESUME

Cette étude examine les processus spécifiques de construction des identités dans les narrations tant cinématographiques que littéraires en Europe de l'Est. On recherche les différents modes de représentations de la guerre à travers l'analyse d'un corpus constitué d'oeuvres des dernières décennies du XXème siècle – les textes des écrivains Ismail Kadaré, Danilo Kiš et István Örkény et les films *Pred dozhdot (Before the rain)*, de Milcho Manchevski, *Le regard d'Ulysse*, de Theo Angelopoulos et *Underground – il était une fois un pays*, d'Emir Kusturica. On articule également le thème de la guerre avec les conceptions respectives de la nation, de l'histoire, de la mémoire et de la représentation.

## LISTA DE FIGURAS

1. *Underground* – mentiras da guerra (imagem da “terra-jangada de ninguém”) ..... 49
2. *Europe as queen* (reprodução da cosmografia de Sebastian Münster)..... 69
3. *Um olhar a cada dia* (imagem da passagem do Navio Azul)..... 129
4. *Um olhar a cada dia* (imagem do encontro de guarda-chuvas e tochas) ..... 131
5. *Um olhar a cada dia* (imagem da Cabeça de Lenin)..... 136
6. *Underground* (imagens de ficção e documentário em confluência)..... 221

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Estimativas e cálculos preliminares .....	13
PARTE I – EUROPA: <i>PAISAGEM NA NEBLINA</i>	
CAPÍTULO 1 – A invenção da Europa: reflexões em torno de uma <i>idéia</i> .....	30
1.1 Da epígrafe ou <i>Se oriente rapaz</i> ... ..	30
1.2 Antes da Europa: o mito .....	51
1.3 Um continente sem bordas .....	62
1.4 Dentro e fora da Europa .....	75
PARTE II – GUERRA: MEMÓRIAS EM FÁ MAIOR	
CAPÍTULO 2 – Representar a Guerra .....	90
2.1 <i>Mas a guerra disse: sou!</i> .....	90
2.2 Textos em guerra.....	100
2.3. O ponto cego de uma experiência .....	143
CAPÍTULO 3 – A invenção da memória .....	161
3.1 Quem reivindica a verdade histórica?.....	161
3.2 Arquivo dos mortos.....	186
3.3 Mentiras em 35 mm .....	211
CONCLUSÃO – <i>POST-SCRIPTUM</i> .....	230
REFERÊNCIAS.....	234

## INTRODUÇÃO

### ESTIMATIVAS E CÁLCULOS PRELIMINARES<sup>1</sup>

No verão de 1958 o autor visitava tranqüilamente o Museu Histórico e Geográfico da Filadélfia quando, ao voltar-se um pouco para a direita, avistou de repente um púcaro búlgaro. (...) Como toda gente, também ele sempre ouvira falar, desde a mais tenra infância, sobre púcaros e sobre búlgaros – mas sempre achando que se tratava apenas de um jogo de palavras ou, na melhor das hipóteses, de personagens de conto de fadas, tão reais quanto as aventuras do barão de Münchhausen. Nunca lhe passara pela cabeça que, numa esquina qualquer do mundo, de repente lhe pudesse aparecer pela frente um búlgaro segurando um púcaro, ou então um púcaro com um búlgaro dentro, ou ainda e muito menos um púcaro simplesmente búlgaro...

Campos de Carvalho, *O púcaro búlgaro*

Um púcaro búlgaro com data (século XIII a.C.), etiqueta (dinastia Lovtschajiik) e tudo (sala 304-B, ala direita), sob a guarda da bandeira norte-americana!<sup>2</sup> Eis o acidente *geonomástico* que leva o narrador-personagem do livro de Campos de Carvalho a propor uma expedição à Bulgária para conferir com os próprios olhos se o “amorável” país de fato existe. O acontecimento insólito – um púcaro búlgaro em um museu da Filadélfia – leva-o a publicar um anúncio no jornal: “Expedição à Bulgária. Procuram-se voluntários”. Nessa narrativa desconcertante de Campos de Carvalho, na qual o *nonsense* impera, tudo termina, sim, em uma partida... de pôquer.

---

<sup>1</sup> TZU. *A arte da guerra*, p. 13.

<sup>2</sup> CARVALHO. *O púcaro búlgaro*, p. 311-312.

Tomo a premissa do romance de Campos de Carvalho como termo de comparação para minha relação inicial com a Outra Europa, a Europa Centro-Oriental, se é que ela existe.<sup>3</sup> Ao longo dos anos, vários foram os meus encontros com púcaros búlgaros, que nos espreitam nas encruzilhadas de diferentes economias significantes – muitas vezes travestidos de *Meninos da rua Paulo*, de Ferenc Molnár, *A metamorfose*, de Franz Kafka, *Mephisto*, de István Szabó, *Montenegro – pérolas e porcos*, de Duzan Makvejev, *A cavalaria vermelha*, de Isaac Babel, “À espera dos bárbaros”, de Konstantinos Kaváfis, entre outros disfarces cheios de consoantes. Porém, nesses encontros, apesar de certo estranhamento, talvez devido ao “espanto geonomástico”, nunca fui assaltado pela nebulosa questão geográfica a respeito da existência das bordas de lá, do Velho Continente.

Na última década do século XX, vi aumentar o número de noticiários, publicações, traduções, narrativas fílmicas e literárias, enfim, a circulação de imagens e referências à Europa Centro-Oriental. Na verdade, poucas áreas foram alvo de tanto interesse e cobertura jornalística quanto a península balcânica.<sup>4</sup> Tanto no Brasil quanto em outros países do dito Ocidente, esse recrudescimento do interesse por aquela parte do mundo, a sua alta visibilidade, ao longo da década de 90 do século passado, estavam relacionados a um fator negativo: os conflitos bélicos que, nesse período, se desencadearam na região – mais especificamente, na ex-Iugoslávia.

Segundo Dina Iordanova, ao longo de um dos seus estudos sobre a cultura da Europa Centro-Oriental,<sup>5</sup> representações dessa região da Europa tornaram-se um componente integral do escopo da mídia ocidental, devido a uma atração desse “olhar

<sup>3</sup> “Se a Bulgária existe, então a cidade de Sófia terá que fatalmente existir. Este o único ponto no qual parecem assentir os que negam e os que defendem intransigentemente a existência daquele amorável país, desde os tempos antediluvianos até os dias pré-diluvianos de hoje”. (CARVALHO. *O púcaro búlgaro*, p. 309).

<sup>4</sup> Procura-se aqui, na medida do possível, não *confundir* as noções de Europa Centro-Oriental e de Balcãs e outras correlatas. Entretanto, como tentarei demonstrar na primeira parte deste trabalho, as questões “geonomásticas” entre o Danúbio e o estreito de Dardanelos são bastante tensas. Trata-se de uma “cartografia imaginada”, que projeta, nas linhas de mapas desejanter em cobrir “pontualmente” o espaço físico, obscuros antagonismos ideológicos.

<sup>5</sup> IORDANOVA. *Cinema of flames: Balkan Film, Culture and the Media*. Nesse livro, a autora concentra-se especificamente nas imagens jornalísticas e de documentários sobre os conflitos na região veiculadas na Europa Ocidental. Por outro lado, o filme *Underground – mentiras da guerra*, de Emir Kusturica, ganhará destaque na reflexão, em especial, devido à polêmica provocada quando do seu lançamento, como se confirmará na última parte desta tese.

ocidental” para as questões da guerra, da violência, da pobreza, ou seja, o “nosso” interesse na região sustentava-se, sobretudo, na fascinação pelo espetacular e pelo catastrófico em *terras estrangeiras*. Apesar de certo truísmo que permeia a afirmação, esta mostra contornos mais interessantes quando se constata que, com a mesma rapidez com que ganhou os meios de comunicação, a Europa Centro-Oriental caiu na “marginalidade” do dia-a-dia dos *média*, sendo suplantada, respectivamente, pelo Afeganistão, em seguida, pelo Iraque, e, para chegar aos dias em que termino de escrever este trabalho, pelo Líbano. Outra coisa que tornava premente o interesse pelos acontecimentos na região do Balcãs, na última década do século passado, era, como salienta José Augusto Lindgren Alves, o fato de a península se encontrar “no continente europeu, por definição branco e civilizado, abrigando, ainda por cima, as ruínas e monumentos (não apenas no território da atual República Helênica) a recordarem que ali o Ocidente nasceu”.<sup>6</sup>

As implicações da circulação e re-circulação das imagens da Europa Centro-Oriental no “extremo Ocidente” – uma expressão bastante utilizada a respeito do Leste Europeu, ao longo dos anos 90, era “Extremo Leste”, título inclusive de uma série de documentários do *Channel 4*, de Londres – configuram-se como uma das questões que atravessam esta tese e, certamente, indicam os riscos e os efetivos perigos envolvidos neste trabalho. Afinal, o meu interesse pela literatura e pelo cinema advindos desses territórios intensifica-se exatamente em meio à voragem de imagens, desejos, repressões, investimentos e projeções de um “olhar ocidental”, incontestavelmente conduzidos – como o periscópio com o qual Marko, personagem central do filme *Underground*, de Emir Kusturica, controla o porão – pelo epicentro cultural-americano-ocidental, que, desde a Segunda Guerra Mundial, assumiu a posição hegemônica antes ocupada por uma cultura europeia soberana.

Assim como a personagem do romance de Campos de Carvalho, que, diante do desafio atirado acintosamente pela “poderosa máquina de propaganda ianque”,<sup>7</sup> lança-se ao grande propósito de verificar se a Bulgária existe, talvez tenha sido esse encontro

<sup>6</sup> ALVES. Nacionalismo e etnias em conflito nos Balcãs, p. 5. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci_arttext)>.

<sup>7</sup> CARVALHO. *O púrcaro búlgaro*, p. 312.

com uma Outra Europa – “com data, etiqueta e tudo”, e também sob a proteção da bandeira dos Estados Unidos –, que viria detonar, em mim, dúvida semelhante a respeito da Europa Centro-Oriental.

Ao longo do investimento brutal dos meios de comunicação na questão dos conflitos nos Bálcãs, alguns antigos clichês voltaram à tona e ganharam força, moldando uma espécie de representação média da Europa Centro-Oriental, mesmo dos países não envolvidos diretamente em combates. Esses clichês, conforme salientado por Slavoj Žižek, em artigo de 1996,<sup>8</sup> poderiam ser divididos em dois grupos. Em primeiro lugar, no que tange ao conflito específico na Bósnia, o que se assistiu foi uma demonização dos sérvios, a partir de uma pública condenação da República Sérvia em contraposição a uma compaixão pela Bósnia. Esse mesmo mecanismo de “demonização”, a insistência em se culpar uns e inocentar outros, é denominado por Dina Iordanova de “endocrinização midiática”.<sup>9</sup> Nesse sentido, os sérvios eram percebidos como invisíveis guerreiros e vencedores, enquanto os bósnios eram confinados ao papel de vítimas sofridas, uma tipificação também comum às tradicionais narrativas de guerra, como tentarei demonstrar no segundo capítulo desta tese. Nas palavras de Slavoj Žižek:

o principal empenho do Ocidente é manter imperturbável esse enquadramento fantasmático sublinhado. (...) A verdade sobre a tal “demonização dos sérvios” reside na fascinação com suas vítimas, percebida claramente através das posturas do Ocidente para com imagens horrendas de cadáveres mutilados, de crianças feridas e chorando, etc. (tradução minha)<sup>10</sup>

Devido às guerras na ex-Iugoslávia, no final do século XX, uma verdadeira “expedição” de repórteres partiu para cobrir os acontecimentos. Para explicar o que estava acontecendo na região, tornou-se lugar comum recuperar pelo menos quinhentos

---

<sup>8</sup> ŽIZEK. Underground or ethnnc cleansing as a continuation of poetry by other means. Disponível em: <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic018/intercity/zizek\\_E.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/zizek_E.html)>.

<sup>9</sup> IORDANOVA. *Cinema of flames*, p. 168-169.

<sup>10</sup> “the main endeavor of the West is to keep undisturbed this underlying phantasmatic frame. (...) The truth of so-called ‘demonization of the Serbs’ resided in the fascination with their victims, wich was clearly perceptible in the Western attitude towards horrifying pictures of mutilated corpses, of wounded and crying children, etc.” (ŽIZEK. Underground or ethnnc cleansing as a continuation of poetry by other means. Disponível em: <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic018/intercity/zizek\\_E.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/zizek_E.html)>).



anos de história dos Bálcãs, com sua mescla de guerras, religiões e conflitos étnicos. Em conseqüência, um outro clichê jornalístico ganhou predominância: aquele de que os povos dos Bálcãs, cooptados pelo redemunho de mitos históricos – perigosamente lidos ao pé da letra<sup>11</sup> –, seriam deterministicamente fadados à violência, à atrocidade e ao horror das guerras. Armados com “testemunhos tópicos e algumas noções históricas decoradas no caminho”,<sup>12</sup> correspondentes de uma infinidade de veículos de comunicação produziram obras de análise dos acontecimentos que desenhavam a região como um mítico cenário de paixões primordiais e eternas, um espaço de horrores étnicos e de intolerância, sobre os quais nada se poderia fazer. Esse “vórtice de paixão étnica” – uma usual representação dos Bálcãs – seria herança, como muitas vezes as vozes deixavam entrever, de um patrimônio despótico, bárbaro, oriental, ortodoxo, muçulmano e comunista.<sup>13</sup>

Tinha-se configurado, portanto, nesse estado de coisas, como denominado por Slavoj Zizek, um exemplar caso de “Balcanismo”.<sup>14</sup> A expressão é utilizada por Zizek como uma referência direta ao conceito de “Orientalismo” desenvolvido por Edward Said. Em sua reflexão, Said parte do pressuposto de que o Oriente não é um fato inerte da natureza, mas encontra a sua significação, *no* e *para* o Ocidente, a partir do pensamento, da imagística e do vocabulário que são legados por essa mesma “entidade

<sup>11</sup> “Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas fundamentalmente aistóricos (...) Mas dentro da história [sucessiva e linear], seu significado é freqüentemente transformado.” (HALL. *Da diáspora*, p. 29).

<sup>12</sup> ALVES. Nacionalismo e etnias em conflito nos Bálcãs, p. 8. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci_arttext)>.

<sup>13</sup> Cf. ZIZEK. ‘You may!’. Disponível em: <[http://www.lrb.co.uk/v21/n06/zize01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v21/n06/zize01_.html)>; ALVES. Nacionalismo e etnias em conflito nos Bálcãs, p. 8. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci_arttext)>. Um exemplo desse tipo de reflexão condenada por Slavoj Zizek e José Augusto Lindgren Alves seria o livro *Guerras contra a Europa*, de Alexandre del Valle. Como o título já prenuncia, o autor, um adepto da teoria dos “choques civilizacionais” de Samuel Huntington, desenvolve uma análise dos enfrentamentos nos Bálcãs, no Afeganistão e no Cáucaso, a partir da oposição entre o “retrocesso” islâmico e panturco e os valores verdadeiros das nações européias. Ver especialmente o capítulo “Islamismo e panturquismo, duas ameaças comuns às nações européias, da Irlanda à Rússia” (Cf. VALLE. *Guerras contra a Europa*, p. 53-103). Também John Keegan, em *Uma história da guerra*, faz a seguinte afirmação: “Os horrores da guerra na Iugoslávia, tão incompreensíveis quanto revoltantes para a mente civilizada, desafiam uma explicação em termos militares convencionais”. (KEEGAN. *Uma história da guerra*, p. 9).

<sup>14</sup> ZIZEK. Underground or ethnnc cleansing as a continuation of poetry by other means. Disponível em: <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic018/intercity/zizek\\_E.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/zizek_E.html)>.

geográfica ocidental”. Além disso, “a cultura europeia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina”.<sup>15</sup> De certa maneira, a região da Outra Europa ocuparia também esse *locus*, de que fala Edward Said, como um eterno espaço sobre o qual a Europa Ocidental projeta seus fantasmáticos conteúdos. Com humor e ironia, Slavoj Zizek desenha a situação do seguinte modo:

Se se pergunta: onde começa a região dos Balcãs? Sempre se diz que a região começa lá embaixo, para o sudeste. Para os sérvios, a região dos Balcãs origina-se no Kosovo ou na Bósnia, onde a Sérvia está tratando de defender a civilização da Europa cristã frente ao avanço do Outro. No que se refere aos croatas, os Balcãs começam na bizantina Sérvia, terra ortodoxa e despótica, contra a qual a Croácia preserva os valores democráticos do Ocidente. Muitos italianos e austríacos crêem que os Balcãs originam-se na Eslovênia, posto avançado do Ocidente, de multidão eslava. Muitos alemães vêem a Áustria como contaminada com a corrupção e ineficiência balcânica, para muitos do norte da Alemanha, a católica Bavária não está livre da contaminação balcânica. Muitos franceses arrogantes associam a Alemanha com a brutalidade dos balcânicos do Leste, falta-lhes a *finesse* francesa. Finalmente, para alguns britânicos opositores da União Europeia, o continente europeu é uma nova versão do Império Turco, com Bruxelas como a nova Istambul – um despotismo voraz a ameaçar a liberdade e a autonomia britânicas.<sup>16</sup>

Os Balcãs configuram-se, nesse caso, como um “significante vazio”<sup>17</sup> através do qual tem-se mesurada a “diferença” em relação à “norma”.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> SAID. *Orientalismo*, p. 15.

<sup>16</sup> “If you ask, ‘Where do the Balkans begin?’ you will always be told that they begin down there, towards the south-east. For Serbs, they begin in Kosovo or in Bosnia where Serbia is trying to defend civilised Christian Europe against the encroachments of this Other. For the Croats, the Balkans begin in Orthodox, despotic and Byzantine Serbia, against which Croatia safeguards Western democratic values. For many Italians and Austrians, they begin in Slovenia, the Western outpost of the Slavic hordes. For many Germans, Austria is tainted with Balkan corruption and inefficiency; for many Northern Germans, Catholic Bavaria is not free of Balkan contamination. Many arrogant Frenchmen associate Germany with Eastern Balkan brutality - it lacks French finesse. Finally, to some British opponents of the European Union, Continental Europe is a new version of the Turkish Empire with Brussels as the new Istanbul - a voracious despotism threatening British freedom and sovereignty.” (ZIZEK. ‘You may!’. Disponível em: <[http://www.lrb.co.uk/v21/n06/zize01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v21/n06/zize01_.html)>).

<sup>17</sup> O conceito de *significante vazio*, cunhado por Ernesto Laclau, seria, no sentido estrito do termo, um significante (Se) sem significado (So), que continua sendo, apesar da ausência do conceito, parte integrante de um sistema de significação. (Cf. LACLAU. *Emancipación y diferencia*, p. 69-86).

<sup>18</sup> Cf. HALL. *Da diáspora*, p. 65.

Sem a garantia de sucesso, uma outra tentativa de compreensão dos acontecimentos da última década do século XX, na região dos Balcãs, é possível. A conformação da Europa Centro-Oriental, ao contrário do “Estado-nação moderno”,<sup>19</sup> que se afirmara a partir do pressuposto da homogeneidade cultural organizada em torno de valores ditos universais, seculares e individualistas liberais, é culturalmente heterogênea. Objeto da conquista, dominação e influência de três diferentes impérios – Otomano, Austro-húngaro e soviético, para ficar nos últimos quinhentos anos –, a região sempre foi, de formas distintas, multiétnica e multicultural. Como adverte Stuart Hall:

Os sistemas coloniais de monocultura do mundo ocidental, os sistemas de trabalho semi-escravo do Sudeste da Ásia, da Índia colonial, assim como os vários Estados-nação conscientemente fabricados a partir de um quadro étnico mais fluido – na África, pelos poderes colonizadores; no Oriente Médio, nos Balcãs e na Europa Central, pelas grandes potências – todos se ajustam mais ou menos à descrição multicultural.<sup>20</sup>

Com o fim do velho sistema imperial europeu, vários Estados-nação, multiétnicos e multiculturais, foram criados sem a modificação de condições anteriores de convivência e de existência sob o domínio dos antigos impérios. Fronteiras inventadas, comunidades imaginadas: uma variedade de tradições étnicas, culturais e religiosas tendo que “imaginar”<sup>21</sup> uma mesma relação com a terra de origem, que elaborar a mesma natureza de seu “pertencimento”, que “inventar tradições”<sup>22</sup> que fornecessem bases para uma identidade nacional, “una”, “primordial” e “indivisível”. Com o fim da Guerra Fria, efeitos semelhantes aos do desmantelamento dos velhos sistemas imperiais seriam causados. Como salienta Stuart Hall, a ruptura, pós-1989, da União Soviética como formação transétnica e transnacional foi seguida pela tentativa, liderada pelos Estados Unidos da América, de construir uma nova ordem mundial: “Uma característica desse impulso foi a pressão contínua do Ocidente, destinada a arrastar, contra sua vontade e da noite para o dia, aquelas sociedades tão distintas e

<sup>19</sup> Sobre a questão do Estado-nação, ver os escritos de Eric Hobsbawm, em especial: HOBSBAWM. *Nações e nacionalismo desde 1780*, p. 9-61.

<sup>20</sup> HALL. *Da diáspora*, p. 53.

<sup>21</sup> Cf. ANDERSON. *Comunidades imaginadas*.

<sup>22</sup> Cf. HOBSBAWM; RANGER. *A invenção das tradições*.

relativamente subdesenvolvidas do Leste Europeu para o que se chamou de ‘o mercado’”.<sup>23</sup> Em consequência dessa *projeção* da lógica – envolvimento cultural, político e social – do mercado para o interior de culturas e constituições políticas antigas, problemas pendentes e emergentes relacionados ao desenvolvimento social somaram-se ao ressurgimento de traços antigos de nacionalismos étnicos e religiosos não-resolvidos, levando ao conflito sob a forma multicultural. Segundo Stuart Hall, ao analisar os acontecimentos na Europa Centro-Oriental, na última década do século XX:

É importante frisar que esse não é um simples ressurgimento de etnias arcaicas, embora tais elementos possam persistir. Traços antigos se combinam com novas e emergentes formas de “etnicidade”, que frequentemente resultam da globalização desigual ou da modernização falha. Essa mistura explosiva revaloriza seletivamente os discursos mais antigos, condensando numa combinação letal aquilo que Hobsbawm e Ranger (1993) denominaram “a invenção da tradição” e o que Michael Ignatieff (1994) chamou (depois de Freud) de “narcisismo das pequenas diferenças”.<sup>24</sup>

Apesar da digressão feita, o objetivo desta pesquisa não é – como também não o era o do “Hilário” narrador-personagem do livro de Campos de Carvalho<sup>25</sup> – firmar nenhuma verdade definitiva sobre uma identidade plena, pura e íntegra da Europa Centro-Oriental, isenta da “projeção” ocidental. A proposta é pensar, tendo como pano de fundo o mal-estar causado por essa forma de marginalização da Outra Europa, na última década do século passado, processos específicos de construção de identidades, a partir dos dispositivos que a literatura e o cinema são capazes de oferecer. Para tanto, através de um *corpus* composto por narrativas advindas do cinema e da literatura da Europa Centro-Oriental e produzidas nas últimas décadas do século XX, enfatiza-se aqui a questão das diferentes configurações da guerra, articulando-a com as concepções de nação, identidade, representação, história e memória.. A convicção central é a de que, mesmo diante dos debates mais clamorosos, a literatura e o cinema podem formular respostas próprias, e não apenas reagir de maneira circunstancial e secundária à experiência humana.

<sup>23</sup> HALL. *Da diáspora*, p. 55.

<sup>24</sup> HALL. *Da diáspora*, p. 55.

<sup>25</sup> CARVALHO. *O púcaro búlgaro*, p. 309.

Nos livros *Três cantos fúnebres para o Kosovo*, de Ismail Kadaré (Albânia, 1998/1999),<sup>26</sup> *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história, de Danilo Kiš (Iugoslávia, 1976/1987), e *A exposição das rosas*: duas novelas, de István Örkény (Hungria, 1977, 1967/1993); e nos filmes *Antes da chuva*, de Milcho Manchevski (Macedônia, 1994), *Underground* – mentiras da guerra, de Emir Kusturica (Iugoslávia, 1995), e *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos (Grécia, 1995),<sup>27</sup> a guerra surge como um ponto de apoio comum aos povos heterogêneos da Europa Centro-Oriental, funcionando, ao mesmo tempo, como formadora e desintegradora de identidades. Além disso, nessas narrativas, a linguagem, assim como os espaços, configura-se em luta, em emergência, em guerra. Como ficará mais explícito através das análises de *Um túmulo para Boris Davidovitch*, de Danilo Kiš, e de *Underground*, de Emir Kusturica, essas narrativas estabelecem, ainda, diálogos difíceis e “atravessados” com os circuitos de informação e de comunicação.

A seleção desse *corpus* guarda uma dimensão arbitrária e igualmente necessária.<sup>28</sup> Se, por um lado, outras narrativas poderiam fazer parte deste trabalho, por outro, o recorte apresenta uma série de orientações – temporal, espacial, temática e de leitura – que tornou possível a sua configuração. Como já aludido, o critério inicial foi o fato de serem textos produzidos na Europa Centro-Oriental e, principalmente, de terem sido veiculados no “extremo Ocidente”, nas últimas décadas do século XX, além, é claro, de tratarem da questão da guerra. A título de localização: os três filmes selecionados foram exibidos comercialmente no Brasil; além disso, *Underground* recebeu a Palma de Ouro em Cannes – 1995, sendo que, no mesmo ano e no mesmo festival, *Um olhar a cada dia* ficou com o Grande Prêmio do Júri; *Antes da chuva*, por sua vez, foi vencedor do Leão de Ouro no Festival de Veneza – 1994, sendo, também, indicado ao Oscar de Melhor filme estrangeiro. Esse reconhecimento nos principais

<sup>26</sup> A primeira data refere-se ao ano de publicação dos livros e lançamento dos filmes no seu país de origem; a segunda data, ao lançamento no Brasil. No caso de *A exposição das rosas*, as duas primeiras datas são referentes às duas novelas – *A exposição das rosas* e *A família Tóth*, respectivamente; a última, à data de publicação no Brasil.

<sup>27</sup> Ao longo da elaboração desta tese, estive em contato constante com outros livros de Ismail Kadaré, Danilo Kiš e István Örkény, sendo assim, em alguns momentos deste trabalho, reporto-me a outras obras desses autores. No caso dos filmes, procurou-se dar ênfase às três produções acima citadas.

<sup>28</sup> Cf. SAUSSURE. *Curso de lingüística geral*, p. 81-84; BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral*, p. 53-59.

festivais de cinema do Ocidente, aliado à constatação de que os três filmes são co-produções,<sup>29</sup> influi sobremaneira no fato de eles terem chegado ao circuito comercial ocidental e na própria construção dos olhares de Angelopoulos, Manchevski e Kusturica, em diálogo, não isento de tensão, com o mercado, com o Ocidente. Quanto aos textos literários, na segunda metade da década de 1980, a Companhia das Letras lançou no Brasil dois livros de Danilo Kiš, *Jardim, cinzas* e *Um túmulo para Boris Davidovitch*, na esteira do sucesso de *A insustentável leveza do ser*, do tcheco Milan Kundera.<sup>30</sup> Por sua vez, Ismail Kadaré experimentou uma certa notoriedade, aqui no Brasil, depois que seu romance *Abril despedaçado* foi adaptado para o cinema pelo diretor Walter Salles, em 2001. Antes, boa parte de sua obra já se encontrava traduzida para o português. Talvez o menos conhecido dos seis seja István Örkény; não obstante, seu livro *A exposição das rosas* iniciou, em 1993, a coleção LESTE (Editora 34), sob a direção de Nelson Ascher, dedicada a divulgar, no Brasil, os livros de escritores dessa Outra Europa. Por fim, o caráter mais necessário da escolha: o critério de seleção deste *corpus* esteve intimamente relacionado com a forma como essas narrativas lidam com as questões propostas por este trabalho, ou seja, tratou-se de selecionar narrativas literárias e fílmicas que trouxessem a temática da guerra vinculada aos processos identitários dos povos da Europa Centro-Oriental, à representação da guerra na literatura e no cinema, à história e à memória, de modo a permitir a problematização e a indagação a respeito dessas questões, não se configurando, portanto, em manifestações meramente consolidadas na tradição.

Tomo narrativas fílmicas e literárias sem o propósito, entretanto, de desenvolver questões referentes à especificidade desses dois sistemas artísticos e discursivos ou de aprofundar a análise das relações entre eles, o que não significa que tais especificidades tenham sido de todo descartadas. Estas estão consideradas nesta proposição de diálogo entre literatura e cinema, tomando como suporte teórico a

---

<sup>29</sup> *Underground* – mentiras da guerra (França/Iugoslávia/Alemanha/Hungria); *Um olhar a cada dia* (Grécia/França/Itália); *Antes da chuva* (Macedônia/França/Reino Unido).

<sup>30</sup> Cf. *Folhetim*, p. 1-28. Fascículo dedicado a Danilo Kiš, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, de 28 de novembro de 1986, ano da publicação da primeira tradução de um livro de Kiš no Brasil: *Jardim, cinzas*.

semiologia, através de autores como Roland Barthes e Christian Metz, e também privilegiando as reflexões de Gilles Deleuze e o trabalho de César Guimarães.

Neste trabalho, a literatura e o cinema encontram-se associados, apresentando traços discursivos e narrativos comuns. Tomando as palavras de César Guimarães: “Para além da comparação entre a imagem literária e a imagem técnica, o que está em questão é a maneira como a linguagem – tal como a concebemos em nosso tempo – dispõe as relações entre o visível e o legível, entre o que se vê e o que se lê”,<sup>31</sup> seja nas narrativas produzidas pelo signo lingüístico ou pela técnica cinematográfica.

Nesse sentido, ao longo deste trabalho, utilizo de modo específico as noções de narrativa ficcional e de texto: resalto que narrativa, sumariamente, conforme utilizada aqui, consiste no estabelecimento de uma organização temporal que afeta e ordena, no momento mesmo de sua produção, o diverso, o acidental e o singular. Tal ordenamento não é anterior ao ato de construção da narrativa, mas coincidente com ele, afinal este ato *constitui* o seu objeto.<sup>32</sup> Quanto à segunda noção, conforme salienta Luiz Costa Lima:

A ficção (...) não é uma especificidade da linguagem (verbal ou não verbal), confiada à literatura e às artes. Há uma ficção cotidiana, como há uma ficção literária, as quais não se definem por si próprias, mas em função de um reconhecimento que lhes prestam ou deixam de prestar períodos e culturas.<sup>33</sup>

Além disso, o termo filme, quando utilizado nesta tese, remete à definição proposta por Christian Metz, ou seja, a de um “discurso significante localizável”, possibilitando encarar o material fílmico como um texto passível de múltiplas leituras: “(...) batizaremos de ‘filme’, salvo precisão especial, o filme enquanto discurso significante (texto), ou ainda enquanto *objeto de linguagem*”.<sup>34</sup> Da mesma maneira, o conceito de texto, aqui, o identifica com os produtos da interação social, na contingência mesma do processo social. Assim, tomo o texto como suporte no qual se realiza a dinâmica da

<sup>31</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 66.

<sup>32</sup> Sobre as implicações dessa noção de narrativa, ver: LIMA. *A aguarrás do tempo*, p. 15-121.

<sup>33</sup> LIMA. *O controle do imaginário*, p. 8.

<sup>34</sup> METZ. *A significação do cinema*, p. 11-12.



produção de sentidos, rede na qual se produz sentido e que é produzida no tempo e no espaço.<sup>35</sup>

Quanto à análise dessas narrativas ficcionais, desses textos, ela é feita de modo individual e independente, e não de modo genérico. Por outro lado, a recorrência de algumas problematizações, a repetição de algumas estruturas, a semelhança de alguns enfoques temáticos apontam para uma articulação entre essas diferentes configurações da guerra, uma recursividade que me levou a caracterizá-las como *textos em guerra*. Ao utilizar essa noção, não pretendo criar, “fundar” um gênero ou uma etiqueta a ser aplicada a filmes e livros. O fato é que a noção de “romance de guerra”, “poesia de guerra” e “filme de guerra” configura-se como um autêntico gênero na primeira metade do século XX. Como o seu próprio nome expõe, esse gênero “de guerra” apresenta o estigma do referencial imediatamente dado, sendo caracterizado em oposição às vanguardas, à arte experimental. “A idéia é a de que aquela *war poetry* esteve mais ou menos fatalizada para a expressão convencional”.<sup>36</sup> E assim considerando, as narrativas com as quais trabalho desnaturalizam essa visão, construindo um vínculo outro entre arte e guerra; daí a proposta de tratá-las a partir de uma noção diversa.

No que diz respeito ao referencial teórico, como é possível confirmar nas “Referências”, ao final deste trabalho, a própria natureza da pesquisa obrigou-me a dialogar com uma série abundante de discursos advindos de variados espaços epistemológicos, tais como a teoria literária, a geografia, a história, a filosofia, a sociologia, a ciência política, a semiologia. Como será dito em outro momento desta tese, a realidade, como objeto de conhecimento, de linguagem, não se deixa apreender enquanto porção indivisível, mas se pluraliza e escapa a qualquer tentativa de captura. Assim, rastreando várias “línguas” e disciplinas, com passagens inevitáveis por Jacques Derrida, Italo Calvino, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Walter Benjamin; interrogo, também, autores como Eric Hobsbawm, Edward Said, Benedict Anderson, Norberto Elias, Hayden White, Linda Hutcheon, Susan Sontag e Hommi Bhabha; busco, ainda, uma importante interação com o pensamento crítico de Luiz Costa Lima, François

---

<sup>35</sup> Nas palavras de Roland Barthes: texto é “toda unidade ou síntese significativa quer seja verbal ou visual.” BARTHES. *Mitologias*, p. 201.

<sup>36</sup> MOURA. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*, p. 181.



Hartog e Ricardo Piglia; na mesma medida, procuro dialogar com as reflexões realizadas no próprio âmbito da UFMG, entre as quais destaco, por sua importância para esta pesquisa, as produções de Luis Alberto Brandão Santos, Cássio Eduardo Viana Hissa e César Guimarães. Tal encontro de vozes e saberes, conscientemente polifônico, aponta, portanto, para uma visão de estudos literários para a qual fui sensibilizado desde o curso de graduação, nessa mesma universidade. Em outras palavras, é uma tentativa de não atrelar a produção de conhecimento a modos absolutistas e reducionistas de controle dos saberes. Ao transgredir e ultrapassar fronteiras, a proposta é produzir uma reflexão que se aproxime do “saber paradoxal” produzido pela literatura: “O saber produzido pela literatura baseia-se na geração de imagens simultaneamente inusitadas e familiares, na busca de um efeito de identificação do real que é tão mais intenso quanto maior o estranhamento produzido”.<sup>37</sup> Não é atoa que, ao longo da tese, chamo também vozes e imagens, advindas tanto do cinema quanto da literatura, para contribuir na condução do trabalho teórico e analítico: as cartografias de Jorge Luis Borges e de Lewis Carroll; a jangada de pedra de José Saramago; a cidade invisível de Italo Calvino; os diários de Franz Kafka; a terceira margem de João Guimarães Rosa, as Europas de Hesíodo, Ésquilo, Moschos e Ovídio; as imagens de guerra em emergência de Samuel Fuller, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola e Robert Altman; as guerras de cinema de David Wark Griffith, Victor Fleming e Steven Spielberg; as galáxias de Haroldo de Campos; o olhar de Wim Wenders; a nau de Federico Fellini; o obscuro objeto de Luis Buñel; a Irlanda, porca que devora sua ninhada, de James Joyce; as odisséias de Homero; as metamorfoses de Woody Allen; os livros, “objetos transcendentais” de Peter Greenaway e de Caetano Veloso; os ossos de Vasko Popa; as mensagens de Fernando Pessoa...

No que tange à análise de textos das mais variadas culturas que compõem a Europa Centro-Oriental, apoio-me, principalmente, nos trabalhos de Aleksandar Jovanovic, Nelson Ascher e Henryk Siewierski sobre aspectos diversos da língua, da literatura e da história dos diversos países da região. Na questão da familiaridade com os idiomas que permeiam as obras em análise e da qualidade das respectivas traduções, busquei auxílio nos trabalhos e conselhos do já citado pesquisador Aleksandar

<sup>37</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 187-188.

Jovanovic e dos estudos publicados no periódico *Slavic and East European Journal*, publicado pela American Association of Teachers of Slavic and East European Languages of the U.S. No tocante à identidade da Outra Europa, procurei enfatizar, na exposição e análise de três reflexões específicas, as dos escritores Czeslaw Milosz, Gjörgy Konrád e Milan Kundera. Quanto à fortuna crítica das narrativas trabalhadas na tese, destaco os trabalhos de Andrew Horton, de Françoise Létoublon e Caroline Eades, de Anne Rutherford e de Celina Figueiredo Lage sobre Theo Angelopoulos; a pesquisa de Andréa França sobre os filmes *Antes da chuva* e *Underground*; as leituras da obra de Emir Kusturica realizadas por Dina Iordanova e por Goran Gocic; as análises de Leyla Perrone-Moisés, de Alexandre Prztojevic, de Katharina Melic e de Massimo Rizzante sobre a obra de Danilo Kiš; as leituras de Jerusa Pires Ferreira, de Éric Faye e de Gilles Banderier da obra de Ismail Kadaré; as incursões de Nelson Ascher e de Arthur Nestrovski sobre os textos de István Örkény.

Por fim, uma explicação é também necessária a propósito da forma e do plano deste estudo. A tese divide-se em duas partes. Na primeira, Europa: *Paisagem na neblina*, composta de um capítulo, “A invenção da Europa: reflexões em torno de uma *idéia*”, dividido, por sua vez, em quatro seções – “Da epígrafe ou *Se oriente rapaz...*”; “Antes da Europa: o mito”; “Um continente sem bordas”; “Dentro e fora da Europa” –, busco rastrear as noções de Europa (ocidental) e Europa Centro-Oriental, salientando o caráter *inventado*, poroso e adaptável das mesmas. Três imagens me acompanham nessa primeira parte da pesquisa: a “terra-jangada de ninguém”, que se arranca do continente no final do filme *Underground* – mentiras da guerra; o estertor babélico de Hannah Krzyzewska, em *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história; e o mapa da Europa como “mula teimosa” diante do paxá turco Murat, em *Três cantos fúnebres para Kosovo*.

A imagem invisível que se produz do contato do feixe de luz do projetor e a tela branca da cinemateca de Sarajevo, no filme *Um olhar a cada dia*, aludida ao final do primeiro capítulo, irá anunciar a segunda parte da tese, Guerra: memórias em fá maior, composta de dois capítulos, nos quais me detenho na reflexão sobre os textos escolhidos para análise. O capítulo 2, “Representar a guerra”, é dividido em três seções:

“*Mas a guerra disse: sou!*”, “Textos em guerra”, e “O ponto cego de uma experiência”. Na primeira seção, tomo como ponto de partida a correspondência trocada por Albert Einstein e Sigmund Freud, em 1932, e, em diálogo ainda com as leituras de Giorgio Agamben, Erich Hobsbawn e Umberto Eco, entre outros, busco salientar que, ao longo do século XX, o estado de exceção irrompe de seus confins espaço-temporais, esparrama-se para fora deles, borrando a distinção precisa entre períodos de guerra e períodos de paz: a exceção da guerra converte-se em norma, como afirma a personagem Aleksander Kirkov, do filme *Antes da chuva*. Em seguida, tomo os filmes *Antes da chuva* e *Um olhar a cada dia*, respectivamente, para desenvolver a noção de *textos em guerra*. A respeito da relação intrínseca entre a essência da guerra e a essência do dispositivo cinematográfico, lanço mão, nesse momento da tese, das pesquisas de Paul Virilio, que exploram a questão em profundidade, além das reflexões de Ismail Xavier e de Amir Labaki sobre o relacionamento entre guerra e cinema ao longo do século passado. Na terceira seção – a partir de perguntas como: de que maneira se pode transmitir o *ponto cego de uma experiência*? Como manifestar o valor da experiência? –, procedo a análise de *Exposição das rosas*: duas novelas, examinando as noções/experiências de guerra e de morte e a problematização de sua representação. A investigação em torno da tarefa paradoxal de transmissão e reconhecimento da “irrepresentabilidade” da experiência da catástrofe apoia-se nas reflexões teóricas de Walter Benjamin, Márcio Selligman-Silva, Jeanne Marie Gagnebin, Shoshana Felman e Idelber Avelar.

No terceiro capítulo, “A invenção da memória”, dividido em três seções – “Quem reivindica a verdade histórica”, “Arquivo dos mortos”, e “Mentiras em 35mm” –, valho-me, entre outros, das noções e conceitos de arquivo, a partir de Jacques Derrida e Fausto Colombo; de ideal enciclopédico, através das análises de Leyla Perrone-Moisés, Maria Esther Maciel e Massimo Rizzante; de documento/monumento, partindo principalmente de Jacques Le Goff; e de ficcional, a partir das problematizações de Wolfgang Iser e Juan José Saer, para pensar os “lugares” da memória na literatura de Ismail Kadaré e de Danilo Kiš e no filme *Underground* – mentiras da guerra. A partir do questionamento a respeito dos níveis de construção da experiência da memória

nesses campos minados, analiso, respectivamente, o encontro entre mito e história, os cruzamentos entre diferentes construções da “verdade histórica” na “épica impossível” de Ismail Kadaré; a tensão entre memória e imaginário, ficção e verdade, no “arquivo dos mortos” de Danilo Kiš; e, por fim, sou forçado a encarar o “espelho deformante” para o qual Emir Kusturica nos obriga a todos a olhar, desvelando e desconstruindo os suportes – documentos e monumentos – e os marcos referenciais da memória coletiva.

# PARTE I

## EUROPA:

### *PAISAGEM NA NEBLINA*

---

*... a Europa, a Ásia... Essas entidades só existiram no espírito dos bárbaros ou em suas representações gráficas. Espécie de quimeras, meio mulher, meio não sei o quê.*

Ismail Kadaré, *Três cantos fúnebres para Kosovo*

## CAPÍTULO 1

### A INVENÇÃO DA EUROPA: REFLEXÕES EM TORNO DE UMA *IDÉIA*

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*,  
Libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658

Jorge Luis Borges, Del rigor en la ciencia

#### 1.1. Da epígrafe ou *Se oriente rapaz ...*<sup>38</sup>

Fronteiras, limites, marcos, raias, beiras, balizas, linhas, limiares, contornos, bandas, divisas, extremidades, estremaduras, marcas, separações, termos, franjas, fimbrias, orlas, comarcas, cercaduras, arraias, abas, perímetros, confinanças, estremas, extremos, barras, debruns, fins, confins, bordas, bordadas, margens...<sup>39</sup> Memória. Ainda me são caras – meados dos anos 80 do século XX – as lembranças das aulas de geografia e de história do colégio: mapas desenhando territórios; datas e nomes demarcando fatos no tempo; causas e conseqüências. Era a classificação, a taxonomia,

---

<sup>38</sup> GIL. Oriente, p. 6.

<sup>39</sup> Cf. FRONTEIRA; LIMITE. In: HOUAISS, VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1394; 1759.

enfim, a ordem do caos, das coisas, dos seres, que me inquietavam. O porto seguro representado por aqueles desenhos, números e nomes acalmavam-me, mas também me domavam.

Na minha ânsia adolescente por apreender aquela profusão de superfícies e planos, passei a decorar os contornos e nomes dos países – Repúblicas (democráticas, federais, populares), Estados, Nações – e suas capitais: Zaire – Kinshasa; URSS – Moscou; Tchecoslováquia – Praga; Iugoslávia – Belgrado; Alemanha Ocidental – Bonn; Alemanha Oriental – Berlim Oriental... O lápis sobre o Atlas, sob a superfície tênue do papel de seda, percorria os contornos com um cuidado semelhante ao dos primeiros *geógrafos*,<sup>40</sup> embora eu fosse apenas um copista. O périplo do grafite tinha de ser perfeito, afinal, naquela tarefa, não havia lugar para o heteróclito. Era a ordem do mundo, a minha certeza.

Certeza? Mas, afinal, quem me dera tal garantia? A *Guerra*, ou melhor, duas guerras, grandes, mundiais. Aquela ordem, a estabilidade das (minhas) fronteiras, foram legadas como consequência das duas Grandes Guerras do século XX. Um mundo dividido em dois – sustentados por outra guerra; esta, fria. Pelo menos, era o que eu pude apreender daquelas aulas – resquícios de um condicionalismo histórico ingênuo, prestígio das visões finalistas e de um modelo de ciência e de cientificidade preso aos padrões de objetividade do século XIX. Além disso, o fato “histórico” de o mapa político do mundo – mais precisamente, o da Europa, *a Velha e Grande Dama*<sup>41</sup> – manter-se praticamente “intacto”, de 1945 ao final dos anos 80 – então, o meu “presente” –, confirmava-me a impressão de que as fronteiras e os nomes eram algo natural e imóvel.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> O termo *geógrafos*, ao que parece, foi introduzido por Eratóstenes, no século III a.C., e designava aquele que desenha ou descreve a terra, o autor de um tratado de geografia ou cartógrafo. Antes de sua introdução, falava-se em *periegetés*, o autor de um percurso ou uma volta ao mundo habitado. (Cf. HARTOG. *Memória de Ulisses*, p. 103).

<sup>41</sup> A imagem da Europa metonimicamente representada pela figura de uma velha dama aparece no livro *Três cantos fúnebres para Kosovo*, de Ismail Kadaré. Referência semelhante já aparecera no primeiro romance de Ismail Kadaré, *O general do exército morto*, p. 14; p. 230; p. 239.

<sup>42</sup> Obviamente, essa imobilidade era apenas aparente. Sob a máscara da “serenidade”, a segunda metade do breve século XX era abalada por mudanças drásticas. Estas não eram mais localizadas ou regionais, mas globais. (Cf. HOBSBAWM. *A crise atual das ideologias*, p. 213-226; HOBSBAWM. *A era dos extremos*, p. 223-536).

09 de novembro de 1989. A contingência histórica abalava as minhas certezas. A derrubada do Muro de Berlim era o início da crise das (minhas) ideologias. Conseqüentemente, veio o fim da divisão do mundo em dois blocos; a união das duas Alemanhas; o desaparecimento da URSS; a semidesintegração da Tchecoslováquia; o esfacelamento da Iugoslávia. Em pouco tempo, meus mapas e catálogos de capitais se desatualizaram, não mais coincidiam “puntualmente”,<sup>43</sup> ponto por ponto. A queda de um outro muro se insinuava: o da ilusão de uma concreta e precisa noção de fronteira e de seus desdobramentos. Para alguns – mais especificamente, mas não somente, Francis Fukuyama<sup>44</sup> –, era o fim da história – o triunfo *global* e definitivo da democracia sobre o modelo totalitário –; para mim, o começo: outra história, menos *utópica* e mais *heterotópica*.<sup>45</sup> Em outras palavras, não mais o acercamento completo e objetivo da Verdade absoluta dos fatos, mas a sombra inevitável do *trópico*<sup>46</sup> – espaço da escolha; elemento de incerteza.

As portas para essa outra história já me haviam sido abertas bem antes dos acontecimentos aludidos acima, não na sala de aula do colégio, mas noutro lugar: a biblioteca. A literatura, prática discursiva entre outras, me abria espaço para formas singulares de interlocução, ultrapassando limites e mobilizando fronteiras. Era o campo das probabilidades e das possibilidades diversas de construção de conhecimento sobre a realidade que se descortinava. O encontro com o texto literário era, para mim, o encontro com o discurso (*Discursus*)<sup>47</sup> – percurso transcurso – como ação de correr para

---

<sup>43</sup> BORGES. Del rigor en la ciencia, p. 225.

<sup>44</sup> Cf. FUKUYAMA. *O fim da história e o último homem*.

<sup>45</sup> Sobre a oposição utopia/heterotopia, ver: FOUCAULT. De outros espaços. Disponível em: <[http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt2.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html)>. Nessa conferência proferida por Michel Foucault, no Cercle d'Etudes Architecturales, em 1967, o autor desenvolve com vagar a noção de heterotopia. Esta designaria os “contra-lugares”, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais de uma dada cultura podem ser encontrados. Por outro lado, se, apesar de irrealis, as utopias consolam, as heterotopias inquietam, solapando a linguagem ao impedir de nomear *isto* e *aquilo*, ao fracionar ou emaranhar os nomes comuns, ao arruinar a sintaxe. Também no prefácio de *As palavras e as coisas*, escrito um ano antes (1966), Foucault faz uma breve alusão às noções de utopia e de heterotopia, ver: FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 7-8.

<sup>46</sup> “trópico é o processo pelo qual todo discurso constitui os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente”. (WHITE. *Trópicos do discurso*, p. 14).

<sup>47</sup> DISCURSO. In: HOUAISS, VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1054.



diversas partes, de tomar várias direções, sem temer o “perigo” da contingência ou o *risco* dos itinerários inusitados.

Se, por um lado, o meu breve relato autobiográfico atribuiu, de certa forma, às aulas de geografia e história a responsabilidade – ou pelo menos parte dela – por minha leitura ordenada e finalista do mundo, foi também a leitura de um livro de geografia<sup>48</sup> que me sugeriu a escolha de “Del Rigor en la Ciencia”, de Jorge Luis Borges, como epígrafe deste capítulo. O que poderia parecer, em um primeiro momento, irônico, inusitado – a cartografia borgiana em um livro de geografia –, tinha, para mim, um outro *sabor*, o de o *saber*<sup>49</sup> produzido pelo texto literário ao dialogar com outras formas de construção discursiva sobre a realidade. Estava, agora, no âmbito de uma outra geografia, de uma outra história. Além disso, outro desvio no meu caminho era o fato de não encontrar o texto de Jorge Luis Borges – que, diga-se de passagem, é dado pelo próprio Borges como de autoria de Suárez Miranda: *Viagens de varões prudentes*, Livro quarto, cap. XIV, 1658<sup>50</sup> –, citado por Cássio Eduardo Viana Hissa,<sup>51</sup> a partir da *História universal da infâmia*.<sup>52</sup> Um enigma borgiano me era proposto pela *mobilidade das fronteiras* entre os saberes.

Esse encontro inesperado só veio confirmar uma certeza, a de que configurar a possibilidade de produção de sentido sobre a realidade a partir de um modelo único de ciência, como única forma possível de *saber*, significa, hoje, atrelar as disciplinas, científicas ou não, a uma forma estreita, absolutista e reducionista de produção de conhecimento. Até porque a realidade, como objeto de conhecimento, de linguagem, não se deixa apreender enquanto porção absoluta, indivisível, mas se pluraliza e escapa

<sup>48</sup> HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 26-33.

<sup>49</sup> Sobre a proximidade entre a ordem do saber e o ingrediente do sabor, ver: BARTHES. *Aula*, p. 21-22.

<sup>50</sup> BORGES. Del rigor en la ciencia, p. 225.

<sup>51</sup> HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 26.

<sup>52</sup> Minha edição do mesmo livro do escritor argentino: 2ª edição, revista, editora Globo, 2001. Note-se que a edição de *História universal da infâmia* citada por Cássio Eduardo Viana Hissa é a 5ª edição, Editora Globo, 1989. Pude consultar a 4ª edição, Editora Globo, 1988; nela consta Do rigor da ciência e um outro texto também ausente de minha edição, O inimigo generoso. (Cf. BORGES. O inimigo generoso, p. 70; BORGES. Do rigor da ciência, p. 71). A edição espanhola das obras completas de Borges, María Kodama y Emecé Editores, 1989 (Cf. BORGES. *Obras completas*, V. I), também não traz esses dois textos dentro de *História universal da infâmia*. Eles aparecem dentro do livro *El Hacedor*, na parte intitulada Museo (Cf. BORGES. *Obras completas*, V. II, p. 225; 229).

a qualquer tentativa de captura. Sendo assim, nas palavras de Cássio Eduardo Viana Hissa:

a geografia, tal como todas as outras disciplinas, entendidas como científicas ou não, tem a sua existência e o seu significado condicionados pela fuga de seus territórios, edificados ao longo da história da modernidade. Não há geografia sem a transgressão de suas próprias fronteiras, assim como não há qualquer outra disciplina na ausência da contígua ultrapassagem de seus próprios territórios, tão sonhados como rigidamente demarcados.<sup>53</sup>

Tal afirmação aponta para a existência dos limites, afinal, as disciplinas não existem sem o estabelecimento destes, ao mesmo tempo em que alude para a necessidade premente de se questioná-los. Além disso, ao transgredirem e ultrapassarem as suas fronteiras, as disciplinas experimentam o exercício de produzir um “saber paradoxal”, da ordem daquele provocado pelo texto literário, “um saber”, nas palavras de Luis Alberto Ferreira Brandão Santos, “que é tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberto e especulativo”.<sup>54</sup>

Entre as acepções do termo limite está “o que não pode ou que não deve ser ultrapassado”,<sup>55</sup> ou seja, tal noção aponta para idéia de obstáculo para o trânsito, para o *transcurso*,<sup>56</sup> o limite como cerceamento da liberdade, aquele “que se põe a vigiar o território e o domínio proibidos, como se nele houvesse uma vida autônoma e a vocação da guarda”.<sup>57</sup> Conseqüentemente, anuncia-se a noção de propriedade atrelada à de identidade que territorializa o *outro* e confirma, reivindica o *eu*. O inventário dos mundos concomitante à invenção do *bárbaro*, do *outro*.<sup>58</sup>

<sup>53</sup> HISSA. *A mobilidade das fronteiras*. p. 14.

<sup>54</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 6.

<sup>55</sup> LIMITE. In: HOUAISS, VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1759.

<sup>56</sup> Sobre a noção de *transcurso*, tal como é utilizada aqui, “sempre contingente, e sempre interrogador dessa contingência”, ver: SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 9.

<sup>57</sup> HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 19.

<sup>58</sup> Cf. HARTOG. *Memória de Ulisses*, p. 93-122.

Por outro lado, o limite, a fronteira,<sup>59</sup> o mapa são formas e conceitos inventados para dar sentido às coisas, para facilitar a compreensão daquilo que é diverso e heteróclito. Elementos intrusos e idealizados que, muitas vezes, são tomados por reproduções exatas, “ponto por ponto”, de uma realidade supostamente ordenada; é disso que fala Jorge Luis Borges, de um rigor *na* ciência, que se quer reprodução exata e não se reconhece como representação. O maior intento dos “cartógrafos de Borges” – a busca desmedida pelo rigor: “um Mapa do Império que possuía o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele.” (tradução minha)<sup>60</sup> – revela-se inútil, pois, nesse intento, falta a necessária interpretação/leitura da realidade. Outra imagem do mapa como representação exata do território aparece na *Conclusão de Silvia e Bruno*, de Lewis Carroll, mais especificamente, no diálogo entre o narrador e *Mein Herr* – na verdade, o professor –, que reproduzo aqui:

- Mapas de bolso... como são úteis!
- Essa é outra dívida que temos para com a sua nação: mapas. Foi com vocês que aprendemos a arte da Cartografia. Todavia, acabamos desenvolvendo-a muito além de seus conhecimentos. Qual a escala que vocês consideram ser a mais útil de todas?
- No meu modo de ver, é a escala de um para dez mil.
- O mapa fica muito menor que o terreno! – protestou Mein Herr. – Logo de início, adotamos uma bem mais detalhada: um para trezentos. Com o tempo, acabamos usando uma ainda mais detalhada: um para dois! *Por fim, acabamos elaborando o mapa do país na escala de um por um!*
- É esse o mapa que vocês usam?
- Ainda não, porque não conseguimos estendê-lo no chão. Os fazendeiros protestaram, alegando que esse mapa acabaria tapando toda a luz do sol. O remédio foi usar como mapa o próprio terreno do país, e asseguro que está dando muito certo! (grifos meus)<sup>61</sup>

Como os exemplos retirados de Jorge Luis Borges e Lewis Carroll permitem entrever, “quando o melhor modelo de um fenômeno é o fenômeno mesmo, o científico

<sup>59</sup> Apesar da equivalência, os conceitos de *limite* e de *fronteira* estabelecem distâncias e deslocamentos. A *fronteira* constitui um espaço abstrato por onde passa o limite. Este é reconhecido como linha abstrata e não pode, portanto, ser habitado, ao contrário da *fronteira* que, ocupando uma faixa (areal), mostra-se espaço de transição e intercâmbios variáveis. (Cf. HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 34-45).

<sup>60</sup> “un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (BORGES. *Del rigor en la ciencia*, p. 225.).

<sup>61</sup> CARROLL. *Obras escolhidas*, 722-723.

revela sua impotência e sua intervenção resulta supérflua” (tradução minha).<sup>62</sup> Em outras palavras, aqui tomadas de Paul Virilio, que, por sua vez, lê “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, o *excesso de exatidão* redundava em *delírio de interpretação*.<sup>63</sup> Significativo é o exemplo dado por Virilio, o do sistema INS, no Japão, um coletor central de informações do tamanho de uma cidade e que, segundo o governo japonês, seria estendido às cinquenta maiores cidades do país. Seria a “ubiquidade ótico-eletrônica” incidindo sobre a configuração do território com a mesma ilusão de inteireza dos cartógrafos aos quais Jorge Luis Borges e Lewis Carroll fazem alusão.

Essa ambição de fazer da geografia uma “ciência exata”, ironizada por Borges e Carroll, já era cara aos primeiros *geógrafos*. Eratóstenes, o mesmo que introduziu o termo *geógrafos*, no século III a.C., é também aquele que, “tendo a ambição de fazer da geografia uma ciência verdadeiramente geométrica, visava a construir uma representação exata do espaço terrestre: *o mapa devendo operar como ‘um dispositivo geométrico’*” (grifos meus).<sup>64</sup> Tal intento aparece também nos mapas matematicamente rigorosos do Iluminismo. O projeto iluminista, com sua concepção da ordenação racional do espaço e do tempo, concebia o mapa como artefato – e também visão – totalizante do mundo.<sup>65</sup>

A cartografia moderna, última relíquia das “Disciplinas Geográficas”,<sup>66</sup> na busca pela objetividade, alicerçou-se nesses fundamentos iluministas de racionalização e controle do espaço. O avanço da tecnologia tornou ainda mais problemática a relação entre os sistemas de representação cartográficos e a percepção da realidade. Como afirma Luis Alberto Ferreira Brandão Santos:

---

<sup>62</sup> “Cuando el mejor modelo de un fenómeno es el fenómeno mismo, el científico ha revelado su impotencia y su intervención resulta superflua.” (BENSEÑOR. Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-145.htm>>). Ver também: HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 27: “O avanço da ansiedade pelo rigor transforma a já precária representação em reprodução.”

<sup>63</sup> VIRILIO. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*, p. 60.

<sup>64</sup> HARTOG. *Memória de Ulisses*, p. 121.

<sup>65</sup> Cf. HARVEY. O tempo e o espaço do projeto do Iluminismo, p. 219-235.

<sup>66</sup> BORGES. Del rigor en la ciencia, p. 225.

Com o desenvolvimento vertiginoso das novas tecnologias informatizadas, tende-se a supor que, na atualidade, as possibilidades de representação do espaço tornem-se cada vez mais poderosas e exatas. No entanto, tais tecnologias possuem uma dimensão ambígua: na busca da alta definição, da precisão rigorosa das formas de representação, criam-se linguagens codificadas que, por serem progressivamente mais complexas e mediatizadoras, geram o risco de um delírio de interpretação.<sup>67</sup>

Cabe aqui uma analogia entre os mapas e o sistema de signos lingüísticos<sup>68</sup> para compreender melhor a relação arbitrária entre os sistemas de representação cartográficos e a realidade. Um mapa pretende ser a representação ou o conjunto de informações a respeito de um espaço determinado. Essa representação se dá a partir de símbolos. Espera-se, assim, que as pessoas possam se deslocar nos territórios, viajar a lugares em que nunca estiveram antes, usando mapas, que devem ser lidos atentando-se para o sistema de símbolos utilizado. Segundo Oswald Dreyer-Eimbcke:

Um mapa só é inteligível para quem conhece essa linguagem visual, de modo que seja capaz de interpretar os códigos do original geográfico. Esses símbolos precisam ser apreendidos como se fossem vocábulos, processo esse que é facilitado pelo uso de imagens de associação abstrata.<sup>69</sup>

Todo mapa é uma representação feita por alguém com determinados objetivos, de acordo com certos princípios e pressupostos estabelecidos por convenções. Tais convenções irão variar de acordo com as épocas. Assim, por exemplo, os mapas medievais acentuarão as qualidades sensuais, e não, como no Iluminismo, as racionais e objetivas, da ordem do espaço.<sup>70</sup>

Desconhecer o fato de que o mapa não é o espaço absoluto em si, mas um conjunto de informações organizadas por um sistema de símbolos, é tomar a representação, arbitrária e necessária, pela reprodução, tanto mais fiel quanto mais

<sup>67</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 93.

<sup>68</sup> Sobre a questão da “natureza do signo lingüístico”, ver: SAUSSURE. *Curso de lingüística geral*, p. 79-93; BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral*, p. 53-59. Noutro viés, saliento a *desconstrução*, proposta por Jacques Derrida, da noção de signo nos dois primeiros capítulos (O fim do livro e o começo da escritura; Lingüística e Gramatologia) da primeira parte (O fim do livro e o começo da escritura), do livro *Gramatologia*, p. 7-90.

<sup>69</sup> DREYER-EIMBCKE. *O descobrimento da terra*, p. 16.

<sup>70</sup> HARVEY. O tempo e o espaço do projeto do Iluminismo, p. 219-235.

inútil. É desconhecer o jogo intercambiável entre as palavras e as coisas, tão bem descrito, por exemplo, por Marco Polo a Kublai Khan, na geografia fantástica desenhada por Italo Calvino, em *As cidades invisíveis*:

Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela.<sup>71</sup>

Ao se esquecerem de que as palavras não são as coisas, de que os mapas não são os espaços geográficos, as pessoas tomam os sistemas de representação do mundo como algo natural e acabado, e não como representações de unidades culturais, que têm valor relativo dentro de certo contexto histórico-social; também este construído, inventado: “a suposta concretude e acessibilidade dos meios históricos, estes contextos dos textos examinados por estudiosos da literatura, são elas próprias *produtos da capacidade fictícia dos historiadores que estudaram estes contextos*” (grifos meus).<sup>72</sup>

É dessa ordem a exatidão atingida pela “Arte Cartográfica” do Império aludido por Jorge Luis Borges e do “mundo” de *Mein Herr*. Não há mais distanciamento ou diferenciação entre o signo e a coisa representada. Nessa pretensa “perfeição”, não há espaço para a leitura, para a interpretação; apenas, para a reprodução. Não deixa de ser sintomático o fato de os fragmentos do “Mapa do Império” encontrarem-se espalhados pelos “Desertos do Oeste”. O *Oeste* é a direção, na esfera celeste, onde se põem os astros, à esquerda de quem olha para o norte; ocaso; poente; ocidente.<sup>73</sup> Nas palavras de Cassio Eduardo Viana Hissa, além de ser “o lugar onde o sol se põe”, o *Oeste* ao qual se refere Jorge Luis Borges é o produto da racionalidade, do rigor e da meticulosidade cartesianos da ciência e da modernidade: “O ocidente da modernidade que se propaga, que expande todos os valores relacionados ao progresso, que se globaliza na suposta última revolução técnico-científica fundamentada na razão e no rigor digitalizado”.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 17.

<sup>72</sup> WHITE. *Trópicos do discurso*, p. 106.

<sup>73</sup> OESTE. In: HOUAISS, VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 2051.

<sup>74</sup> HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 29.

Com a inicial maiúscula, *Ocidente* designa, para os europeus, a região do mundo que compõe a parte oeste do Velho Continente. Todavia, os americanos do norte, situados a mais de 5.000 quilômetros do oeste de lá, por exemplo, não tiveram problemas com o rótulo “Ocidente” (*The West*), e mesmo, a partir de meados do século XX, com seu “domínio”. Quanto ao povo árabe, ele emprega o termo *Poente* (*Maghreb*) por oposição ao *Levante* (*Machreq*), para designar a parte ocidental do conjunto geopolítico do mundo árabe-islâmico, sendo o termo “Marrocos”, por exemplo, a tradução de *Maghreb*.<sup>75</sup> Novamente, a ordem das representações, subjetivas, humanas, demasiado humanas.

O Ocidente... a Europa... a Cristandade... a Grécia... os nós. Fragmentos de um Mapa, pedaços de um Muro: ruínas. 09 de novembro de 1989. Os ventos do deserto são tomados como ventos de liberdade, o triunfo da democracia e o fim da história.<sup>76</sup> Sob a poeira dos escombros, no entanto, outra paisagem – *Paisagem na neblina*<sup>77</sup> – desenhava-se para mim. Depois de 1989, o mapa da Europa e do mundo se metamorfoseava e, ao contrário dos pós-guerras (1919, 1945), não havia vencedores para determinar, supervisionar ou, pelo menos, ratificar fronteiras contestadas.<sup>78</sup>

“A Europa”, cujas formas e contornos; limites e fronteiras, nações e capitais, eu guardara de cor, “jaz, posta nos cotovelos”.<sup>79</sup> Ao fitá-la, a imagem devolvida revelava-se – para além da *Grande Dama* dos “olhos gregos”, dos “cotovelos italianos e ingleses”, do “rosto português”<sup>80</sup> – uma Quimera,<sup>81</sup> um *corpo impossível*; “uma vez

<sup>75</sup> Cf. VALLE. *Guerras contra a Europa*, p. 319. Sobre as noções cambiantes do termo *Ocidente*, ver as páginas 319 a 328 da mesma obra.

<sup>76</sup> Cito aqui, a título de ilustração, textos, escritos no “calor da queda”, que atestam essa leitura otimista da derrubada do Muro de Berlim: DARNTON. *Escrito no muro*, p. 12-17; TOURAINÉ. *O duro caminho da democracia*, p. 18-25; PAZ. *Ironia e compaixão*, p. 26-29; BRODSKY. *O mundo visto de um carrossel*, p. 30-36. Por outro lado, saliento que nem sempre a leitura otimista do fato era acompanhada da assertiva do “fim da história.” Conforme atesta Octavio Paz, em “A outra voz”, escrito em 01 de dezembro de 1989: “Não assistimos ao fim da história, como disse um professor americano, e sim a um recomeço. Ressurreição de realidades enterradas, reaparição do esquecido e do reprimido que, como outras vezes na história, pode desembocar em uma regeneração”. (PAZ. *A outra voz*, p. 134).

<sup>77</sup> PAISAGEM na neblina. Direção: Theo Angelopoulos... (1988).

<sup>78</sup> Cf. HOBBSBAWM. *A era dos extremos*, p. 537-538.

<sup>79</sup> PESSOA. *Mensagem*, p. 21 (poema Os castellos)

<sup>80</sup> PESSOA. *Mensagem*, p. 21 (poema Os castellos)

<sup>81</sup> A Quimera, animal fabuloso – parte posterior de serpente e cabeça de leão implantada num corpo de cabra –, é o produto da união do monstro Tífon e da víbora Equidna. (Cf. QUIMERA. In: GRIMAL. *Dicionário da mitologia grega e romana*, p. 402).



fragmentado, só lhe foi possível recuperar a unidade do corpo através de formas híbridas e monstruosas”.<sup>82</sup> Os acontecimentos posteriores a novembro de 1989, em específico, os conflitos nos Bálcãs, tornaram visíveis e legíveis, para mim, uma região peculiar, um caleidoscópio de povos, religiões, culturas e, obviamente, de línguas. Sérvios, bósnios, croatas, albaneses; católicos, cristãos ortodoxos, muçulmanos, judeus; eslovacos, tchecos, ucranianos; húngaros... Babel. Como bem mostra Jacques Derrida:

*A Torre de Babel* não configura apenas uma multiplicidade irredutível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica.<sup>83</sup>

*A Velha Europa* de tradições ditas imemoriais<sup>84</sup> mostrava-se, assim, muito mais afeita às metamorfoses do que eu supusera, quase “uma imundície de contrastes”, como nós (nós?): apesar de dependentes, ocidentais.<sup>85</sup>

A visibilidade e a legibilidade desse universo outro, feito de fronteiras ariscas e mutáveis, que a cada guerra se deslocam e mudam de nome, reúnem-se e se separam, desaparecem..., fez-se, para mim através das imagens e narrativas do cinema e da literatura da chamada Europa Centro-Oriental que chegaram aqui pelas vias da tradução.<sup>86</sup> Com o recrudescimento dos conflitos nos Bálcãs, o número de filmes e livros oriundos dessa região e traduzidos no Brasil aumentou no decorrer dos anos 90 do século XX. Nomes um tanto difíceis de pronunciar, uma multiplicidade de línguas “estranhas” – “carentes de vogais”! Por outro lado, olhares singulares sobre a identidade, sobre a guerra, sobre o ato de narrar.

---

<sup>82</sup> MORAES. *O corpo impossível*, p. 89.

<sup>83</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 11-12.

<sup>84</sup> Sobre o tema das tradições inventadas, ver: HOBBSAWM. Introdução: a invenção das tradições, p. 9-23; SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 46-50.

<sup>85</sup> Aqui faço referências a Mário de Andrade – “a nossa formação nacional não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos. Não é tempo ainda de compreender a alma-brasil por síntese.” (ANDRADE. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 8) – e a Silviano Santiago (SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, p. 13-24).

<sup>86</sup> É comum a utilização dos termos “lançado” ou “não lançado” para se referir aos filmes que chegaram ou não chegaram, respectivamente, a ser exibidos no Brasil. Todavia, optei, considerando-a mais adequada, por utilizar a idéia de tradução também me referindo ao discurso fílmico.



É tácito o fato de que, nos países localizados na Europa Centro-Oriental, a experiência da guerra – que consome e desintegra o espaço, os lugares, os nomes – é vivida de forma intensa e intrínseca. Os livros *Três cantos fúnebres para o Kosovo*, do albanês Ismail Kadaré, *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história, do iugoslavo Danilo Kiš, e *A exposição das rosas*: duas novelas, do húngaro István Örkény; e os filmes *Antes da chuva*, do macedônio Milcho Manchevski, *Underground* – mentiras da guerra, do iugoslavo<sup>87</sup> Emir Kusturica, e *Um olhar a cada dia*, do grego Theo Angelopoulos – textos em guerra e não de guerra<sup>88</sup> –, buscam exatamente um resgate da imagem, do olhar, do narrar, em meio à destruição, em meio à implosão das fronteiras, dos territórios, dos sujeitos. Nesse sentido, uma característica marcante dessas narrativas vai ser a “consciência da História”,<sup>89</sup> o que pode ser evidenciado pela forma como tais textos lidam com a modulação/construção temporal. É um tempo, nas palavras do escritor polonês Czeslaw Milosz, a respeito das narrativas da Europa Centro-Oriental,

modulado de maneira diferente do que é o tempo de seus equivalentes ocidentais.(...) o tempo é intenso, convulsionado, cheio de surpresas, é praticamente um ativo participante da história. Isto, porque o tempo é associado com um perigo ameaçando a existência de uma comunidade nacional a que pertence o escritor.<sup>90</sup>

Em anotações de seus *Diários*, datadas de 25 de dezembro de 1912, Franz Kafka – figura emblemática dessa região – salienta de modo significativo essa forma de experiência e de vivência da história à qual os artistas dessa Outra Europa estariam fadados:

O que nas grandes literaturas acontece no plano mais baixo, e constitui um sótão de nenhum modo indispensável ao edifício, aqui acontece em plena luz; o que lá provoca o momentâneo interesse (sic) de umas

<sup>87</sup> Mantenho o adjetivo pátrio iugoslavo ao me referir a Danilo Kiš, porque o escritor faleceu em 15 de outubro de 1989, ou seja, antes do esfacelamento do país. Quanto a Emir Kusturica, inicialmente também utilizo a nacionalidade iugoslava, já que, mesmo depois da desintegração do país, o cineasta ainda se “denominava” iugoslavo. Falarei sobre essa questão nas próximas páginas.

<sup>88</sup> Essa dicotomia *textos de guerra* e *em guerra* será desenvolvida no Capítulo 2 desta tese.

<sup>89</sup> Expressão cunhada pelo poeta polonês Czeslaw Milosz. (Cf. MILOSZ. *Atitudes centro-européias*, p. 4).

<sup>90</sup> MILOSZ. *Atitudes centro-européias*, p. 4.

poucas pessoas, aqui absorve a atenção universal, como um assunto de vida e de morte.<sup>91</sup>

Alinho às reflexões de Czeslaw Milosz e Franz Kafka o que Homi K. Bhabha afirma a respeito do espaço, do povo-nação e do escrever a nação modernos: “Precisamos de um outro tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência ‘moderna’ da nação ocidental” (grifo do autor).<sup>92</sup> As problemáticas fronteiras e limites da Europa Centro-Oriental encontram-se encenadas nos textos com os quais trabalho nesta tese, através dessas temporalidades ambivalentes do espaço-nação.

A própria apresentação desses livros e filmes e de seus autores coloca uma fissura, um abismo: a construção das identidades, dos lugares, das nacionalidades e o escrever essas nacionalidades, lugares e identidades. Essa fissura, esse abismo é um obstáculo que, ao mesmo tempo em que embaraça, proporciona uma posição privilegiada para se refletir sobre o complexo problema das identidades, porque deixa à mostra a fragilidade dos discursos sobre o assunto. Como se referir, por exemplo, após a decomposição da Iugoslávia, ao escritor Danilo Kiš e ao cineasta Emir Kusturica? Não quero dizer aqui que a questão da identidade no que se refere aos outros autores seja bem resolvida – afinal, a questão das identidades e “o problema das nacionalidades perpassa todas as letras da Europa Centro-Oriental”<sup>93</sup> –, mas é que a desintegração do país – a partir de 1991 – torna as coisas ainda mais complexas, a fratura mais exposta.

Danilo Kiš, de nome eslavo e sobrenome húngaro, que uma vez afirmara, sintomaticamente, em uma entrevista: “Eu sou um bastardo, vindo de nenhuma parte” (tradução minha),<sup>94</sup> era filho de mãe sérvia, cristã ortodoxa, natural da região de Montenegro,<sup>95</sup> e de pai húngaro, judeu; nasceu em 22 de fevereiro de 1935, em

<sup>91</sup> KAFKA. *Diários*, p. 162. Este trecho dos *Diários* é retomado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para confirmar uma das características das “literaturas menores”: “nelas tudo é político.” (Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 25).

<sup>92</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 201.

<sup>93</sup> JOVANOVIĆ. Iugoslávia, uma constelação cultural, p. 57.

<sup>94</sup> “Je suis un bâtard venu de nulle part” (KIŠ, Danilo. *Le résidu amer de l'existence*, p. 295).

<sup>95</sup> Montenegro é uma das seis repúblicas – ao lado da Sérvia, Croácia, Eslovênia, Macedônia, Bósnia – que compunham a ex-Iugoslávia, além das duas regiões autônomas, Kosovo e Voivódina, sob influência Sérvia.

Subotica, na então Iugoslávia.<sup>96</sup> Perto da fronteira com a Hungria, Subotica ficava na Voivódina e pertencera, até o final da Primeira Guerra Mundial, exatamente aos húngaros, ou melhor, ao império austro-húngaro; ou seja, “ex-Iugoslávia, ex-Voivódina, ex-Hungria, ex-império austro-húngaro, todos esses ‘ex’ foram acumulados pela mesma região em menos de um século” (tradução minha).<sup>97</sup> Em 1941, o exército húngaro invade a Voivódina e, após o massacre de judeus e de sérvios, pelos fascistas húngaros, a família de Danilo Kiš é obrigada a deixar a região, sendo acolhida por parentes em Kerkabarabas, na Hungria. No decorrer da guerra, o pai de Kiš é deportado para Auschwitz, de onde não retornará.<sup>98</sup> No período em que vive na Hungria – entre 1941 e 1947 –, Danilo Kiš experimenta o uso de duas línguas: o servo-croata e o húngaro; a vivência desses dois idiomas terá grande importância na trajetória ficcional do escritor.<sup>99</sup> Anos depois, como professor de literatura em universidades da França, onde se instala definitivamente a partir de 1979 até a sua morte, adiciona ao seu universo lingüístico o francês: a língua do exílio, a língua das traduções.<sup>100</sup> E as confusões/convulsões sobre suas origens e identidade não param por aí, pois Danilo Kiš

<sup>96</sup> Os dados biográficos de Danilo Kiš foram colhidos nas seguintes fontes: ASCHER. *Pomos da discórdia*; KIŠ. *Le résidu amer de l'existence*; KIŠ. An interview with Danilo Kiš by Brendan Lemon. Disponível em: <[http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_kis.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_kis.html)>; DOSSIER Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.org/ecrivains/KIS/kis.htm>>; PROGUIS. *Le résidu amer de l'homme*. Disponível em: <[http://www.inconvenient.ca/textes/lakis\\_residu.htm](http://www.inconvenient.ca/textes/lakis_residu.htm)>; LORCA. Danilo Kiš, ou l'ironie contre l'horreur. Disponível em: <<http://www.lire.fr/critique.asp/idc=31094/idR=217/idTC=3/idG=4>>; SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 125-131.

<sup>97</sup> “ex-Yougoslavie, ex-Voïvodine, ex-Hongrie, ex-Empire austro-hongrois, tous ces «ex» ayant été accumulés par la même région en moins d'un siècle.” (PROGUIS. *Le résidu amer de l'homme*. Disponível em: <[http://www.inconvenient.ca/textes/lakis\\_residu.htm](http://www.inconvenient.ca/textes/lakis_residu.htm)>).

<sup>98</sup> No romance *Jardim, cinzas*, de Danilo Kiš, misto de memória e ficção, a personagem Eduard Scham, pai do narrador da história, Andi Scham, também desaparecerá em Auschwitz. Eduard é uma espécie de profeta louco que trabalha durante anos sobre um guia chamado *Guia das vias de comunicação terrestres, marítimas, ferroviárias e aéreas*, que nasce da ambição inicial de responder à pergunta (enigma): “como ir à Nicarágua?”, e termina transformando-se em um borgiano compêndio cosmológico, para cuja documentação ele consulta “uma enorme bibliografia sobre os assuntos mais variados, em quase todas as línguas da Europa”. Danilo Kiš chega a listar cerca de duzentas disciplinas que Eduard teria consultado. (Cf. KIŠ. *Jardim, cinzas*, p. 43-51).

<sup>99</sup> KIŠ. *Le résidu amer de l'existence*, p. 295. É importante salientar que o autor se definiu sempre como “Iugoslavo” e dizia que se sentia “em casa em Zagreb como em Belgrado” (Cf. PRSTOJEVIC. *Un certain goût de l'archive* (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>; SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 126).

<sup>100</sup> Danilo Kiš traduziu para o servo-croata alguns dos mais importantes escritores franceses: Lautréamont, Raymond Queneau, Pierre Corneille, Jacques Prévert e Charles Baudelaire. Também traduziu textos de escritores contemporâneos, do russo, do húngaro e do inglês, embora seu trabalho

morreu em 15 de outubro de 1989, antes da queda do Muro de Berlim; antes do esfacelamento da Iugoslávia. Esse esboço biográfico do escritor permite exemplificar o palimpsesto em que se configura o mundo socioespacial dessa Outra Europa, além de confirmar o caráter arisco e difuso das fronteiras.

Essa experiência de “desconcerto babilônico”<sup>101</sup> do escritor iugoslavo é encenada no primeiro capítulo do livro *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história, intitulado “A faca com cabo de pau-rosa”, quando o narrador revela o desejo de forjar uma “língua universal do horror” (tradução minha),<sup>102</sup> que contenha a mistura de todas as línguas. Tarefa esta que ele não consegue concluir:

Esta história, nascida na dúvida e na incerteza, só tem o *mal* (que alguns chamam de sorte) de ser verdadeira: foi registrada por mãos honestas, segundo testemunhos confiáveis. Mas, para que se chegasse à verdade com que sonha o autor, teria que ser contada em romeno, húngaro, ucraniano ou iídiche; ou antes numa mistura de todas as línguas. (...) Se o narrador, portanto, pudesse atingir esse momento de desconcerto babilônico, inacessível e apavorante, ouvir-se-iam até as humildes preces de Hana Krzyzewska e suas súplicas horríveis, pronunciadas em romeno, em polonês, depois em ucraniano (como se a questão de sua morte não fosse mais que resultado de um engano trágico), e depois, no momento do espasmo derradeiro e do sossego, seria possível ouvir seu delírio transformar-se em oração pelos mortos, em hebreu, língua dos inícios e da morte.<sup>103</sup>

O canal para que se torne possível, legível, a “verdade” sonhada pelo narrador seria a “língua-verdade”,<sup>104</sup> reconstrução da Torre como apagamento de seu nome, Babel.<sup>105</sup> Porém, se, de início, a construção desse monumento linguageiro feito por Danilo Kiš aponta para a unidade ideal entre todas as línguas, metonimicamente

---

de tradução mais profícuo fosse o do francês. (Cf. DOSSIER Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.voxpoetica.org/ecrivains/KIS/kis.htm>>; SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 129-130).

<sup>101</sup> A respeito da etimologia do topônimo bíblico *Babel*: do hebreu *babhel*, latinizado *Babel*, equivalente a *Babilônia*, do assírio *bab-ilu* “porta de deus”, grego *Babulon*, *Babulônia*. (Cf. BABEL<sub>1</sub>; BABEL<sub>2</sub>; BABILÔNIA. In: HOUAISS, VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 369).

<sup>102</sup> “une langue universelle de l'horreur” (MELIC, Katarina. La fiction de l'Histoire dans Un tombeau pour Boris Davidovitch de Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/18.php>>). A autora utiliza a expressão para marcar o diálogo (contraponto) com Jorge Luis Borges.

<sup>103</sup> KIŠ, Danilo. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 7.

<sup>104</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 35.

<sup>105</sup> BÍBLIA de Jerusalém. A. T. Gênesis. Cap. 11, p. 45.

representada pelo hebreu,<sup>106</sup> no fim da gradação – “língua universal”, passível de se transmitir, de se traduzir uma “verdade”<sup>107</sup> –, tal projeto revela-se impossível, “inacessível e apavorante”, porquanto uma Babel que contém em si o desejo da unidade – da língua universal, ideal, “dos inícios e da morte” –, e carrega, ao mesmo tempo, no nome e na origem – “... nascida na...” – o germe da diversidade, a quebra e a dispersão; a dúvida e a incerteza. A “língua pura”,<sup>108</sup> reconciliação, encontro de todas as línguas, redonda em desconcerto.

Tal “performance babélica”<sup>109</sup> é apenas tocada, não na escrita mesma do narrador – talvez por sua intradutibilidade, afinal: “Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como ‘devolver’ o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso traduzir?”<sup>110</sup> –, mas na descrição do assassinato da personagem Hana Krzyzewska, a jovem judia, fugida da Polônia, que chegara a Antonovka (Tchecoslováquia), região onde se passa a primeira história, e era obrigada a dar aulas particulares de alemão, “um alemão muito semelhante ao iídiche”.<sup>111</sup>

A jovem estava deitada no lodo à beira da água, entre os troncos nodosos dos chorões. Respirando com dificuldade, tentava inutilmente levantar-se e fugir. Enquanto lhe enfiava em pleno peito a lâmina curta de sua faca de Bucovina com cabo de pau rosa, Mikcha, suarento e ofegante, não entendia mais que uma ou outra coisa da *avalanche de palavras soltas, trêmulas, queixosas, que emergiam da lama, do sangue e dos gemidos*. Golpeava depressa, animado por uma espécie de ódio, que agora se justificava e que acelerava o movimento de sua mão. *Em meio ao estrondo das rodas do trem e ao ronco surdo das vigas metálicas da ponte, a jovem começou a falar, depois a estertorar, em romeno, em polonês, em iídiche, no fim em ucraniano, como se a questão de sua morte não fosse mais que o resultado de*

<sup>106</sup> “porque é nessa língua que Deus se dirigiu aos que o escutavam. O hebreu carrega, pois, como resquícios, as marcas da nomeação primeira” (FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 52).

<sup>107</sup> As noções de “língua universal”, “língua da verdade” e “língua pura”, presentes no mito da torre de Babel, aparecem no importante artigo de Walter Benjamin, A tarefa do tradutor (BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. i-xxii). Utilizo-as aqui, levando em conta, também, os seguintes comentadores do artigo de Benjamin: DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 11-72; CAMPOS. Para além do princípio da saudade, p. 6-8; SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 37-41.

<sup>108</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p. xviii-xxii.

<sup>109</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 26.

<sup>110</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 20.

<sup>111</sup> KIŠ, Danilo. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 15.

*algum engano trágico que tivesse suas remotas raízes na confusão babilônica das línguas. (grifos meus)*<sup>112</sup>

No momento da morte da personagem – também irrepetível e intradutível –, irrompe a unidade das línguas, não mais em um sentido ideal – não há mais espaço para o hebreu, o “momento do espaço derradeiro e do sossego” –, mas na alteridade radical do corpo a estertorar, revelando que “é possível destruir um corpo, atentar contra a sua integridade, contra a sua ação, mas jamais fazer com que ele deixe de ser outro, jamais rasurar sua fronteira”.<sup>113</sup> Em uma região na qual a(s) língua(s) detém tanto poder – cada grupo étnico ou nacional define-se ali primordialmente em termos lingüísticos –, o engano trágico do qual resulta a morte de Hana Krzyzewska só poderia mesmo advir de uma origem comum: a Torre de Babel. Como afirma ironicamente Nelson Ascher: “a diversidade idiomática da Europa Centro-Oriental justificaria a hipótese de que as ruínas do malfadado monumento bíblico talvez ainda possam ser localizadas em algum lugar na bacia do Danúbio”.<sup>114</sup>

Quanto a Emir Kusturica e a questão da origem: primeiramente, ele nasceu em 24 de novembro de 1954, em Sarajevo, capital da atual Bósnia-Herzegovina, então república federal da (ex)Iugoslávia.<sup>115</sup> Embora educado em um lar bósnio-muçulmano, sua família tinha origens eslavo-ortodoxas: seus ancestrais foram forçados, depois da invasão Otomana – a partir do século XIV –, a converterem-se ao Islamismo. Nos anos 90, quando da eclosão dos conflitos nos Bálcãs, Emir Kusturica, apesar de a “História” considerá-lo, a partir daquele momento, bósnio, declarava-se iugoslavo e contrário à divisão do país. Em várias ocasiões, o cineasta criticou os “nacionalistas croatas e eslovenos” e deixou entrever a responsabilidade das potências estrangeiras na fragmentação de seu país.<sup>116</sup> Tal posicionamento do cineasta (iugoslavo? bósnio?) iria desencadear querelas, como aquela travada com o escritor francês Alain Finkielkraut

<sup>112</sup> KIŠ, Danilo. *Um túmulo para Boris Davidovitchi*, p. 15-16.

<sup>113</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 59.

<sup>114</sup> ASCHER. *Europa, pois é, Europa*, p. 13.

<sup>115</sup> Tomamos como referência para os dados biográficos de Emir Kusturica, IORDANOVA. *Emir Kusturica*.

<sup>116</sup> KUSTURICA. *Europe, ma ville flambe!* Disponível em: <[http://dhennin.com/kusturica/v2/politique\\_fr.html](http://dhennin.com/kusturica/v2/politique_fr.html)>.

nas páginas dos jornais *Le Monde* e *Libération*,<sup>117</sup> em 1995, depois do Festival de Cinema de Cannes, que renderia a Kusturica sua segunda Palma de Ouro – a primeira foi em 1985, com *Quando papai saiu em viagem de negócio*. O que ficou dessa polêmica foi o fato de Finkielkraut – que, defensor e porta-voz, na França, dos separatistas croatas, acusava Kusturica de ser um propagandista nacionalista pan-sérvio e o filme *Underground*, uma falsificação ofensiva e estúpida – declarar não ter assistido ao filme antes de escrever a sua crítica, “L'imposture Kusturica”, publicada no *Le monde*.<sup>118</sup> Em sua resposta, “Mon imposture”, publicada no mesmo jornal, Emir Kusturica, como fica explícito no título, parodiava os excessos de Alain Finkielkraut.<sup>119</sup>

É emblemático, no que tange à questão da identidade e do posicionamento de Emir Kusturica, o subtítulo original do filme *Underground* (1995): “Era uma vez um país...”. Essas mesmas palavras, “epigraficamente”, na forma de intertítulos/cartelas, abrem o filme: “Era uma vez um país... e naquele país sua capital Belgrado, 6 de abril de 1941”. A data, 6 de abril de 1941, marca o início da invasão nazista durante a Segunda Guerra Mundial, uma entre tantas datas marcantes para a região e às quais se fará alusão ao longo do filme, que abarca 51 anos – de 1941 a 1992 – de história da (ex)Iugoslávia. Por outro lado, essa data histórica aparece acompanhada do saber proveniente da fábula, a forma arquetípica, “Era uma vez...”, que desafia o caráter intermitente do tempo e funciona como “ponto de fuga do determinismo da realidade”.<sup>120</sup> A singularidade do “Era uma vez...” – cuja principal característica é “a capacidade de prestar-se a um número infinito de multiplicações, variações e

<sup>117</sup> Cf. FINKIELKRAUT. L'imposture Kusturica, p. 17; KUSTURICA. Mon imposture, p. 13.; FINKIELKRAUT. La propaganda onirique d'Emir Kusturica, p. 7. Disponíveis em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>.

<sup>118</sup> FINKIELKRAUT. L'imposture Kusturica, p. 17. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>.

<sup>119</sup> KUSTURICA. Mon imposture, p. 13. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>. Finkielkraut ainda escreveria um outro artigo, para o *Libération*, “La propaganda onirique d'Emir Kusturica”, em que começava com um estranho argumento de que não era necessário assistir *O triunfo da vontade* para saber que não se tratava de uma obra antinazista. (Cf. FINKIELKRAUT. La propaganda onirique d'Emir Kusturica, p. 7. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>.) Tal polêmica será retomada, com mais vagar, no terceiro capítulo desta tese.

<sup>120</sup> MIRANDA. Notas sobre literatura na pós-modernidade, p. 109.



surpresas”<sup>121</sup> – pluraliza-se e volta, ao final do filme, junto à imagem, também emblemática, da “terra-jangada-de-ninguém”<sup>122</sup> que se descola do “continente”, sendo levada pelas águas, de maneira aparentemente errante (ver Figura 1), semelhante ao que acontece no romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, publicado em 1986:

e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido.<sup>123</sup>

Se a posição privilegiada da Península Ibérica – isso eu também aprendi nas aulas do colégio – permitiu a José Saramago a “eficiência” da imagem metafórica – a Península se destacava da Europa, na linha dos Pirineus, e se punha a navegar sozinha – a *experiência coletiva (Erfahrung)*<sup>124</sup> da fragmentação da Iugoslávia e o imaginário levam Emir Kusturica a construir outra cisão possível.



Figura 1: Seqüência final do filme *Underground*  
Fonte: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>

<sup>121</sup> MIRANDA. Notas sobre literatura na pós-modernidade, p. 109.

<sup>122</sup> Referência “cruzada” do filme TERRA de ninguém. Direção: Danis Tanovic... 2001 e o romance *A jangada de pedra*, de José Saramago.

<sup>123</sup> SARAMAGO. *A jangada de pedra*, p. 43.

<sup>124</sup> O conceito de experiência (*Erfahrung*) – experiência coletiva – é tomado aqui na acepção proposta e desenvolvida por Walter Benjamin, em oposição à noção de experiência (*Erlebnis*) – experiência particular e privada. Ver os textos: “Experiência e pobreza”, “O narrador”, “Sobre o conceito de história” (Cf. BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 114-119; 197-221; 222-232) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (Cf. BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 103-149).



Não é sem razão que o olhar da câmera, nas cenas finais, em que o espectador assiste à ruptura do pedaço de terra, dê ênfase às rachaduras, às fendas, às fissuras, aos sulcos da terra. As fronteiras movediças, sempre em deslocamento, e as identidades fluidas, sempre rarefeitas, são expostas em toda a sua força.

Vale também ressaltar que, nessa seqüência do filme, o ator Slavko Stimac, que interpreta a personagem Ivan – funcionário do zoológico e irmão do inescrupuloso Marko – aparece sem os caracteres da personagem – o mais visível deles, a gagueira – e diz as seguintes palavras, olhando diretamente para a câmera, para o espectador:

Aqui, ergueremos novas casas de telhados vermelhos com chaminés onde cegonhas farão ninho. Suas portas se abrirão para nossos amados hóspedes. Seremos gratos ao solo que nos alimenta, ao sol que nos aquece, aos prados que nos lembrarão de nossa terra natal. Será com dor, sofrimento e alegria que lembraremos de nosso país, ao contarmos aos nossos filhos as histórias que começam assim: *Era uma vez um país*

Essas palavras explicitam o fato de que, para os escritores e cineastas da Europa Centro-Oriental, não há, ampliando uma afirmação de Susan Sontag<sup>125</sup> a respeito de Danilo Kiš, como afastar-se de um sentido exacerbado do lugar do artista e de sua responsabilidade que, literalmente, vem com o território.

“Metáfora definitiva da Iugoslávia”<sup>126</sup> e de seus “fragmentos”:<sup>127</sup> Bósnia, Croácia, Eslovênia, Kosovo, Macedônia, Montenegro, Sérvia, Voivódina; também metáfora de Portugal e da Espanha – *A jangada de pedra*, de José Saramago, é o “rosto”, ou melhor, a “cabeça” da Europa que se arranca, corpo decapitado – e por que não da Albânia, da Hungria, da Bulgária, da Romênia... enfim, metáfora de todas as regiões, em algum momento, periféricas – “do lado de aquém”<sup>128</sup> –, dentro do

<sup>125</sup> SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 126.

<sup>126</sup> IORDANOVA. *Cinema of flames*, p. 114.

<sup>127</sup> Vale lembrar aqui a própria palavra “balcanização”: derivada de Balcãs, retém a conotação negativa de “fragmentar (uma região, país ou império) em Estados menores tornando-os (ou não) antagonicos (...)” (BALCANIZAR. In: HOUAISS, VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 385.). Ver ainda, HOBBSAWM. *Nações e nacionalismo desde 1780*, p. 43. Em um dado trecho do romance *Três cantos fúnebres para Kosovo*, Ismail Kadaré fala de como chegou, vindo do outro, o otomano, a palavra Balcãs: “No entanto, mais do que a tropa, o que obcecava as pessoas eram as palavras ‘Balcãs’ e ‘balcânicos’. Antes mesmo de aí pisarem, os turcos haviam batizado a península e seus habitantes. A palavra acabou por lhes colar à pele como escamas novas num velho réptil”. (KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 26).

<sup>128</sup> SARAMAGO. *A jangada de pedra*, p. 18.

continente europeu; a cena da ruptura do terreno, no filme de Kusturica, traduz a marginalidade a que seriam relegados esses países pelos *outros* europeus, mas também revela mais uma “característica” alternativa dos povos não hegemônicos: a possibilidade do espaço ambivalente e liminar da *margem*<sup>129</sup> como *locus* de enunciação.

O espetacular “acidente geográfico” encenado no filme de Emir Kusturica, “a confusão babilônica das línguas”, trazida no texto de Danilo Kiš, acenam para o fato de que, para além das fronteiras físicas dos territórios, a identidade é construída, principalmente pelos povos das *margens*, como um processo, uma travessia, “de meio a meio”<sup>130</sup> – espaço intervalar entre duas águas em permanente movimento de deslocamento. Tal movimento é sempre marcado por sucessivos processos de *reterritorialização* e *desterritorialização*,<sup>131</sup> que explicitam o fato de que, nas palavras de Luis Alberto Ferreira Brandão Santos,

qualquer espaço de unidade – territorial, lingüístico, nacional – já está recortado pela diversidade interna. Que a identidade é sempre uma constelação de alteridades que se agrupam e assumem, para si e para os outros, uma margem visível. E que, por se tratar de uma assunção, tal visibilidade é sempre cambiante.<sup>132</sup>

Ao bordejar o arquétipo, o impulso que dá origem às imagens, pela via da narrativa javista da Torre de Babel, pela via do “Era uma vez...”, pela fábula que se quer às avessas e que “nunca termina”,<sup>133</sup> Danilo Kiš e Emir Kusturica me conduzem à esfera do mito, o “tempo fabuloso do ‘princípio’”.<sup>134</sup> A “jangada de pedra”, que navega, reorientando-se e desorientando-se, me faz lembrar de outra imagem, aquela de um touro branco, cercado pelas águas do oceano, que carrega em seu dorso, agarrada aos seus cornos em forma de crescente, uma princesa chamada Europa...

<sup>129</sup> Tomo a noção de *margem* como um lugar discursivo alternativo, que não se fecha em si mesmo – como um marco de segurança –, mas é capaz de dialogar, questionar, ampliar outros *loci* enunciativos – em constante descontinuidade.

<sup>130</sup> ROSA. A terceira margem do rio, p. 33.

<sup>131</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 15-24.

<sup>132</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 40-41.

<sup>133</sup> Nos últimos fotogramas de *Underground*, pouco antes dos letreiros finais, com a figura da “península” já completamente descolada do “continente”, surge o intertítulo/cartela: “Esta história não tem fim”. Esse caráter da ordem do inacabado não será marca apenas do filme de Kusturica; também nas outras narrativas com as quais trabalho nesta tese a “história nunca termina”.

<sup>134</sup> ELIADE. *Mito e realidade*, p. 11.

## 1.2. Antes da Europa: o mito

Europa, Europas. Europa: a filha de Tício, que teve de Posídon um filho chamado Eufemo. Este, um dos argonautas, recebe do deus Tritão um torrão de terra mágica. Em sonho, Eufemo vê o torrão transformar-se em uma donzela, filha de Tritão e Líbia. No dia seguinte, o argonauta joga o torrão ao mar e eis que, ante os olhos dos nautas, brota a ilha de Tera...<sup>135</sup> Europa: uma das Oceânides, filha de Oceano e Tétis, e irmã de Ásia.<sup>136</sup> Europa: a mãe de Níobe, que é a primeira mulher mortal – a “mãe primordial” –, e mulher de Foroneu, o primeiro homem, filho dos deus-rio Ínaco e da ninfa Mélia.<sup>137</sup> Europa: a filha de Nilo, uma das mulheres de Dânaos, com quem este teve quatro de suas cinqüenta filhas, as Danaides, que desposariam os cinqüenta filhos de Egito, irmão de Dânaos...<sup>138</sup>

Variações ao infinito, heroínas diversas sob o mesmo nome, traçando um complexo e difuso mosaico de Europas. Entretanto, a mais célebre de todas é a filha de Agenor e Telefaassa, que foi raptada por Zeus travestido sob a forma de um touro.<sup>139</sup> Assim é resumido o mito: Zeus viu Europa a brincar com suas companheiras na praia de Sídou ou de Tiro, reino de seu pai, na Fenícia.<sup>140</sup> Apaixonado pela beleza da jovem, o

---

<sup>135</sup> Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 156; p. 161; p. 456; SCHWAB. *As mais belas histórias da Antigüidade*, p. 38-43.

<sup>136</sup> Cf. HESÍODO. *Teogonia*, 337-370, p. 125.

<sup>137</sup> Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 161; 331; VERNANT. *Mito e pensamento entre os gregos*, p. 42.

<sup>138</sup> Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 110; p. 111; p. 161.

<sup>139</sup> A proeminência do mito de Europa, filha de Agenor e Telefaassa, pode ser confirmada pelas inúmeras ocorrências do mesmo nos autores e obras antigas: Homero. *Iliada*; Apolodoro. *Biblioteca*; Conon. *Narrações*; Bacchylides. *Bacchylidis Carmina Fragmentis*; Heródoto. *Histórias*; Moschos. *Europa*; Platão. *Timeu*; Apolônio de Rodes. *Argonáuticas*; Diodoro da Sicília. *Biblioteca Histórica*; Ovídio. *Metamorfoses* e *Fastos*; Higino. *Fabulae* e *Astronomia Poética*; Teofrasto. *Caracteres*; Plínio, o velho. *História natural*; Horácio. *Odes*; Apuleio. *Metamorfoses*; Hesíodo. *Fragmenta Hesiodica*; Stephanus Byzantinus. *Étnica*; João Tzetzes. *Antehomérica* e *Historiarum uariarum chiliades*; Eratóstenes. *Catasteismoi*; Luciano. *Diálogos marinhos*. (Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega romana*, p. XXIII-XXVI; LI-LII; 161; VELASCO. *Les mythes d' Eurôpe: reflexions sur l'eurocentrisme*, p. 123-132). Salientamos também o fato de o “rpto de Europa” ser um tema popular nas artes visuais do período clássico. (Cf. EUROPA I-II. In: LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE, IV, V.1, p. 76-92; v.2, p. 32-48).

<sup>140</sup> Em todas as versões do mito, Europa é “oriental” (fenícia), embora sua genealogia varie de autor a autor. Homero e Moschos, por exemplo, trazem Fênix como seu pai; Heródoto e Ovídio, por sua vez, indicam Agenor como o pai da heroína.

filho de Crono transformou-se em um touro branco, com cornos semelhantes a duas luas em fase de quarto crescente e encaminhou-se para a praia onde brincava a princesa. Tendo de tal modo enganado a jovem, Zeus, metamorfoseado em touro, tomou-a sobre o seu dorso, atravessou o mar – “enfim, nadando, / Leva a presa gentil, por entre as ondas”<sup>141</sup> – até Creta, onde, após assumir a forma humana, uniu-se a ela. Por conseguinte, Europa teve três filhos de Zeus: Minos, Sarpédon e Radamante. Em troca, do deus, Europa recebeu três presentes: Talo, o homem de bronze, que, a partir daí, terá a tarefa de guardar Creta, impedindo o desembarque de estrangeiros e as fugas clandestinas, transformando a ilha em uma espécie de fortaleza isolada do resto do mundo; Zeus entregou-lhe ainda um cão que nunca deixou escapar presa alguma e também uma lança que jamais falhava o alvo. Depois, Europa casou-se com Astérion, rei de Creta. Após sua morte, ela recebeu honras divinas, e o touro em que Zeus se metamorfoseara transformou-se em uma constelação, sendo colocado entre os signos do zodíaco.<sup>142</sup>

Haveria alguma conexão entre o rapto da princesa fenícia e o nome do continente? Carregariam os presentes dados por Zeus, conforme afirmam alguns comentadores,<sup>143</sup> características identitárias da Europa e do Ocidente? Talo, o homem de bronze, representaria a técnica, o segredo da laboração dos metais; a lança infalível apontaria para o antagonismo com o Oriente;<sup>144</sup> o cão capaz de agarrar qualquer presa, a capacidade grega de agarrar e transfigurar outras culturas. Outros associariam a posição geograficamente ambígua do continente europeu – “a Europa é *uma península asiática*. A sua grande oportunidade geográfica consistiu em estar ligada à Ásia Ocidental pela comodíssima via de transmissão que foi o Mediterrâneo, de oeste a leste” (grifos

---

<sup>141</sup> OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 68.

<sup>142</sup> Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 161; OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 67-68; p. 163-164; MOSCHOS. *Europé*, p. 144-151.

<sup>143</sup> Sobre algumas interpretações do mito relacionadas ao continente, ver: GRANATI. Sul mito sul nome di Europa, Disponível em: <[http://vulgo.net/index.php?option=com\\_content&task=view &id=160&Itemid=0](http://vulgo.net/index.php?option=com_content&task=view&id=160&Itemid=0)>.

<sup>144</sup> Na tragédia *Os persas*, de Ésquilo, a lança é usada metonimicamente para designar os gregos, enquanto o arco representaria os persas (Cf. ÉSQUILO, *Os persas*, p. 62; 159-163, p. 26; 28-29). A partir daí, será comum a tematização da oposição entre a “lança” e o “arco”, designando os gregos e os persas. (Cf. HARTOG. *O espelho de Heródoto*, p. 82).

meus)<sup>145</sup> – à trajetória de Europa e, depois, ao percurso em vão percorrido pelos irmãos da jovem – Cadmo, Cílix, Fênix e Taso – em busca da irmã. Com o fracasso da busca, cada um dos irmãos fixou-se em lugares diversos, fundando cidades.<sup>146</sup>

Na verdade, a origem do nome do continente é velada em mistério. O termo grego *Európe* não possui etimologia segura, apesar de várias conjecturas. Alguns traduzirão a palavra como “a de rosto largo” – o rosto de lua da princesa fenícia –, pressupondo que o nome se origina de um composto: *eurýs*, “largo, amplo”, e *ops* [acusativo singular *opa*], “rosto, face, aspecto”. Outros atribuirão ao termo, independente da heroína mítica, o epíteto do continente, o qual proviria do adjetivo *europós*, “largo, espaçoso, vasto”.<sup>147</sup> Estudiosos que acreditam na relação entre o mito do rapto de Europa e o nome do continente cogitam que o nome grego *Európe* derivaria do fenício, mais especificamente um radical semítico, *ereb*, com o qual se indicava a “terra do pôr do sol”, a “terra do anoitecer”, donde o grego *érebos*.<sup>148</sup> Tal explicação conformaria a noção de Europa à noção de Ocidente, opondo-a ao Oriente, afinal, para dizer com Jorge Luis Borges, “o Oriente é o lugar em que sai o sol. Há uma bonita palavra alemã que quero lembrar: *Morgenland* – para o Oriente – ‘terra da manhã’. Para o Ocidente, *Abendland*, ‘terra da tarde’” (tradução minha).<sup>149</sup> Entretanto, nenhuma explicação parece satisfatória e a origem do nome permanece obscura.

Já no século V a.C., Heródoto observava que ele desconhecia a razão de a terra ser dividida em três partes – Ásia, Líbia [África] e Europa – e o porquê dessas três partes receberem nomes femininos:

<sup>145</sup> GOUROU. História e geografia, p. 19.

<sup>146</sup> Cílix deteve-se na Cilícia, região de confim com a Fenícia, à qual deu o seu nome; Fênix ergueria a cidade de Sídon, na Fenícia; Taso deteve-se na ilha que leva o seu nome; quanto a Cadmo, um dos grandes heróis fundadores e civilizadores, estará relacionado às regiões da Trácia, Tebas e Ilíria. (Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 15; 66-68; 168; 430; 432).

<sup>147</sup> Cf. BRANDÃO. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, p. 415-417; PEREIRA. *Dicionário grego-português e português-grego*, p. 244-245.

<sup>148</sup> Cf. BOER. *Europe to 1914: the making of an idea*, p. 15; GRANATI. *Sul mito e sul nome de Europa*, p. 3.

<sup>149</sup> “El Oriente es el lugar en que sale el sol. Hay una hermosa palabra alemana que quiero recordar: *Morgenland* – para el Oriente–, ‘tierra de la mañana’. Para el Occidente, *Abendland*, ‘tierra de la tarde’”. (BORGES. *Siete noches*, p. 235).

IV, 45. Ninguém sabe claramente se, seja a leste, seja a norte, a Europa é cercada por água; mas sabe-se que ela se estende, em sentido longitudinal, ao longo das duas outras partes [Ásia e Líbia]. Eu não posso tampouco conjeturar em que ocasião a terra, sendo uma, recebeu três denominações distintas, tiradas de nomes de mulheres, nem por que o Nilo, no Egito, e o Fásis, na Cólquida, fixaram os seus limites (ao Fásis, alguns substituem o Tanais, rio da Meótida, e o estreito Cimério). Não posso saber o nome daqueles que traçaram tais limites nem de onde tiraram essas denominações. (tradução minha)<sup>150</sup>

Apesar de afirmar a sua impossibilidade de saber e de conjeturar, Heródoto aponta algumas hipóteses. A região da Líbia carregaria o nome de uma mulher da região de mesmo nome, enquanto a Ásia tomaria seu nome da esposa<sup>151</sup> de Prometeu. Contudo, ainda nas palavras de Heródoto, os lídios reclamam este último nome: “a Ásia [eles dizem] é assim chamada, não por causa da Ásia, mulher de Prometeu, mas de Asius, filho de Cotys, filho de Manès” (tradução minha).<sup>152</sup> Quanto à Europa, Heródoto reafirma a impossibilidade de se saber de onde veio e quem deu esse nome ao continente, e continua:

a menos que admitamos que a região recebeu o nome da Tireense Europa (...). Mas está claro que esta jovem era originária da Ásia e jamais chegou à região que os Gregos hoje chamam de Europa; suas viagens se limitaram a passar da Fenícia a Creta e de Creta a Lícia. (tradução minha)<sup>153</sup>

Não obstante a objeção de Heródoto a respeito da origem, vinda da Ásia, e do percurso, do Oriente ao Ocidente, da fenícia Europa, o nome geográfico será

<sup>150</sup> “IV45. Quant à l' Europe, personne ne sait clairement si, vers le Levant et le Nord, elle est entourée par de l' eau; mais on sait que, dans le sens de la longueur, elle s' étend tout le long des deux autres parties. Je ne puis pas non plus m' expliquer à quelle occasion la terra, étant une, a reçu trois dénominations distinctes, tirées de noms de femmes, et ont été fixés entre ses parties comme lignes de démarcation le Nil, fleuve d' Égypte, et le Phase de Colchide (d' autres disent le Tanaïs, fleuve du pays de Maiotes, et les détroits Cimmériens); pas davantage, savoir les noms de ceux qui tracèrent ces démarcations, ni d' où ils ont tiré les dénominations des parties.” (HÉRODOTE. *Histoires*, IV, 45, p. 74-75).

<sup>151</sup> Embora seja considerada por Heródoto esposa de Prometeu, Ásia é muitas vezes apontada como sua mãe. (Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 50; p. 452).

<sup>152</sup> “ce n' est pas d' après l' Asie de Prométhée que l' Asie est ainsi appelée Asie, mais d' après Asiès fils de Cotys fils de Manès (...)”. (HÉRODOTE. *Histoires*, IV, 45, p. 75).

<sup>153</sup> “à moins de dire que le pays reçut ce nom de la Tyrienne Europé (...). Mais il est certain que cette Europé était originaire d'Asie, et qu'elle n'est vint jamais dans ce pays que les Grecs appellent présentement Europe; elle vint seulement de Phénicie en Crète, et de Crète alla en Lycie ses voyages se sont bornés à passer de Phénicie en Crète et de Crète en Lycie. (...)”. (HÉRODOTE. *Histoires*, IV, 45, p. 75).

constantemente relacionado com a princesa, filha de Agenor, raptada em Tiro. O próprio Heródoto, no início de suas *Histórias*, retoma a figura de Europa, só que nas palavras dos “persas que falam ‘grego’”,<sup>154</sup> para tratar do antagonismo entre os helenos e os bárbaros, isto é, para começar a construir uma identidade grega – ocidental e europeia –, a partir da constituição de um Outro; afinal: “as identidades se definem não apenas pelo que você defende e com quem você está, mas principalmente por quem ou o que você é contra, ou que você acha que é contra você”.<sup>155</sup> Logo na famosa abertura das *Histórias*, encontra-se esse binômio *gregos* e *bárbaros*, gregos e não gregos, “os quais não se definem senão enquanto se opõem”.<sup>156</sup> Aos poucos, a figura anônima do bárbaro territorializa-se, na Ásia, e ganha um rosto, o persa.<sup>157</sup> Em seguida, Heródoto<sup>158</sup> “cede” a palavra aos sábios persas que falam grego. Estes retomam um repertório famoso de mitos gregos, todos girando em torno de figuras femininas – Io, Europa, Medéia e Helena –, desmistificando-os, quiçá racionalizando-os, com o intuito de tecer uma ordem contínua das hostilidades entre bárbaros e gregos:

I, 1. Dentre os persas, os sábios afirmam que foram os fenícios a causa do diferendo. Eles dizem que depois de vir do mar chamado Vermelho para este mar e passando a habitar a região que ainda hoje habitam, logo dedicaram-se a grandes navegações e, transportando cargas egípcias e assírias, abordaram em diversas regiões, entre outras Argos. (...) No quinto ou sexto dia após sua chegada, depois de quase tudo já tendo sido vendido, um grupo de numerosas mulheres foi à beira do mar – entre elas a filha do rei. O seu nome era, conforme o que dizem também os gregos, Io, filha de Ínaco. Chegando junto à proa do navio, elas compravam da carga, o que mais desejavam; então os fenícios, encorajando-se mutuamente, precipitaram-se sobre elas. A maior parte das mulheres escapou, mas Io, com outras, foi raptada. Os fenícios, embarcando no navio, foram embora, navegando para o Egito.

2. Assim, dizem os persas, não como afirmam os gregos, Io chegou ao Egito – e este foi o primeiro incidente que dá início à série de injustiças. Depois disso, dizem eles, alguns gregos (pois não sabem precisar seus nomes), atacando na Fenícia, em Tiro, raptaram a filha

<sup>154</sup> HARTOG. *O espelho de Heródoto*, p. 20.

<sup>155</sup> ASH. Um projeto chamado Europa, p. 8.

<sup>156</sup> HARTOG. *Memória de Ulisses*, p. 93.

<sup>157</sup> Cf. HARTOG. *A história de Homero a Santo Agostinho*, p. 53; HARTOG. *Memória de Ulisses*, p. 93-102.

<sup>158</sup> Cf. HÉRODOTE. *Histoires*, I, 1-5, p. 13-15.



do rei, Europa. Poderiam ser cretenses. A partir desse momento, ficou tudo igual. (tradução minha)<sup>159</sup>

O relato continua com o rapto, em Ea, na Cólquida, de Medéia, filha do rei, para terminar com o rapto de Helena por Alexandre, filho de Príamo, fechando a série de raptos mútuos e dando início à oposição e diferenciação entre gregos e persas: “a partir de então, [os persas] também pensavam que o que é grego é seu inimigo. Os persas, com efeito, consideravam como seus a Ásia e os povos bárbaros que a habitam; e eles tomam a Europa e o que é grego como algo distinto” (tradução minha).<sup>160</sup>

Nessas “versões dos persas”, Io deixa de ser a filha formosa do deus-río Ínaco, amada por Zeus, que, para protegê-la da vingança da ciumenta Hera, transformou-a em uma novilha;<sup>161</sup> Europa não mais é raptada por Zeus sob a forma de um touro; Medéia é a filha do rei da Cólquida mas em absoluto o protótipo da feiticeira. Isso ocorre porque, segundo François Hartog,

nesta versão “persa” – racionalizante, evemerista *avant la lettre*, senão irônica – as grandes narrativas transformam-se em pequenas histórias. Contadas assim, inscrevem-se numa cronologia (a sucessão dos raptos) e numa geografia (a Ásia em face da Europa), vindo a constituir, para dizer tudo, uma série que tem valor justamente enquanto etiologia das Guerras Médicas, as quais aparecem mais

---

<sup>159</sup> “I, 1. Chez les Perses, les doctes prétendent que les Phéniciens furent cause du différend. Ils disent qu' après être venus de la qu' on appelle Érythrée sur les bord de celle-ci et avoir établi leur demeure dans le teritoire qu' ils habitent encore aujourd' hui, les Phéniciens entreprirent aussitôt de longues navigations et, transportant des marchandises d' Egypte et d' Assyrie, se rendirent en diverses contrées, entre autres Argos (...) le cinquième ou sixième jour à compter de leur arrivée, alors qu' ils avaient presque tout vendu, une troupe nombreuse de femmes vint au bord de la mer, parmi elles la fille du roi; qu' elle avait nom, comme disent aussi les Grecs, Io fille d' Inachos; que, tandis que ces femmes se tenaient près de la poupe du navire et faisaient emplette des marchandises dont l' achat leur agréait le mieux, les Phéniciens, s' étant encouragés les uns les autres, se précipitèrent sur elles; que la plupart des femmes prirent la fuite; mais qu' Io et d'autres furent ravies; e que les Phéniciens, les ayant embarquées sur leur vaisseau, partirent en cinglant vers l'Égypte.  
2. C'est ainsi, disent les perses, et non pas comme prétendent les Grecs, qu' Io vint en Égypte; e ce fut là le premier incident qui commença la série des torts. Plus tard, disent-ils, certains Grecs ils ne peuvent pas préciser leur nom, – abordèrent en Phénicie, à Tyr, et ravirent la fille du roi, Europè; ce pouvaient être des Crétois. A ce moment, on était à égalité.” (HÉRODOTE. *Histoires*, I, 1-2, p. 13-14).

<sup>160</sup> “Aussi, depuis lors, ont-ils toujours pensé que ce Qui était grec leur était ennemi. Les Perses, en effet, considèrent comme à eux l'Asie et les peuples barbares qui l' habitent; et ils itennent l' Europe et le monde grec pour un apys à part.” (HÉRODOTE. *Histoires*, I, 4, p. 15)

<sup>161</sup> Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 251; OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 55-61; SCHWAB. *As mais belas histórias da Antiguidade*, p. 38-43.



como um novo episódio de um ciclo principiado há muito tempo, do que como um desfecho ou um começo.<sup>162</sup>

As grandes narrativas míticas são, portanto, transformadas em pequenos relatos, despidos de seu caráter “fabuloso”, para vestir a ordem e a continuidade do “discurso histórico” de Heródoto, ao qual, porquanto denota um mirada grega – “espelho em negativo”<sup>163</sup> – do Outro, deve-se ler, sempre, com bastante cuidado.

O rapto de Europa, na “versão persa”, aparece como a vingança do Ocidente ao rapto de Io. Ela é fenícia, asiática, mas estabelece-se em Creta, no Ocidente, um lugar outro, diverso e distante. Como se pode perceber, mesmo transformado, tem-se aqui o mito de Europa relacionado à questão da identidade, da alteridade, das fronteiras e das guerras.

Da experiência da guerra e da vitória contra os persas, constrói-se uma consciência precisa da oposição entre o *Nós*, marcado pelo nome próprio *Helenos*, e os *Outros*, designados genericamente como *bárbaros* – aqueles que não podem falar uma língua “genuína”, mas apenas proferirem ruídos incompreensíveis para o *Nós*.<sup>164</sup> Começa, também, a delinear-se uma conotação política e ideológica da noção de Europa em oposição à Ásia. Tal estado de coisas é representado de forma bastante significativa na tragédia *Os persas* (472 a.C.), de Ésquilo. Sempre lembrada como a única tragédia conservada a trazer um acontecimento praticamente contemporâneo à sua apresentação,<sup>165</sup> *Os persas* têm como tema a desastrosa tentativa de invasão da Grécia, comandada pelo rei Xerxes, quando as forças navais persas foram aniquiladas pelos gregos em Salamina.<sup>166</sup> A peça transcorre em Susa, capital do império persa, e todas as

---

<sup>162</sup> HARTOG. *O espelho de Heródoto*, p. 21.

<sup>163</sup> HARTOG. *O espelho de Heródoto*, p. 37-39.

<sup>164</sup> Cf. HOBSBAWM. *Nações e nacionalismo desde 1780*, p. 68-69.

<sup>165</sup> Antes de *Os persas*, *A tomada de Mileto* (493 a.C.) e *As fenícias* (476 a.C.), ambas de Frínico, tomavam as Guerras Médicas como assunto. Entretanto, dessas duas tragédias restam apenas fragmentos. (HARTOG. *O espelho de Heródoto*, p. 337).

<sup>166</sup> No que tange à contemporaneidade dessa tragédia, cabe enfatizar que *Os Persas*, de Ésquilo (525-456 a.C.), foi encenada pela primeira vez em 472 a.C., portanto, oito anos após a batalha de Salamina, que ocorreu em 480 a.C., na qual seu autor tomou parte. Sobre a “recepção” de *Os persas* no teatro de Atenas, por ocasião da representação de 472, e a respeito da estreita e complexa relação entre o gênero trágico e a cidade grega, ver: LORAUX. *A tragédia grega e o humano*, p. 17-34.

suas personagens são dessa região, que, assim como as de Heródoto, “falam grego”.<sup>167</sup> Da boca dessas personagens, tem-se desenhada a oposição entre uma Grécia forte – “a fina ponta férrea da lança” –, afeita à liberdade e à democracia no interior da *polis* – a *medida* –, em contraposição à Pérsia fraca – “o arco tenso” –, afeita ao despotismo – a *hýbris*. Tal assimetria é figurada de forma evidente na fala da rainha Atossa, mãe de Xerxes e esposa de Dario, ao descrever um sonho que teve na noite anterior:

Em pleno sono pareceu-me distinguir  
duas mulheres de feições muito agradáveis;  
uma delas vestia-se à maneira persa  
e a outra usava trajes obviamente dórios;  
ambas eram mais altas que as mulheres de hoje,  
e diferiam destas tanto pelo porte  
como pela beleza sem qualquer defeito.  
Eram irmãs do mesmo sangue mas moravam  
em pátrias afastadas, uma lá na Grécia,  
que lhe coube por sorte, e a outra em terra bárbara.  
A mim me pareceu que as duas discutiam;  
meu filho, percebendo o fato, quis contê-las,  
tentando pôr arreios no pescoço delas.  
Uma envaidecia-se desses petrechos  
e oferecia a boca docilmente ao freio,  
enquanto a outra debatia-se e afinal  
despedaçava com ambas as mãos o arreio  
com que Xerxes queria atrelá-la ao carro,  
tirando-o de si com toda a sua força;  
pouco tempo depois ela rompeu a brida,  
partindo finalmente o jugo em dois pedaços.<sup>168</sup>

A oposição Europa e Ásia é representada pela figuração de duas mulheres,<sup>169</sup> irmãs e inimigas; uma, “fraca e propensa ao jugo”, a outra, “forte e afeita à liberdade”. Nessa “geografia imaginativa”, a “Europa é poderosa e articulada; a Ásia está derrotada

<sup>167</sup> O que se tem tanto em Heródoto quanto em Ésquilo são representações do Oriente através da figura dos persas. É preciso enfatizar a evidência de tais “representações como *representações*, e não como descrições ‘naturais’ do Oriente. Essa evidência pode ser encontrada, com exatamente a mesma proeminência, no chamado texto verdadeiro (histórias, análises filológicas, tratados políticos) como no texto abertamente artístico (claramente imaginativo)”. (SAID. *Orientalismo*, p. 32).

<sup>168</sup> ÉSQUILO. *Os persas*, 212-232, p. 30-31.

<sup>169</sup> Apesar do pouco que restou das representações iconográficas e cartográficas dos continentes na Antiguidade Clássica, é significativo que um relevo em mármore da época do império romano (século II d.C.) – considerado a mais antiga representação do continente europeu; a única incontestável – apresente a Europa e a Ásia como figuras femininas postadas em lados opostos de uma espécie de troféu sobre o qual a Batalha de Arbela (vencida por Alexandre sobre o rei persa Dario III, em 331a.C.) é representada. (Cf. EUROPA I-II. In: LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE, IV, V.1, p. 92; BOER. *Europe to 1914: the making of an idea*, p. 49).

e distante. Ésquilo *representa* a Ásia, faz com que ela fale na pessoa da idosa rainha persa, mãe de Xerxes. É a Europa que articula o Oriente” (grifos do autor).<sup>170</sup> Desse momento em diante, os autores gregos começam a relacionar as noções geográficas Europa e Ásia com diferenças de linguagem, costumes e, principalmente, com a distinção entre formas de governar; tal oposição “irá se sobrepor quase que exatamente ao binômio grego/bárbaro”.<sup>171</sup>

Na elaboração do mito de Europa, feita pelo poeta bucólico Moschos, mais ou menos no século II a.C., tem-se a princesa fenícia definitivamente figurada como personificação do continente. Para tanto, o poeta lançará mão de artifícios que dialogam com as “imagens” de Ésquilo e Heródoto, inserindo o seu poema nessa série de construções germinativas da identidade europeia. Na bela descrição de Moschos, Europa, antes de ser raptada, também tem um sonho premonitório,<sup>172</sup> dessa vez, inspirado por Afrodite. Nesse sonho, a princesa é disputada por duas partes do mundo, que lhe aparecem sob o aspecto de duas mulheres, uma com os traços das mulheres da região, a outra com os traços de estrangeira: “a terra da Ásia e a terra defronte” (tradução minha).<sup>173</sup> A primeira quer protegê-la e mantê-la como sua, já a segunda quer, por vontade de Zeus, tomá-la. A estrangeira, no caso a “grega”, graças a sua força, parece levar a melhor.

Na manhã seguinte, a jovem Europa se junta às companheiras para passear e colher flores num prado florido, à beira do oceano. Aqui, o que chama a atenção na construção de Moschos, é um detalhe que, assim como a narração do sonho trazida no início, funciona como prenúncio do episódio principal. Europa carrega uma corbelha (cesta) de ouro, admiravelmente trabalhada por Hefesto e dada de presente à Líbia, avó de Europa, quando do seu casamento com Posídon. Líbia a teria dado à Telefaassa, que presenteou a filha Europa. É bastante expressiva a descrição da corbelha, na verdade,

---

<sup>170</sup> SAID. *Orientalismo*, p. 67.

<sup>171</sup> HARTOG. *Memória de Ulisses*, p. 96.

<sup>172</sup> A respeito do papel do sonho na cultura grega, é significativo o diálogo entre Odisseu, disfarçado de Étone, e Penélope, no final do canto XIX, da *Odisséia*, no qual temos apresentada a diferença entre duas espécies de sonhos: os falazes, de aparência enganosa, e os verdadeiros, que anunciam coisas futuras. (Cf. HOMERO. *Odisséia*, XIX, 535-569, p. 335-336).

<sup>173</sup> “la terre d'Asie et la terre d'en face” (MOSCHOS. *Europé*, p. 144). Chama a atenção o fato de a terra que se opõe à Ásia não ser nomeada, afinal, seu nome será o mesmo da jovem fenícia.

uma écfrase, comum na literatura clássica, que faz lembrar a descrição das armas de Áquiles, também talhadas pelo deus Hefesto, no canto XVII da *Iliada*.<sup>174</sup> Na corbelha,<sup>175</sup> descrita em detalhes minuciosos de vigor iconográfico, tem-se esculpida toda a trajetória de Io, a filha de Ínaco, e sua metamorfose em novilha, que foge da perseguição de Hera, até recuperar novamente a forma humana:

O objeto era adornado com muitas obras de vivo brilho de ourivesaria. Ele trazia, em ouro, Io, filha de Ínaco, na época em que ela ainda era bezerra e não tinha forma humana; (...) o mar era feito de metal cerúleo. Ao alto, dois homens mantêm-se de pé sobre o escarpamento da margem, estreitam um contra o outro; eles olham a vaca que atravessa o mar. Também Zeus, filho de Cronos, aparece, tocando docemente a mão da bezerra, filha de Ínaco, que, à beira do Nilo, às sete embocaduras, de vaca cornuda, de novo, é transformada em mulher; o curso do Nilo é de prata; a vaca, de bronze; quanto a Zeus, é feito em ouro (...). (tradução minha)<sup>176</sup>

Novamente, são as terras figuradas na forma de mulheres em disputa e as séries de raptos de figuras femininas que aparecem para delinear uma ordem e uma continuidade na construção da identidade, da fronteira, da alteridade: a cesura entre o eu e o outro, os gregos e os bárbaros, o Ocidente e o Oriente. Mas sempre foi assim? O percurso pelos mitos de Europa desenha um mosaico de versões que, com sua herança de palavras, mentalidades e condutas que “foram inventadas ou carregadas de sentido para sustentar ideologicamente a preeminência dos gregos sobre os vizinhos” (tradução minha),<sup>177</sup> provocam uma reflexão a respeito da construção da identidade europeia ao longo dos séculos: a busca do outro como um espelho distorcido do eu. Por outro lado, a

<sup>174</sup> HOMERO. *Iliada*, XVIII, 483-608, p. 425-429.

<sup>175</sup> Na versão do mito, escrita na Alemanha, na primeira metade do século XIX, costurada a partir de diversas fontes e colorida de tons românticos, Gustav Schwab converte a Corbelha em um vestido bordado com fios de ouro, também obra do deus do fogo Hefesto; um ornamento nupcial encomendado a Hefesto por Posídon para presentear Líbia. (Cf. SCHWAB. *As mais belas histórias da Antigüidade*, p. 39).

<sup>176</sup> “L’objet était orné de beaucoup d’ouvrages d’orfèvrerie brillant d’un vif éclat. Il y avait, en or, Io, fille d’Inachos, dans le temps qu’elle était encore génisse et qu’elle n’avait pas forme de femme; (...) la mer était faite de métal azuré. Haut placés, deux hommes se tenaient debout sur l’escarpement du rivage, serrés l’un contre l’autre ; ils regardaient la vache qui traversait la mer. Il y avait aussi Zeus fils de Cronos effleurant doucement de la main la génisse fille d’Inachos, qu’auprès du Nil aux sept bouches, de vache cornue, de nouveau il transforma en femme ; le cours du Nil était d’argent ; la vache, de bronze ; quant à Zeus, il était fait en or (...)” (MOSCHOS. *Europé*, 145-146).

<sup>177</sup> “(...) furent inventées ou chargées de sens pour soutenir idéologiquement la prééminence des grecs sur leurs voisins (...)” (VELASCO. *Les mythes d’Europe: réflexions sur l’Eurocentrisme*, p. 128).

maior parte das Europas míticas – talvez a única exceção seja a mãe de Níobe e mulher de Foroneu – era oriental, sendo que a principal delas era fenícia, o que apontaria para uma construção da identidade pela ordem da simbiose e do sincretismo, mas não pelas vias da diferenciação e da negação:

Seria igualmente lógico considerar toda a civilização mediterrânea da Antigüidade clássica como sincrética. Afinal, ela importou seu roteiro e, mais tarde, sua ideologia imperial e religião estatal, do Oriente Próximo e Médio.<sup>178</sup>

As “Europas orientais”, traduzidas pela “linguagem do mito”, transmitiriam exatamente as memórias de uma época de imbricamento das culturas meridionais e orientais; uma época em que as identidades moldadas através da interação ainda não tinham sido engolfadas pelo “Helenocentrismo”.<sup>179</sup> Essa estratégia, baseada na construção de um Outro claro e presente em sua desigualdade para preservação de um Eu forte e positivo foi legada aos “europeus”, que, em sua expansão imperialista e colonialista, miraram-se no espelho dos gregos e de seus sucessores, os romanos, para extrair um sistema de valores, imagens e representações – diga-se de passagem, alicerçados e modelados<sup>180</sup> –, que permitiram sustentar sua superioridade em escala mundial, do Renascimento ao início do Século XX.

---

<sup>178</sup> HOBBSAWM. A curiosa história da Europa, p. 234.

<sup>179</sup> Cf. VELASCO. Les mythes d'Eurôpe: réflexions sur l'Eurocentrisme, p. 128-129. É preciso não confundir a idéia de “helenocentrismo” com a noção de helenismo. Sobre a especificidade da noção de helenismo, ver: NAGY. *Greek mythology and poetics*, p. 1-5.

<sup>180</sup> Cf. SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 46-47.

### 1.3. Um continente sem bordas

O que é a Europa? Há uma dimensão a ser extraída do significante “Europa”? Há uma história do continente para além do mito, para além do sonho? Antes de arriscar uma resposta – e sem ilusão em relação à mesma –, saliento que qualquer identidade europeia – seja mirada estrabicamente por mim, daqui, de um lugar levemente marginal, além e aquém das tradições centrais,<sup>181</sup> seja aquela encarada por um alemão oriental que, em meados dos anos de 1980, tentava chegar à Alemanha Ocidental através da fronteira entre a Áustria e a Hungria; seja sob o olhar do artista esloveno que se apresentava na praça Merrion Square, de Dublin, no dia 01 de maio de 2004, na comemoração pelo ingresso de dez países, inclusive a Eslovênia, na União Europeia; seja aquela pressuposta pelo cidadão francês que, no dia 29 de maio de 2005, votou “não” ao projeto de Tratado Constitucional Europeu – não é nunca puro dado, mas sempre construção e invenção, figuradas pela mobilidade dos olhares, sendo, ao mesmo tempo, ameaça de desconstrução e possibilidade de reinvenção. Afinal, a identidade, segundo indica Luis Alberto Ferreira Brandão Santos,

só é possível se leva em conta a alteridade que a atravessa e que, de certa forma, a constitui: por isso todas as tradições são inventadas, todas as famílias são excêntricas, todas as nações são comunidades imaginadas. A fronteira só se erige à medida que se desloca.<sup>182</sup>

Assim, não há história de um continente em si, uma vez que os contornos nas páginas do Atlas escapam, ao longo dos anos, a quem os queira captar, definir, capturar, seja o geógrafo ou outro especialista das ciências humanas. Também, “desde o início, ou seja, já na Antiguidade, quando os continentes do Velho Mundo foram pela primeira vez batizados, estava claro que esses nomes pretendiam mais que um mero significado geográfico”.<sup>183</sup> Mas o que vela e/ou desvela esse “mais além”?

A esse olhar descentrado, que se constrói a partir da margem, a Europa revelou-se, muitas vezes, sobretudo quando o mito cultural europeu tinha a sua vigência

<sup>181</sup> “un ojo puesto en la inteligencia europea y el outro puesto en las entrañas de la patria” (PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 61). Ver também: PIGLIA. *Una propuesta para el nuevo milenio*, p. 1-3.

<sup>182</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 137.

<sup>183</sup> HOBBSAWM. *A curiosa história da Europa*, p. 232.

e eficácia quase universais, como um continente sem bordas, um continente de Estados e povos cuja antigüidade se perderia nas brumas do tempo; ou, para retomar Benedict Anderson, como uma cultura de tradições ligadas a “um passado imemorial, e que miram um futuro ilimitado” (tradução minha).<sup>184</sup> Na verdade, um modelo de cultura e de práticas intelectuais, espaço ideal e idealizado, chamado “Europa”. Uma espécie de espelho mágico no qual brilhariam “as estrelas fixas do céu cultural europeu”,<sup>185</sup> Homero, Petrônio, Dante, Petrarca, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Schiller, Goethe, Sthendal, Hugo, Flaubert, Zola, Dickens, Proust..., para ficar somente nas referências literárias. O próprio Goethe, ao cunhar o termo *Weltliteratur* – conceito de grande importância para o desenvolvimento da noção de “literatura comparada”, no final do século XIX e início do século XX<sup>186</sup> –, que ficava entre a concepção de uma literatura de “fundo comum”, síntese de todas as literaturas do mundo e a noção de “grandes livros”, espécie de biblioteca de obras-primas, trazia subjacente, no sentido prático e ideológico do conceito, a noção de que a “Europa, no que se referia à literatura e à cultura, liderava e constituía o principal objeto de interesse”.<sup>187</sup> Os artistas europeus seriam, assim, aqueles autores de universal irradiação e, conseqüentemente, leitura; símbolos de exemplaridade e universalidade. Tanto que, durante a Segunda Guerra, para citar outro exemplo, Erich Auerbach os incluiria de bom grado em sua síntese da cultura ocidental, *Mimesis*,<sup>188</sup> que se revelaria, na verdade, uma síntese da literatura européia, confirmando uma noção idealista de um “império mundial da cultura” comandado pela Europa.

Por outro lado, como esta reflexão vem demonstrando, a noção de Europa nem sempre foi uma unidade fundamental de existência. Na verdade, um conjunto de

---

<sup>184</sup> “un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado (...)”. ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 29.

<sup>185</sup> LOURENÇO. *Nós e a Europa ou as duas razões*, p. 25.

<sup>186</sup> Sobre a obra de Goethe e um exemplo “aplicado”, diria eu, do conceito de *Weltliteratur*, ver: LAATHS. *Historia de la literatura universal*, p. V-VIII; 487-498. A respeito do papel do mesmo conceito dentro do desenvolvimento da Literatura Comparada, ver: WEISSTEIN. *Comparative literature and literary theory*, p. 3-28.

<sup>187</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 80.

<sup>188</sup> AUERBACH. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Sobre esta obra de Auerbach, ver os comentários de: LIMA. *Mimesis e modernidade*, p. 3-8; LIMA. A análise sociológica da literatura, p. 120-121; SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 78-84; SAID. *Orientalismo*, p. 263-267.



símbolos e sistemas de valores forjou, ao longo dos séculos, em um constante inventar-se e reinventar-se de tradições, a imagem desse continente “invariável”. É essa ficção que simbolicamente é visada quando se denomina “Europa”.

Um olhar para a geografia e as fronteiras da Europa ajuda a perceber esse caráter ficcional. No decurso da história, as fronteiras do continente sempre em deslocamento – “a Europa terminava nas florestas germânicas, numa época, e nos Urais, em outra”.<sup>189</sup> Para não falar do fato de que, a partir de 1492 e ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, em seguida, nos primeiros anos do século XX, transformados em potências coloniais, países como Espanha, Portugal, Itália, Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Holanda, França, Grã-Bretanha e Rússia conquistaram para o seu controle a totalidade do continente americano, da Austrália, da Nova Zelândia e uma parte da África – uma superfície de 50 milhões de km<sup>2</sup> –, controlando e administrando, além desses, impérios coloniais com uma superfície total de 52 milhões de km<sup>2</sup>: “assim, no início do século XX, o universo europeu estendia-se por 74% dos 150 milhões de km<sup>2</sup> de terras emersas”.<sup>190</sup> Isso terminaria por criar, com a explosão das fronteiras, a ilusão de uma supremacia sem falhas, relacionada, como quiseram alguns,<sup>191</sup> às condições físicas e biológicas privilegiadas do Velho Continente.

A denominação “Europa” nada mais é do que um constructo, um estado mental.<sup>192</sup> Como lembra Eric Hobsbawm, o próprio limite oriental do continente – os montes Urais, o rio Ural, o mar Cáspio, o Cáucaso –, adotado pelos atlas escolares tradicionais, baseia-se em uma decisão política. Conscientemente, desejava-se romper com o estereótipo que atribuía à Ásia o Estado de Moscou e seus herdeiros.<sup>193</sup>

O que se chama de Europa é menos um dado da natureza do que uma produção intelectual do homem, uma “geografia imaginativa”.<sup>194</sup> Isto não significa que ela não

---

<sup>189</sup> DARNTON. *Fronteiras imaginárias*, p. 4.

<sup>190</sup> GOUROU. *História e geografia*, p. 6.

<sup>191</sup> A respeito das “explicações deterministas” da supremacia europeia, ver: GOUROU. *História e geografia*, p. 7-19; SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 83-86.

<sup>192</sup> DARNTON. *Fronteiras imaginárias*, p. 4; HOBBSAWM. *A curiosa história da Europa*, p. 232.

<sup>193</sup> HOBBSAWM. *A curiosa história da Europa*, p. 233-234.

<sup>194</sup> SAID. *Orientalismo*, p. 60-82; SAID. *O orientalismo revisto*, p. 252-253.



exista, mas aponta para a mobilidade do conceito, para suas fronteiras porosas e adaptáveis. Tal caráter de mutabilidade, de elasticidade, relaciona-se mais com a política e a ideologia – implicadas nos conceitos de paisagem, território e lugar – do que com uma imagem ilusória de um espaço geográfico uno e imutável, exterior ao homem. Assim o conceito de Europa deve ser estudado como componente do “mundo social e não do mundo divino ou natural. E, já que o mundo social inclui a pessoa ou sujeito que efetua o estudo, bem como o objeto ou o domínio em estudo, é imperativo incluí-los ambos em qualquer consideração”.<sup>195</sup> Salienta-se, portanto, o caráter dinâmico e complexo do conceito de espaço geográfico, que não se circunscreve a uma concepção tradicional de espaço, divorciada do homem – espaço como materialidade –, mas implica a coexistência de diferentes categorias, como paisagem, território e lugar, relacionadas, por sua vez, com as dimensões econômicas, culturais e políticas – espaço vivido/experimentado pelos homens.<sup>196</sup>

O primeiro uso político da noção de Europa parece ter origem no século VIII, quando o termo *europeenses* é utilizado por um cronista para descrever uma coalizão armada liderada por Charles Martel em “resposta” ao avanço e a expansão árabe no Mediterrâneo.<sup>197</sup> É significativo que esse nome coletivo – *europeenses* – tenha sido utilizado em relação a uma ameaça externa. Desde esse primeiro “uso”, a identidade europeia se definirá mais pelo que não era do que pelo que era, pela via da oposição que já se anunciava, séculos antes, no confronto entre gregos e persas; no encontro entre helenos e bárbaros.

No século IX, poemas referem-se a Carlos Magno como *rex, pater Europae*, e ele é louvado como *Europae veneranda apex*. Com a desintegração do império carolíngio e a morte do monarca (814), a noção de Europa deixa, por um longo período, de ser empregada para indicar a esfera do poder. Todavia, no século X, o termo Europa volta a ser utilizado em uma situação de ameaça externa, quando o primeiro imperador

---

<sup>195</sup> SAID. O orientalismo revisto, p. 253.

<sup>196</sup> Sobre o conceito de espaço geográfico e as categorias de lugar, território e paisagem a ele relacionadas, ver: SANTOS. *A natureza do espaço*; SANTOS. *Testamento intelectual*; SUERTEGARAY. Espaço geográfico uno e múltiplo. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn-93.htm>>

<sup>197</sup> BOER. Europe to 1914: the making of an idea, p. 26.

do Sacro Império romano-germânico (962-973), Óton, o Grande, derrota os nômades magiares na Batalha de Lechveld, sendo chamado de “libertador da Europa”.<sup>198</sup>

Apesar das ocorrências anteriores do significante “Europa”, o seu significado será tomado, em especial ao longo dos séculos XIV ao XVI, como sinônimo da noção de cristandade. Tem-se novamente a oposição a um Outro, no caso, o cristianismo “dissidente” do Império Bizantino e o mundo árabe-islâmico. A idéia de Europa sempre como idéia de oposição, a eterna busca de um Outro para se definir a própria identidade.<sup>199</sup>

Um dos primeiros a tomar e a identificar, como “projeto político”, as noções de Cristandade e de Europa como sinônimas foi o Papa Pio II (1405-1464), sendo que o que o animava era a oposição à ameaça turca. Segundo Pim den Boer:

O papa usava os termos “*Respublica christiana*” e Europa como sinônimos intercambiáveis, também falava de “nossa Europa, nossa Europa Cristã”. Ele também foi o primeiro a usar o adjetivo *europæus*, derivado do nome latino *Europa*. Adjetivos equivalentes rapidamente encontraram seu caminho em várias outras línguas nacionais. (tradução minha)<sup>200</sup>

Com o gradual crescimento da vida urbana, que irá se desenvolver em diversas regiões da Europa, o espírito renascentista passa a constituir outro elemento importante na construção da identidade europeia. O Humanismo contribuirá para a formação de uma idéia de solidariedade entre os *europæus*. As noções de *humanitas* e *studia humanitatis* referiam-se a um “programa educacional” baseado no estudo dos autores gregos e latinos. Assim, paralelamente à noção de *Respublica christiana*, com o intuito de educar um novo tipo de indivíduo, através do estudo dos “clássicos” greco-latinos, desenvolve-se o conceito de *Respublica litteraria*. Começa-se a forjar, por meio do estudo da tradição clássica, uma espécie de “raiz comum”: a “imagem da tradição ou da

<sup>198</sup> BOER. Europe to 1914: the making of an idea, p. 26-27.

<sup>199</sup> ASH. Um projeto chamado Europa, p. 8-9; VERÍSSIMO. Velhos e novos bárbaros, p. 9.

<sup>200</sup> “The Pope used the terms ‘*Respublica Christiana*’ and Europe as interchangeable synonyms, also speaking of ‘our Europe, our Christian Europe’. He was also one of the first to use the adjective *europæus*, derived from the Latin noun *Europa*. Equivalent adjectives rapidly found their way into the various national languages”. (BOER. Europe to 1914: the making of an idea, p. 35-36).

Antigüidade clássica grega como determinante da identidade nacional”.<sup>201</sup> Crianças, eruditos e intelectuais liam os mesmos autores no decorrer de sua educação clássica, em diferentes regiões, acreditando absorver o conhecimento na mesma “fonte”. Pode-se dizer que, através da Cristandade Romana e do Humanismo, um sentimento de solidariedade, de comunidade era criado, “imaginado”.<sup>202</sup>

Por outro lado, o século XVI assiste ao desaparecimento daquela ilusão de unidade forjada pelo Humanismo aliado ao Cristianismo. Era o resultado não só da Reforma Protestante, mas a conseqüência da eclosão de outros grupos e minorias religiosas.<sup>203</sup> Nesse período, irreconciliáveis oposições religiosas foram criadas, alargando ainda mais a cisão cultural, teológica e política que já separava, desde o século XI, as duas cristandades, a ocidental e a oriental – o Grande Cisma. Foi essa divisão e fragmentação que começou a tornar a identificação entre a Europa e a Cristandade difícil de se sustentar.

O que tais divisões demonstram é que, mesmo quando as ideologias preferiam enquadrar o continente em uma moldura mais religiosa que territorial, nunca houve uma Europa única, e a diferença esteve presente na história do continente de modo constante:

Por certo a Europa foi o continente específico da cristandade, pelo menos entre a ascensão do Islã e a conquista do Novo Mundo. Entretanto, mal haviam sido convertidos os últimos pagãos quando se evidenciou que pelo menos duas variedades de cristianismo nada fraternas se enfrentavam no território europeu, e a Reforma do século XVI adicionava diversas outras.<sup>204</sup>

Além disso, uma outra figuração da Europa começa a se desenvolver devido à expansão e conquista do planeta. O continente volta-se do Mediterrâneo para o Atlântico. O comércio dá um impulso na economia, determinando o progresso da expansão européia. Assim, aliados às vitórias militares no Oriente, o Cristianismo, o comércio e a colonização seriam os elementos que formariam a base para o sentimento

<sup>201</sup> SAID. *Cultura e imperialismo*, p. 47.

<sup>202</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 22-25.

<sup>203</sup> Não é objetivo desta pesquisa aprofundar na análise do Renascimento, do Humanismo e da Reforma, em suas especificidades nas diferentes regiões da Europa. Para uma leitura detalhada do tema, ver: CANTIMORI. *Humanismo y religiones en el Renacimiento*, p. 150-154.

<sup>204</sup> HOBBSAWM. *A curiosa história da Europa*, p. 237.

de superioridade dos europeus. Tal sentimento pode ser atestado pelas representações iconográficas do continente, a partir do século XVI, quando se tornam comuns alegorias das diferentes partes do mundo – quatro naquele tempo –, trazendo atributos e símbolos que viriam a se tornar comuns. Nessas representações, a Europa aparece como uma figura feminina, portando uma coroa, a única a trazer tal atributo – além desta, um cetro e um globo de prata em cada uma das mãos também são recorrentes. Ao final do século, este tema se tornará recorrente na pintura: “a Europa coroada”.<sup>205</sup>

Quando os continentes são retratados juntos, as posturas indicam claramente uma subordinação à Europa. Se os continentes são retratados separadamente, a superioridade européia é evidenciada por meio de comparações. Tal superioridade, ao longo dos anos, passa a ser representada de maneira cada vez mais direta nas artes plásticas e também na cartografia.<sup>206</sup> É importante lembrar que, por volta do século XIV, escritos geográficos do astrônomo, matemático e filósofo Cláudio Ptolomeu, datados do século II d.C., foram redescobertos, o que permitiu a reconstrução dos mapas-múndi da antigüidade,<sup>207</sup> revelando uma Europa muito menor em extensão em relação às outras partes conhecidas do mundo. Esse fato talvez justifique o surgimento de mapas-múndi incomuns, nos quais a Europa é representada na forma de rainha, trazendo a coroa, o cetro e o globo de prata. Os adereços “compensariam” a menor extensão do continente.

A cosmografia de Sebastian Münster, datada de 1588, é paradigmática nesse sentido (ver Figura 2).

---

<sup>205</sup> BOER. *Europe to 1914: the making of an idea*, p. 48-51.

<sup>206</sup> Para ver algumas dessas figurações da Europa, o livro *The history of the idea of Europe* é rico em reproduções. (Cf. WILSON; DUSSEN (ed.). *The history of the idea of Europe*, p. 51-57).

<sup>207</sup> Os mais antigos mapas-múndi foram encontrados nos manuscritos medievais. Nenhum mapa produzido na Antigüidade sobreviveu. Por outro lado, a partir de descobertas de textos antigos, como os de Cláudio Ptolomeu, tornou-se possível a reconstrução dessa cartografia clássica. (Cf. BOER. *Europe to 1914: the making of an idea*, p. 22-26).



Figura 2: Europe as queen, de Sebastien Münster (Cosmographia Universalis, 1588)  
Fonte: WILSON; DUSSEN (ed.). *The history of the idea of Europe*, p. 52.

Nessa mistura de rainha e mapa, o corpo da “Grande Dama” é (de)composto de acordo com os desejos de expansão da dinastia dos Habsburgos, na época. Assim, a Espanha aparece como a cabeça coroada; já a Boêmia é o coração; a Itália, por sua vez, forma um dos braços cuja mão segura um globo de prata, exatamente a Sicília; noutro braço, o cetro atravessa a Escócia e a Inglaterra, só para citar alguns exemplos.

Com o Iluminismo, o modelo cultural europeu identifica-se com a idéia de “universalidade”<sup>208</sup> e a figura da Europa coroada será talhada até transformar-se em sinônimo de Civilização. O movimento rumo a uma “civilização dos costumes” ocorre lentamente, afetando diretamente o modo como o indivíduo comporta-se e sente. A estrutura do comportamento civilizado estará intimamente interligada com a organização das sociedades ocidentais, sob a forma de Estados.<sup>209</sup> Assim, a noção de civilização emerge como mais um conceito inventado para dar conta do fenômeno de uma hegemonia político-cultural: “ser europeu” era enxergar-se civilizado, e, para tanto, tornava-se necessária a organização de um código social comum: a hospitalidade das “pessoas de classe” em diferentes partes da Europa – Londres, Paris, Roma...; a língua francesa – “língua da Europa”; a cortesia; o “bom gosto”; a arte da conversação; a linguagem corporal – sentar-se, andar a cavalo, caminhar por um jardim, espadachinar, entrar em um salão, tomar um lugar à mesa, erguer uma taça, tomar chá...<sup>210</sup> É a época da “República das Letras”, de Voltaire, e o cosmopolitismo também fará parte desse código social. O olhar pluralista do europeu cosmopolita abrangia “toda a Europa” em sua visão de mundo. Esse cosmopolitismo será também lingüístico, com o francês sendo eleito a “língua veicular mundial”,<sup>211</sup> a língua franca da diplomacia, enquanto o latim deixava de ser o idioma da alta inteligência pan-européia: “o francês espalha-se das cortes para a camada superior da burguesia. Todas as *honnêtes gens* (gente de bem), todas as pessoas de ‘conseqüência’ o falam. Falar francês é o símbolo de *status* de toda

<sup>208</sup> LOURENÇO. *Nós e a Europa ou as duas razões*, p. 61.

<sup>209</sup> ELIAS. *O processo civilizador*, v.1, p. 14-16.

<sup>210</sup> Sobre o desenvolvimento dos modos de conduta, forjando o comportamento “típico” do homem civilizado ocidental (europeu), ver: ELIAS. *O processo civilizador*, v.1; DARNTON. *Fronteiras imaginadas*.

<sup>211</sup> DELEUZE. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 37-38.



a classe superior”.<sup>212</sup> Cumprindo a função antes desempenhada pelo latim, o francês passa a traduzir a unidade da Europa, o que significava que livros e jornais eram publicados em língua francesa, em gráficas situadas em diferentes cidades do continente e, assim como no caso do professor a religião católica e dos estudos dos clássicos, os cidadãos europeus sentiam-se pertencentes a uma mesma comunidade ao ler esses textos. Tal sentimento estaria associado àquilo que Benedict Anderson chama de “capitalismo impresso”, que “criou campos unificados de troca”, possibilitando às pessoas o direito de enxergar a história da comunidade como um todo coerente e integral.<sup>213</sup> Fazer parte desse universo resultava, então, em constituir-se uma “comunidade imaginada”, embora, nesse caso – para marcar o deslocamento do uso da noção de Anderson –, tal comunidade fosse muito mais europeia – “continental” – do que nacionalista – no sentido da equação nação = Estado = povo.<sup>214</sup> Por outro lado, a experiência do cosmopolitismo, aliada à era das revoluções francesas, sistematiza e consolida o modelo do Estado-nação, que “era definido como um território (de preferência, contínuo e inteiro) dominando a totalidade de seus habitantes; e estava separado de outros territórios semelhantes por fronteiras e limites claramente definidos”.<sup>215</sup>

Sob a influência dos ideais democráticos, ao longo do século XIX, uma importante mudança acontece no âmbito da perspectiva histórica da idéia de Europa. Até então, a origem da civilização europeia era inevitavelmente atrelada ao estabelecimento do Cristianismo. A queda do império romano e o nascimento do Cristianismo eram tomados – não apenas pelos conservadores, mas também pelos liberais – como marco, ponto de partida da civilização europeia. Entretanto, talvez sob a influência da mobilidade do “centro cultural” do continente, desde o século XVII, de Roma para Paris, um novo olhar para a história grega<sup>216</sup> levou a uma revolução

<sup>212</sup> ELIAS. *O processo civilizador*, v.1, p. 30. Ver ainda, sobre a mesma questão: ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 38.

<sup>213</sup> Cf. ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 38-39; 62-63; 70-71; 107-108; 115-116.

<sup>214</sup> Cf. HOBBSAWM. *Nações e nacionalismo desde 1780*, p. 32.

<sup>215</sup> HOBBSAWM. *Nações e nacionalismo desde 1780*, p. 101.

<sup>216</sup> Apesar da forte influência da filosofia, das ciências, da literatura e das artes gregas, a herança política foi, por muito tempo, largamente ignorada. (Cf. BOER. *Europe to 1914: the making of an idea*, p. 74).

fundamental: a Europa redescobre a democracia ateniense. Assim, o estabelecimento do Cristianismo deixa de ocupar o lugar de fonte e de berço da civilização européia, cedendo-o à democracia grega arcaica. Enfatiza-se a condição de liberdade dos homens gregos, sem se atentar, no entanto, para o fato de que essa condição de homens livres não abarcaria a toda população, excluindo-se os estrangeiros, os escravos e as mulheres, privados de direitos políticos. Um trecho de uma crônica de Paulo Leminski, datada de 1985, época em que a palavra democracia também era “redescoberta” por aqui, ilustra essa situação:

Das palavras políticas gregas, uma das mais em voga atualmente é “democracia”.

Na Atenas clássica, era uma coisa exata: o poder dos “demos”, as zonas eleitorais da cidade, em tempos quando o povo estava forte. Só que é preciso esclarecer que “povo”, aqui, queria dizer machos adultos e livres. No auge da democracia, Atenas tinha vinte mil cidadãos para mais de oitenta mil escravos (isso sem falar nas mulheres que os sábios da Antigüidade, como Waldik Soriano, hesitavam em incluir no número de “seres humanos”). A idéia de democracia é aristocrática, o povão é fascista até em casa.

No século 19, a burguesia vitoriosa começou a usar a palavra para designar uma ordem política favorável ao bom andamento dos seus negócios.

E assim a palavra chegou até nós mais esfarrapada que bandeira de navio pirata.<sup>217</sup>

Se mulheres e escravos eram excluídos do sistema democrático ateniense, tal fato em nada afetava o apelo revolucionário da concepção de história da civilização européia, com sua fonte em Atenas e não em Roma.<sup>218</sup> De certa maneira, fecha-se um ciclo, pois Europa, inicialmente, foi uma noção geográfica identificada com a liberdade e a democracia no contexto da guerra com os persas.

Civilização, Cultura e Progresso serão os termos associados ao continente, em uma espécie de secularização da noção de Cristandade. A Europa erige-se como um modelo de educação, cultura e ideologia, convicta de sua vocação para encarnar o mais alto grau – não se pode esquecer da coroa – da “aventura humana enquanto aventura do conhecimento puro – e da vontade de poderio que a acompanha, também”.<sup>219</sup>

<sup>217</sup> LEMINSKI. Políticos e idiotas, p. 8.

<sup>218</sup> BOER. Europe to 1914: the making of an idea, p. 74.

<sup>219</sup> LOURENÇO. *Nós e a Europa ou as duas razões*, p. 58.



Como bem afirma Eric Hobsbawm, referindo-se especificamente à Europa do período entreguerras, e refletindo sobre as limitações e o potencial de nacionalismo dos Estados-nações:

a maioria dos novos Estados que se reergueu das ruínas dos antigos impérios era inteiramente tão multinacional quanto as velhas “prisões de nações” que substituíram. (...) A principal mudança: os Estados agora estavam em média um pouco menores e os “povos oprimidos” dentro deles eram agora chamados de “minorias oprimidas”. A implicação lógica de tentar criar um continente corretamente dividido em Estados territoriais coerentes, cada um habitado por uma população homogênea, separada étnica e lingüisticamente, era a expulsão maciça ou a exterminação das minorias.<sup>220</sup>

Para sustentar esse sentimento de superioridade civilizacional européia, será necessário redesenhar incessantemente as fronteiras mentais do continente. Assim, partes do continente geográfico serão excluídas de algumas noções políticas e ideológicas de “Europa”. Durante a Guerra Fria, por exemplo, as fronteiras da Europa – ou o que era considerado civilização ocidental – paravam nos limites da região controlada pela URSS. Seus contornos eram definidos pelo não-comunismo dos governos, uma visão ideológica, econômica e política que contribuiria para forjar a representação contemporânea de Ocidente.

Na verdade, procurar por uma Europa única, uma pan-Europa – como o fizeram Napoleão Bonaparte e Adolf Hitler, entre outros – resulta sempre em fracasso. Até onde vão os limites do continente? Isso depende da posição adotada pelo observador. Durante um tempo, para a mentalidade européia – fundada na idéia de alta cultura –, “o Oriente começava no lado de lá do Danúbio, onde havia sempre algum tipo de flagelo de deus acampado”.<sup>221</sup> Como demonstra Eric Hobsbawm, no final do século XIX, em um jornal de Viena, por exemplo, apareceram artigos voltados contra os húngaros, denominando-os de “bárbaros-asiáticos”. Na mesma época, para os habitantes de Budapeste, os limites da Europa legítima passavam claramente entre a Hungria e a Croácia.<sup>222</sup> Para eslovenos e croatas, a fronteira passa, obviamente, entre eles e os sérvios. E o declive não caminha só para o leste; o que dizer de Portugal e Espanha,

<sup>220</sup> HOBBSAWM. *Nações e nacionalismo desde 1780*, p. 161.

<sup>221</sup> VERÍSSIMO. *Velhos e novos bárbaros*, p. 9.

<sup>222</sup> Cf. HOBBSAWM. *A curiosa história da Europa*, p. 237.

separados da “autêntica” Europa pela simbólica cordilheira dos Pireneus, ou mesmo o sul da Itália para os habitantes do norte...

A verdadeira distinção, dessa forma, não é de ordem geográfica; mas tampouco é necessariamente ideológica. Ela separa a superioridade sentida da inferioridade imputada conforme definida por aqueles que se consideram “melhores”, ou seja, pertencendo normalmente a uma classe intelectual, cultural ou mesmo biológica mais elevada que a de seus vizinhos. A distinção não é necessariamente étnica. Na Europa, como em outros lugares, a fronteira universalmente mais reconhecida entre civilização e barbárie passa entre os ricos e os pobres, em outras palavras, entre os que têm acesso aos luxos, educação e o mundo exterior, e o resto.<sup>223</sup>

Para além de sua conotação “cartográfica” – e essa não é tranqüila –, fica difícil encontrar *uma* definição para “Europa”. As idéias que podem ser feitas são variadas e dependem, como já foi dito, do *locus* construído pelo observador. Seja de uma ex-colônia européia, de um país periférico dentro do próprio continente, ou de um país “central”, o que se percebe é a criação de graus de “europeísmo”.

Contemporaneamente, assistimos ao delineamento de um “racismo econômico” no interior da Comunidade Européia. Em uma atitude de “condescendência ocidental”: “os países pós-comunistas do Leste Europeu são uma espécie de primos pobres retardados, que serão admitidos à família se se comportarem adequadamente”.<sup>224</sup> Esse cenário denota um egoísmo econômico sem legitimação, seja de ordem “natural ou cultural”, da “superioridade e o desenvolvimento do Ocidente”, tão brutal quanto a noção de superioridade cultural. Assim, tem-se uma Europa mais européia que as outras partes do continente. O termômetro – quente ou frio; próximo ou distante desse “núcleo duro europeu”<sup>225</sup> – pode ser percebido pela ordem de entrada dos países na União Européia. As certezas de uns, as hesitações de outros em entrar na CEE – as posições da Turquia, da Rússia e dos países da Europa Centro-Oriental, por exemplo, e a posição dos outros países em relação a esses – desenham os contornos desse mapa imaginado e desejado.

<sup>223</sup> HOBBSAWM. *A curiosa história da Europa*, p. 237.

<sup>224</sup> ZIZEK. *O espelho distorcido*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0905200405.Htm>>.

<sup>225</sup> LOURENÇO. *Nós e a Europa ou as duas razões*, p. 40.

## 1.4. Dentro e fora da Europa

Em *Três cantos fúnebres para Kosovo*, Ismail Kadaré ocupa-se de um tema caro aos povos da Europa Centro-Oriental, a batalha de Kosovo Polje (“O campo dos Melros”, em servo-croata). Fator determinante para a identidade nacional dos povos dessa região, marcando as manifestações culturais de forma incisiva e também as manifestações ideológicas de intolerância, essa batalha travou-se em 28 de junho de 1389. Nela, enfrentaram-se o exército otomano, comandado pelo sultão Murat (ou Murad I)<sup>226</sup> e as tropas européias – espécie de coalizão báltico-cristã –, compostas por sérvios, bósnios, albaneses, búlgaros, húngaros, poloneses e valáquios (romenos). Ao final desse 28 de junho, as tropas européias foram massacradas pelo exército otomano.<sup>227</sup> Na primeira história ou primeiro canto fúnebre do livro de Ismail Kadaré, intitulada “A velha Guerra”, há uma cena bastante significativa que representa o sultão Murat, que se prepara para a batalha do Kosovo, em seu imenso salão, diante de um mapa da Europa, a ouvir as explicações de um almirante. Diz o segundo:

A Europa, meu paxá, é semelhante a uma mula teimosa. As três penínsulas que estão penduradas debaixo dela são como três chocalhos. Depois de ter emudecido o primeiro, a terra dos Balcãs, nós nos atiraremos sobre o segundo, a Itália, onde inicialmente foi erguida a cruz dos infiéis. Em seguida, atacaremos o terceiro, a Espanha, sobre a qual reinou outrora o Islã, antes de ter sido expulso...<sup>228</sup>

Em primeiro lugar, chama a atenção o anacronismo da situação, seja através do uso – dir-se-ia estratégico – feito do mapa e do conceito de Europa, pouco comum ao século XIV, ou da linguagem utilizada. O emprego do artifício do anacronismo é recorrente e consciente nos livros de Ismail Kadaré, em que a presença do passado ocupa um espaço importante na fabulação.<sup>229</sup> Todavia, ao contrário da utilização do

<sup>226</sup> As grafias de nomes próprios estrangeiros em português variam bastante, assim, optamos por utilizar como referência o *Pequeno dicionário e enciclopédia Koogan-Larouse*. Por outro lado, nos títulos de obras e nas citações diretas, manteremos a grafia escolhida pelos autores dos mesmos.

<sup>227</sup> Cf. JOVANOVIĆ. Iugoslávia, uma constelação cultural, p. 59-64; JOVANOVIĆ. *À sombra do quarto crescente*, p. 176-191.

<sup>228</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 24-25.

<sup>229</sup> Podemos citar aqui os romances *Abril despedaçado*; *Concerto no fim do inverno*; *Dossiê H*; *Palácio dos sonhos*; *A pirâmide*; *A ponte dos três arcos*; *O sucessor* e *Os tambores da chuva (O castelo)*.

mesmo artifício pelo romance histórico do século XIX – como um recurso discursivo entre outros, escondido sob as malhas da narrativa tradicionalmente realista –, em Ismail Kadaré, o que também é uma característica das narrativas contemporâneas, em especial daquelas às quais se convencionou chamar de *metaficcionais*,<sup>230</sup> o anacronismo apresenta-se como um dos veículos da narrativa, um recurso retórico que demonstra o quanto a re-visitação do passado é dependente do contexto em que o presente lhe inscreve.<sup>231</sup> Tal uso do anacronismo permite a Ismail Kadaré, no caso específico de *Três cantos fúnebres para Kosovo*, justapor duas dimensões temporais – final do século XIV/final do século XX –, ambas sob o signo da “guerra do Kosovo”. Assim, ao suprimirem-se as fronteiras entre o ocorrido e o repercutido, as personagens e as vozes narrativas deslocam-se no tempo, *penduradas no vácuo, entre duas épocas*.<sup>232</sup> Quanto ao leitor, este é obrigado a reconhecer o caráter textual do conhecimento sobre o passado e o elemento de incerteza, limitação e escolha que atravessa a forma discursiva desse conhecimento.<sup>233</sup>

Em segundo lugar, e decorrente do que foi observado anteriormente, o mapa da Europa sobre o qual se debruçam o sultão Murat e o seu almirante é e não é, ao mesmo tempo, o mapa da Europa do século XIV; a batalha do Kosovo para qual as duas

---

<sup>230</sup> A noção de “metaficção historiográfica” foi cunhada pela teórica canadense Linda Hutcheon, no livro *Poética do pós-modernismo*. O objetivo era dar conta das características de um tipo de ficção contemporânea que se constrói a partir de dois pontos: a reflexão sobre o discurso, ou seja, o uso da metalinguagem como forma de se referir à situação discursiva; e a visão crítica da história, questionando-se a verdade que estaria inerente a esse tipo de discurso. (Cf. HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*). Sobre a noção de “metaficção historiográfica” relacionada à literatura da Europa Centro-Oriental, ver: KRYSINSKI. *Metaficcional structures in slavic literatures: towards an archeology of metafiction*, p. 63-82.

<sup>231</sup> Sobre o papel do anacronismo nas narrativas contemporâneas, ver: KAUFMAN. *A metaficção historiográfica de José Saramago*, p. 124-136.

<sup>232</sup> Faço referência no trecho em itálico à fala de uma personagem do romance *Concerto no fim do inverno*, também de Ismail Kadaré: o “infeliz” Viktor Hila que, ao pisar no pé de um chinês, desencadeia um incidente internacional envolvendo a Albânia e a China. Refletindo sobre o acontecimento insólito, Viktor afirma: “Virei um personagem absurdo – continuou ele – Compreende? *Uma pessoa que ficou à margem do tempo*. Meu gesto teria sido punido tempos atrás, e talvez seja enaltecido no futuro, mas precisamente agora, na situação que se criou entre os dois países, não é nem uma coisa nem outra. E isso, é o pior de tudo. *Sou um sujeito pendurado no vácuo, entre duas épocas*. E estar entre duas épocas é não estar em época alguma, não é?” (KADARÉ. *Concerto no fim do inverno*, p. 63; grifos meus).

<sup>233</sup> Sobre este assunto, ver: WHITE. *Trópicos do discurso*, especialmente o capítulo 3: O texto histórico como artefato literário, p. 97-116; HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, mais especificamente o capítulo 8: A intertextualidade, a paródia e os discursos da história, p. 163-182.

personagens se preparam é e não é, simultaneamente, a batalha de 1389, porque se constituem através dos discursos que tentaram decifrar esses complexos e nebulosos enigmas ao longo do tempo e, é claro, pelas inquirições de Ismail Kadaré a esses “vestígios textualizados”.<sup>234</sup> Em consequência, os olhares das duas personagens de *Três cantos fúnebres para Kosovo* desenham um mapa, para além dos século XIV, só margens, contornos, limites. Uma Europa constituída de bordas, de partes que parecem suspensas, em equilíbrio instável, ameaçador e iminente, entre a fixidez/pertencimento e a propulsão/separação, entre ocidente e outros orientes.

Tem-se, novamente, a rota dos movimentos intervalares de *reterritorialização* e *desterritorialização*. Além disso, mais do que ser ou não ser Europa, o que essas bordas revelam é um ser à parte. Um sentimento que ultrapassa a questão dos contornos do continente e aponta para existência de dois modos de ser e estar Europa: um, pelas vias do Espírito hegeliano –Europa-Europa –; outro, pelo viés do Mal-Estar freudiano – Outra Europa. É o que Eduardo Lourenço chama de “duas razões” – luz e fantasmagoria – contidas no interior da noção de Europa.

*A querela cultural, na medida em que existe, não é essencial nem necessariamente entre “a Europa” e o Outro, ela compreende, integra, ou antes, diz respeito ao outro da Europa, àquilo que ela é e a define fora da realidade mítica de espaço historicamente privilegiado da criação científica e da organização da sociedade intencionalmente, conforme as exigências de uma racionalidade análoga à que supõe a prática científica. (grifos do autor)<sup>235</sup>*

A Europa Centro-Oriental, com sua delimitação ambígua e polêmica, para a qual também é difícil chegar a um acordo acerca de seu nome, é paradigmática desse sentimento de ser e estar na Europa e sob o olhar da Europa pelas vias do “mal estar”.<sup>236</sup> Na encruzilhada entre leste e oeste, essa Outra Europa possibilita a articulação entre as culturas do Oriente e do Ocidente ao mesmo tempo em que, de modo constante, reivindica a sua autonomia cultural. Por outro lado, mais tortuosa que a encruzilhada, é, como já esboçamos anteriormente, a linha/fronteira que separa e ao mesmo tempo inventa as noções de Ocidente, Oriente, Europa e seus outros nós...

<sup>234</sup> HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, p. 167.

<sup>235</sup> LOURENÇO. *Nós e a Europa ou as duas razões*, p. 58.

<sup>236</sup> Cf. LOURENÇO. *Nós e a Europa ou as duas razões*, p. 53.

Em sua elaboração teórica a respeito do conceito de *Orientalismo*,<sup>237</sup> Edward Said desenvolve a noção de que o Oriente é uma invenção européia e não um fato inerte da natureza. Os lugares, regiões e setores geográficos conhecidos como “Oriente” e “Ocidente” seriam construções discursivas, entidades históricas forjadas pelo homem: “(...) o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente”.<sup>238</sup> Dessa maneira, os dois espaços apoiar-se-iam, um refletiria o outro, ou melhor, a Europa definir-se-ia através do Oriente, como sua imagem, idéia e experiência ao revés. Teria assim configurada, no interior dessa mirada – Ocidente/Oriente –, uma relação de poder:

É a hegemonia, ou resultado da hegemonia em ação (...) “nós” europeus em contraste com todos “aqueles” não-europeus, e de fato pode ser argumentado que o principal componente na cultura européia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a idéia da identidade européia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus.<sup>239</sup>

Quanto à expressão “Outra Europa”, que utilizo inclusive no título desta tese, ela teria sido criada pelo romancista americano Phillip Roth, quando este dirigia uma pioneira coleção, da *Penguin Books*, de traduções de obras literárias da Europa Centro-Oriental para o inglês: *Writers from the Other Europe* [Escritores da Outra Europa].<sup>240</sup> Tal expressão buscava marcar a peculiaridade e “alteridade” da região em relação à “Velha Europa” como “uma próspera ilha de tranqüilidade, isolada dos horrores do resto do mundo”.<sup>241</sup> Além disso, essa noção de Outra Europa permite levantar uma interessante questão: como grupos separados e em constante conflito – como o são os povos da Europa Centro-Oriental, da Outra Europa, emparedados entre o Ocidente e o Oriente<sup>242</sup> – encaixar-se-iam nessa ordem hegemônica de Europa/Ocidente? Para

<sup>237</sup> Cf. SAID. *Orientalismo*; SAID. O orientalismo revisto, p. 251-273.

<sup>238</sup> SAID. *Orientalismo*, p. 17.

<sup>239</sup> SAID. *Orientalismo*, p. 19.

<sup>240</sup> ASCHER. *Pomos da discórdia*, p. 14.

<sup>241</sup> ASCHER. *Pomos da discórdia*, p. 58.

<sup>242</sup> Essa visão da Europa Centro-Oriental como ponto de colisão entre as culturas do Ocidente e do Oriente é apresentada pelo escritor húngaro György Konrád: “É aqui, na Europa de Centro-Leste que as culturas do Oriente e do Ocidente colidem; é aqui que elas se misturam. Aqui vemos lado a lado a bagagem física e psíquica das civilizações industrial e pré-industrial. As nossas cabeças como velhos

Ernesto Laclau,<sup>243</sup> na relação hegemônica, lógicas como as da diferença e da equivalência estariam desvinculadas de qualquer conteúdo diferencial particular, a ordem hegemônica seria a *imposição* de um princípio organizacional preexistente e não algo que brotaria da interação política entre os grupos. Assim, em meio a fraturas, fissuras e abismos, constroem-se os sistemas hegemônicos saturantes. E, se, como afirma Edward W. Said, o *orientalismo* encontra-se fora do Oriente, distante deste, também o conceito de Europa “européia” – “nós-europeus” – revela-se um logro, um artifício, quiçá, um *significante vazio*.

Sob o viés desse imaginário “olhar do mundo” de uma antiga Europa hegemônica, a Europa Centro-Oriental constitui, sem dúvida, como já afirmado anteriormente, uma região peculiar, um caleidoscópio de povos, culturas e línguas. Pode parecer enfadonho repeti-la mais uma vez, contudo, a forma do caleidoscópio, com seu jogo e combinação de imagens coloridas em constante mutação, figura de modo exemplar o espaço vertiginoso e cambiante dessa Outra Europa. Também a Babel de que fala Jacques Derrida, à qual já se aludiu antes, é *significante* desse universo, não apenas na multiplicidade irredutível das línguas, mas na experiência do não-acabamento, na impossibilidade da coerência do *constructum*.<sup>244</sup>

Se delimitar tal espaço – onde começa, onde termina? – é difícil, o que diria nomeá-lo. Um nome próprio, “a referência de um significante puro a um real singular”,<sup>245</sup> portanto intradutível; qual? Muitas são as imagens acústicas que tentam, ilusoriamente, cobrir significado tão cambiante: Balcãs, Leste Europeu, Europa Central, Europa Centro-Oriental, Ásia Ocidental, Outra Europa... Significantes distintos; significados adversos, conquanto, por “confusão”, aqui, faço confluír, para demonstrar a generalidade de sentidos que atravessam tal espaço. Por outro lado, “trocados os rótulos”, como lembra Aleksandar Jovanovic, “os referenciais não são exatamente os

---

rádios, assobiam e zumbem com as proclamações do socialismo do Estado de estilo soviético e do liberalismo atlântico; tentamos sintonizar, mas apanhamos sempre os mesmos parasitas, uma e outra vez (...). (KONRÁD. Letter from Budapest. *Cross Current*, 1982. *Apud*. SIEWIERSKI. O mito da “Europa Central”, p. 3).

<sup>243</sup> Cf. LACLAU. *Emancipación y diferencia*, p. 69-86.

<sup>244</sup> Cf. DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 11-12.

<sup>245</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 13.



mesmos, porque remetem a perspectivas distintas, por vezes conflitantes. Confronto de paradigmas, choque de visões de mundo”.<sup>246</sup> O próprio sintagma<sup>247</sup> Europa Centro-Oriental – marcado por conjunções e deslocamentos; relações e diferenças que se apoiam na extensão – é alvo de inúmeras discussões, pois, nessas regiões, mais do que em qualquer outro lugar, termos como Central, Ocidental, Asiático, Europeu, entre outros, não são politicamente neutros. Como adverte Nelson Ascher:

Muitos de seus habitantes argumentam, às vezes irritados, que são do “centro”, mas não orientais, “continentais” e não “balcânicos”, “ocidentais” e não “bizantinos”. Uma surpresa modesta reservada aos observadores de fora, porém, é uma constatação de que termos como “Ocidente”, aparentemente inofensivos e inequívocos, podem em Zagreb, Liubliana ou Budapeste, ter um sentido não somente distinto do que se esperaria, como também implicações políticas impensáveis.<sup>248</sup>

Em meio a essa confusão de nomes, faz-se interessante perscrutar, por exemplo, a utilização ou reinvenção do conceito de Europa Central durante o século XX, que pode ser lida como sinônimo do pluralismo de enfoques, das dificuldades em se discutir “nações e nacionalismos” e de se definir identidade cultural nesses espaços em que “o círculo não é redondo”<sup>249</sup> e a “história nunca termina”.<sup>250</sup>

Depois de percorrer caminhos diversos ao longo do século XIX,<sup>251</sup> a expressão Europa Central foi usada, no início do século XX, por Thomas Masaryk, o primeiro presidente da Tchecoslováquia independente (1918), com a intenção de opor-se ao conceito de *Mitteleuropa*,<sup>252</sup> este último utilizado como expressão dos projetos de

<sup>246</sup> JOVANOVIĆ. Europa Central: um reino do espírito (ou a múltipla navegação através da cartografia cultural), f.5.

<sup>247</sup> “Colocado num sintagma, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos” (SAUSSURE. *Curso de lingüística geral*, p. 142).

<sup>248</sup> ASCHER. Europa, pois é, Europa, p. 9.

<sup>249</sup> ANTES da chuva. Direção: Milcho Manchevski... 1994.

<sup>250</sup> UNDERGROUND – mentiras da guerra. Direção: Emir Kusturica... 1995; UM OLHAR a cada dia. Direção Theo Angelopoulos... 1995.

<sup>251</sup> Para um percurso histórico através da noção de Europa Central, inclusive pelos caminhos diversos que tal noção percorreu no século XIX, ver: JOVANOVIĆ. Europa Central: um reino do espírito (ou a múltipla navegação através da cartografia cultural), f.1-10.

<sup>252</sup> Conceito do imperialismo alemão bastante ambíguo, *Mitteleuropa* era considerado, no século XIX, como o território no centro do continente europeu cujo destino era tornar-se domínio da Alemanha. No século XX, entre outras conotações, o conceito foi associado à política imperialista do III Reich.



expansão imperial alemã. Fundador da República Tcheca, Thomas Masaryk lutou contra a *formação* de mitos nacionais em seu país, provando, inclusive, que manuscritos medievais sobre os quais se apoiava grande parte do mito nacional da região eram falsos.<sup>253</sup> Para Thomas Masaryk, a Europa Central caracterizaria a zona das nações pequenas do Cabo do Norte ao Cabo Matapan, abrangendo em uma espécie de breve sonho de unidade política: laponeses, suecos, noruegueses, dinamarqueses, finlandeses, estonianos, letões, lituanos, poloneses, lusitanos, tchecos, eslovacos, húngaros, sérvios, croatas, eslovenos, romenos, búlgaros, albaneses, turcos e gregos.<sup>254</sup>

A partir de 1945, a região, despojo do conflito Leste-Oeste, passou a ser caracterizada mais pela orientação e prática políticas de seus governantes do que propriamente pela localização do espaço geográfico. Até 1989, antes do fim da ordem bipolar de superpotências, o Leste da Europa, para alguns autores, era caracterizado pelos países do bloco soviético. Assim, ter-se-iam, sob esse viés político, República Democrática Alemã, Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária, Iugoslávia e Albânia, constituindo esse “Outro Leste”.<sup>255</sup>

Em meados dos anos 80 do século XX, o conceito de Europa Central ganhou proeminência a partir do apelo de escritores como o polonês Czeslaw Milosz,<sup>256</sup> o húngaro György Konrád<sup>257</sup> e o tcheco Milan Kundera,<sup>258</sup> para salvar a cultura dessa região da Europa.<sup>259</sup> Os três escritores, em maior ou menor grau, defendiam a opinião

---

(Cf. SIWIERSKI. O mito da “Europa Central”, p. 2; JOVANOVIC. Europa Central: um reino do espírito (ou a múltipla navegação através da cartografia cultural), f.2).

<sup>253</sup> HOBSBAWM. Dentro e fora da história, p. 21. Irônica ou tragicamente, nos anos de 1990, o governo de Praga, na atual República Tcheca, nem queria ser chamado de centro-europeu, “por recear ser contaminado pelo contato com o Leste” (Cf. HOBSBAWM. Dentro e fora da história, p. 15).

<sup>254</sup> Cf. SIEWIERSKI. O mito da “Europa Central”, p. 3.

<sup>255</sup> Cf. OLIC. *A desintegração do Leste*, p. 30.

<sup>256</sup> MILOSZ. Atitudes centro-européias, p. 3-10.

<sup>257</sup> KONRÁD. O sonho da Europa Central ainda está vivo?, p. 11-20.

<sup>258</sup> KUNDERA. The tragedy of Central Europe, p. 33-38.

<sup>259</sup> Uma pesquisa interessante a respeito dessa eclosão do conceito de Europa Central, ao longo dos anos 80, tomando como ponto de partida artigos sobre o tema – inclusive os de Milosz e Konrad, acima citados – publicados no periódico *Cross current a yearbook of central european culture*, é o trabalho de Jessie Labov, da Universidade de Nova Iorque. (Cf. LABOV. *Balkan Revisions to the Myth of Central Europe*. Disponível em: <<http://www.ksg.harvard.edu/kokkalis/GSW1/GSW1/02%20Labov.pdf>>). Para outra perspectiva crítica dessa “visão consoladora de um sonho europeu”, nos anos 80, ver ainda: BAIER. El centro esta vacio: microeuropa, paneuropa, barbaropa, p. 44-51.

de que a Europa Central estava ameaçada pelo então domínio soviético. Esse forte posicionamento anti-URSS, influenciado pela versão austríaca “neutra” do conceito nos anos 70,<sup>260</sup> refletia a situação política anterior a 1989.

Em um ensaio carregado de amargura, “A tragédia da Europa Central” – publicado em 1984, no periódico *The New York Review of Books*<sup>261</sup> –, Milan Kundera afirma que tal região se distingue pela “maior variedade em um menor espaço”, e que, com o domínio soviético, cujo ideal era “a menor variedade no maior espaço” (tradução minha),<sup>262</sup> ela teria sido mastigada e acepilhada. Seqüestrada do Ocidente, a Europa Central estaria localizada “geograficamente no centro, culturalmente no Ocidente e politicamente no Oriente” (tradução minha).<sup>263</sup> Por outro lado, Milan Kundera não especifica as fronteiras geográficas dessa Europa. Para o escritor tcheco: “não faria sentido tentar desenhar suas fronteiras exatas. A Europa Central não é um estado: é uma cultura ou um destino [fado]. Suas fronteiras são imaginárias e podem ser desenhadas e redesenhadas a cada nova situação histórica” (tradução minha).<sup>264</sup> Através do ponto de vista de Kundera, compartilhado por outros intelectuais, o que forneceria à Europa Central a sua “centralidade” seria a resistência ao “aplainamento” soviético e a identificação e pertença ao Ocidente.<sup>265</sup>

Como o próprio nome de seu artigo denuncia, “Atitudes centro-européias” – publicado pela primeira vez em 1986, no periódico *Cross Currents* –, Czeslaw Milosz defende uma “atitude” que caracterizaria essa região. Em concordância com o que afirma Milan Kundera, Czeslaw Milosz nega a exatidão de uma idéia “cartográfica” de

---

<sup>260</sup> PERRAULT. Regional lumping: a “Kidnapped Central Europe”. Disponível em: <<http://www.ce-review.org/99/23/perrault23.html>>.

<sup>261</sup> O artigo foi primeiro publicado em francês sob o título de “Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale” (Um ocidente seqüestrado ou a tragédia da Europa Central), *Le Debat*, n.27, nov. 1983.

<sup>262</sup> “The greatest variety within the smallest space (...) the smallest variety in the greatest space” (KUNDERA. *The tragedy of Central Europe*, p. 33).

<sup>263</sup> “geographically in the centre, culturally in the West and politically in the East” (KUNDERA. *The tragedy of Central Europe*, p. 33).

<sup>264</sup> “It would be senseless to try to draw its borders exactly. Central Europe is not a state: it is a culture or a fate. Its borders are imaginary and must be drawn and redrawn with each new historical situation” (KUNDERA. *The tragedy of Central Europe*, p. 35).

<sup>265</sup> Cf. TODOROVA. *Imagining the Balkans*, p. 146-147.

Europa Central: “é difícil traçar seus limites nos mapas mesmo quando, ao caminhar pelas ruas de suas cidades, não se duvida da sua sobrevivência (...)”.<sup>266</sup> Tal crença estaria fundada nos limites mentais – maneiras de sentir e de pensar – e não nas fronteiras de estado, ou seja, na imaginação humanista em detrimento da imaginação política. Assim, segundo Milosz, “a Europa Central é um ato de fé, um projeto, digamos, ou mesmo uma utopia”.<sup>267</sup> O autor evoca a noção de “passado comum” evidenciado pela arquitetura de suas cidades, pelas tradições de suas universidades e pelo trabalho de seus poetas.<sup>268</sup> Teríamos, aqui, uma das principais práticas daquilo que Eric Hobsbawm chama de “tradição inventada”, a tentativa de se estabelecer continuidade com um passado histórico determinado e adequado.<sup>269</sup> Em dois momentos do texto, o escritor polonês estabelece uma continuidade histórica entre húngaros, tchecos e poloneses: “qualquer um que tenha conhecimento da história dos tchecos, dos húngaros e dos poloneses, sabe que determinados códigos de comportamento imperativos para a *intelligentsia* vêm de séculos atrás”.<sup>270</sup> Mais à frente, datas mais recentes serão trazidas com o mesmo intuito – “os acontecimentos de 1956 na Hungria, os de 1968 na Tchecoslováquia e os de 1980 na Polônia”<sup>271</sup> –, forjando a imagem de uma Europa Central de valores e comportamentos específicos – matriz da utopia e da esperança iluministas – em oposição à “sovietização” de Moscou, o que também aparece no artigo de Milan Kundera. Em dado momento do seu texto, o escritor tcheco afirma:

de fato, a civilização totalitária russa é a radical negação do moderno Ocidente, o Ocidente criado quatro séculos atrás no alvorecer da era moderna: a era fundada sobre a autoridade do pensamento questionador e sobre a expressão artística, que expressaria as suas singularidades. (tradução minha)<sup>272</sup>

<sup>266</sup> MILOSZ. Atitudes centro-européias, p. 3.

<sup>267</sup> MILOSZ. Atitudes centro-européias, p. 9.

<sup>268</sup> Cf. MILOSZ. Atitudes centro-européias, p. 3.

<sup>269</sup> HOBBSAWM. Introdução: a invenção das tradições, p. 9-10.

<sup>270</sup> MILOSZ. Atitudes centro-européias, p. 7.

<sup>271</sup> MILOSZ. Atitudes centro-européias, p. 9.

<sup>272</sup> “in fact, totalitarian Russian civilization is the radical negation of the modern West, the West created four centuries ago at the dawn of the modern era: the era founded on the authority of the thinking,

“O sonho da Europa Central ainda está vivo?”, essa indagação dá título ao artigo de György Konrád – também publicado pela primeira vez em 1986, no periódico *Cross Currents*. A resposta vem logo nas primeiras linhas: ele existe e é um fenômeno romântico e subversivo.<sup>273</sup> Na mesma trilha dos outros dois intelectuais, Konrád lança mão de expressões como “sentimento de vizinhança”, “camadas de tempo”, “cordialidade e personalidade tradicionais”; “antropologia cultural análoga”. Novamente, a idéia de um passado compartilhado – “os que têm um passado são mais sentimentais”<sup>274</sup> –, o triunfo de valores e comportamentos – aristocráticos, militares e patrióticos. Por outro lado, o escritor húngaro elege a diversidade e a multiplicidade como dados identitários da Europa Central, em oposição ao nacionalismo e à tensão étnica:

Talvez seja impossível adaptar o mapa político ao mapa étnico em nosso canto do mundo. Este pensamento sugere que, aceitando-se a estrutura do Estado como dada, devemos elevar a realidade étnica a uma realidade cultural, justificada no contexto da história de toda a região da Europa Central. (...) Fórmulas homogêneas não podem ser aplicadas à nossa realidade. Não falamos as mesmas línguas, existem lado a lado muitas mentalidades e muitos sistemas de valor.<sup>275</sup>

O que definiria a Europa Central, segundo György Konrád, seria o fato de ela estar nas bordas orientais do Ocidente e nas bordas ocidentais do Oriente. Se as noções de Europa Ocidental e Europa Oriental são realidades políticas, a Europa Central seria, para ele, uma “contra-hipótese cultural”<sup>276</sup> que não existiria em um sentido político e militar, mas como uma “comunidade de destino”, que transcende os limites de um bloco político:

Durante mil anos a Europa Central não abandonou a sua soberania – por que iria fazê-lo agora? Ser um centro-europeu hoje é um desafio

---

doubting individual, and on an artistic creation that expressed his uniqueness” (KUNDERA. *The tragedy of Central Europe*, p. 37).

<sup>273</sup> KONRÁD. “O sonho da Europa Central ainda está vivo?”, p. 11. As mesmas idéias presentes nesse artigo, de 1986, aparecem também na “Declaração de independência dos escritores europeus”, redigida por György Konrád, em 1988, para um congresso em Berlim, que celebrava “o sonho da Europa Central” (Cf. BAIER. *El centro esta vacio: microeuropa, paneuropa, barbaropa*, p. 45-47).

<sup>274</sup> KONRÁD. “O sonho da Europa Central ainda está vivo?”, p. 11.

<sup>275</sup> KONRÁD. “O sonho da Europa Central ainda está vivo?”, p. 12.

<sup>276</sup> KONRÁD. “O sonho da Europa Central ainda está vivo?”, p. 16.

aos sistemas de clichês dominantes. *A nossa é uma comunidade de interesses que transcende os blocos – pode-se mesmo dizer que é uma comunidade de destino. Para nós é simplesmente impossível que ignoremos uns aos outros, quando a própria água que bebemos ou está poluída ou é mantida pura por outros de nós. Como podemos deixar de ser interdependentes quando temos o poder de nos envenenarmos entre nós?* (grifos meus)<sup>277</sup>

Acompanhar a maneira como György Konrád, Milan Kundera e Czesław Miłosz lêem e formulam os seus discursos sobre a noção de Europa Central permite confirmar a complexidade e incerteza da situação da (e de se estar na) Europa Centro-Oriental. Incerteza e complexidade que não são monopólio desse espaço, mas que, em suas paisagens, ganham contornos ainda mais nebulosos. Além disso, tal estado de coisas é preponderante para definir o papel do intelectual e do artista dessa região, que, como certa vertente do pensamento contemporâneo vem problematizar,<sup>278</sup> abandona a posição de *outside* em relação a tudo que é coletivo e busca posicionar-se politicamente dentro das discussões públicas, tais como as de raça, classe e nacionalidade, forjando “os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade”,<sup>279</sup> como observava Danilo Kiš em uma entrevista, citada por Aleksandar Jovanovic:

A Europa sempre espera de nós, escritores da *outra Europa*, que nos ocupemos de política e escrevamos sobre política (...) O tempo todo hesita-se entre dois sentimentos: se escrevo algo que não é questão política, tenho a impressão de estar perdendo tempo com problemas genéricos; quando escrevo aquilo que conheço a respeito dos problemas políticos, creio ter traído alguns bocados importantes da vida que estão situados fora da política.<sup>280</sup>

E a Velha Europa, a Grande Dama? Apesar do arroubo após a queda de um muro e o descerramento de uma cortina; a despeito das comemorações a cada ampliação da União Européia – datas marcadas pelo anúncio de enterro do Leste, de eliminação da

<sup>277</sup> KONRÁD. “O sonho da Europa Central ainda está vivo?”, p. 20.

<sup>278</sup> Sobre a questão do papel do intelectual na contemporaneidade, ver: SAID. *The Representation of the Intellectual*, p. 9-11.

<sup>279</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 27.

<sup>280</sup> JOVANOVIĆ. Seis povos eslavos em busca de tradução, p. 16-17.

linha divisória entre Leste e Oeste –, a Europa não é mais a mesma. Já não é mais, há algum tempo, desde a Segunda Guerra Mundial, o centro cultural do mundo. Por outro lado, a transferência do antigo estatuto de epicentro de um imenso oceano cultural para o que se convencionou chamar “cultura americano-ocidental” não alterou substancialmente as relações da Europa com suas margens. Nesse sentido, é significativo o fato de intelectuais dessas regiões às bordas do mito – “a Leste do Éden” – ainda se sentirem obrigados a justificar a sua “qualidade” e “idoneidade” de habitantes da Europa, tendo como critério para se julgarem a comparação com o “fantasma” de um pensamento e de uma alta cultura europeus – aquele “civilizar dos costumes” de que nos fala Norberto Elias:

este conceito [civilização] expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo, e muito mais.<sup>281</sup>

Decorre daí uma característica – ou seria um sintoma? – de alguns discursos sobre a Outra Europa: imensas listas – datas da Europa Centro-Oriental que seriam importantes e memoráveis para a Europa Ocidental; revoltas e resistências ao comunismo; grandes figuras do cenário das artes da região que seriam cobertas de um “valor universal”...<sup>282</sup> que confirmariam o seu lugar na superfície do espelho mágico, espelho invertido, distorcido e reformado; característico de um discurso subalterno. Tal característica apontaria para a tentativa de se alcançar o mundo mais avançado por meio de sua imitação, estratégia da mímica dos discursos pós-coloniais de que fala Homi Bhabha: “a mímica *repete*, mais do que *re-apresenta*, e nessa perspectiva redutora emerge a visão européia deslocada” (grifos do autor).<sup>283</sup>

<sup>281</sup> ELIAS. *O processo civilizador*, v.1, p. 23.

<sup>282</sup> Exemplar dessa perspectiva é o próprio artigo de Milan Kundera, *The tragedy of Central Europe*. (Cf. KUNDERA. *The tragedy of Central Europe*, p. 35-37).

<sup>283</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 132-133.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek, em artigo intitulado exatamente “O espelho distorcido”, faz uma afirmação a respeito da Eslovênia que, como ele próprio salienta, pode ser ampliada para outras regiões da Europa Centro-Oriental:

A cultura eslovena é obcecada pela idéia de que, apesar de sermos um país pequeno, somos uma superpotência cultural: possuímos um certo “agalma”, um tesouro íntimo e oculto de obras-primas culturais que aguardam o reconhecimento do mundo maior. (...) Esse narcisismo não é uma especialidade eslovena; há versões dele por toda a Europa Oriental.<sup>284</sup>

Imagem semelhante, de gigantescos tesouros escondidos em armazéns e sótãos, à espera de serem expostos “no museu ao ar livre chamado Europa”, também aparece no artigo “El centro esta vacio: microeuropa, paneuropa, barbaropa”, de Lothar Baier.<sup>285</sup> Frágeis demais, esses tesouros talvez não sobrevivessem ao contato com a luz do olhar internacional, o que me leva a lembrar dos três rolos de filme jamais revelados, desde o início do século, cuja autoria suposta seria dos irmãos Manakis, precursores do cinema nos Bálcãs, atrás dos quais viaja, em sua *odisséia*, o protagonista do filme *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos. Ao final do filme, quando os rolos são finalmente revelados, o que surge é a tela branca e luminosa, é o limite do visível, como se, ao revelar/decifrar – tirar da escuridão – as imagens dos irmãos Manakis, elas desaparecessem ao contato da tela da cinemateca com o feixe luminoso do projetor. O desaparecimento é tornado imagem nos últimos fotogramas do filme de Theo Angelopoulos.

Textos em guerra, tecidos em emergência, as narrativas com as quais trabalho nesta tese, ao mesmo tempo em que rejeitam a fixação pelo “tesouro nacional oculto”, são também instrumentos de fixação de uma imagem “central” de Europa, complexificando a tensão dialética, marcada pela separação e imbricamento, pelos processos sucessivos de *reterritorialização* e *desterritorialização* da Europa com a Outra Europa. Além disso, essas narrativas elaboram novos modos de narrar a guerra e suas reverberações – seja através do périplo do protagonista de *Um olhar a cada dia*;

<sup>284</sup> ŽIZEK. O espelho distorcido. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/majs/fs0905200405.htm>>. Acesso em: 09 mai. 2004.

<sup>285</sup> BAIER. El centro esta vacio: microeuropa, paneuropa, barbaropa, p. 47.

das línguas estranhas que se entranham em *Um túmulo para Boris Davidovitchi*; da construção temporal “ex-cêntrica” em *Antes da chuva*; dos rizomas da guerra em *Underground* e em “A família Tóth” (uma das novelas de István Örkény); da representação da morte em “A exposição das rosas”; ou da *re-apresentação* do canto desconhecido dos rapsodos em *Três cantos fúnebres para Kosovo*.



**PARTE II**

**GUERRA:**

**MEMÓRIAS EM FÁ MAIOR**

---

2 de agosto [1914]

A Alemanha declarou guerra à Rússia. À tarde,  
na Escola de natação.

Franz Kafka, *Diários*

## CAPÍTULO 2

### REPRESENTAR A GUERRA

Com certeza o senhor conhece a história do soldado japonês que permaneceu na selva durante trinta anos resistindo ao exército americano sem se render. Estava convencido de que a guerra era eterna e de que ele devia evitar as emboscadas e mover-se sem cessar pela ilha, até contatar as forças amigas. Enquanto perambulava, envelhecia, vivia de lagartixas e de folhas, dormia numa choupana de galhos, na época dos tufões subia nas árvores e se amarrava nos galhos. A verdade é que a guerra é isso mesmo e ele não fazia mais que cumprir com seu dever; exceto por um lado quase microscópico (a assinatura da paz num papel), todo seu universo era real. Quando o encontraram já não sabia falar, só repetia o juramento do exército imperial que o obrigava lutar até o fim. Agora é um velho de noventa anos e está em exibição no Museu da Segunda Guerra Mundial em Hiroshima, com seu póido (sic) uniforme de oficial do imperador, empunhando um fuzil com baioneta e em postura de combate.

Ricardo Piglia, *A cidade ausente*

#### 2.1. *Mas a guerra disse: Sou!*<sup>286</sup>

Em 30 de julho de 1932, a partir de uma proposta da Liga das Nações e do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, que consistia em convidar uma pessoa para um intercâmbio sobre algum problema a ser escolhido, Albert Einstein envia uma carta a Sigmund Freud em que lança a questão, considerada por ele o mais urgente de todos os problemas enfrentados pela civilização naquele momento: há algum modo de

---

<sup>286</sup> SEIFERT. Poema sobre a guerra, p. 72.

libertar o homem da fatalidade da guerra? “da maneira como as coisas estão (...) Existe alguma forma de livrar a humanidade da ameaça da guerra?”.<sup>287</sup>

Em sua resposta,<sup>288</sup> dialogando com as colocações de Einstein, que afirmara preparar-lhe o terreno, Freud desenvolve a relação entre direito e poder, mais especificamente, entre direito e violência, palavra esta que ele considera mais “nua e crua” que o termo poder, utilizado por Einstein. Se é comum o fato de as duas noções serem tomadas como antíteses, Freud mostra a sua interdependência, o fato de uma se desenvolver a partir da outra. Para isso, como é habitual em seu pensamento, remonta às origens primitivas do fenômeno, desenhando uma situação inicial: a dominação pela violência bruta ou pela violência apoiada no intelecto – o uso das armas – daquele que detém um poder maior. Com a sucessão ininterrupta de conflitos, os indivíduos mais fracos podem se unir. Com essa união, a violência do mais forte poderia ser derrotada, sendo que o poder daqueles que se uniram representaria, a partir de então, a lei, em contraposição à violência do indivíduo só. A lei configura-se, dessa maneira, como força de uma comunidade, ou seja: “a violência suplantada pela transferência do poder a uma comunidade maior, que se mantém unida por laços emocionais entre seus membros”.<sup>289</sup> Entretanto, a justiça da comunidade irá sempre exprimir graus desiguais de poder nela vigentes, o que não solucionaria os conflitos de interesses dentro da comunidade. Assim, a violência estará sempre preparada para se voltar contra qualquer indivíduo que se lhe oponha.

Em seguida, ao dirigir-se para uma questão crucial colocada por Einstein: como é possível “dobrar a vontade da maioria, que se resigna a perder e a sofrer com uma situação de guerra, a serviço da ambição de poucos?”<sup>290</sup> Freud adentra o universo

---

<sup>287</sup> FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXI. O volume citado contém também o texto da carta de Einstein.

<sup>288</sup> As duas cartas trocadas por Albert Einstein e Sigmund Freud foram publicadas pela primeira vez em 1933, curiosamente, sob o título de “Por que a guerra?”, apesar de não ser essa a questão colocada por Einstein nem tampouco a resposta de Freud refletir tal pergunta. Em relação aos textos de Freud consagrados ao tema da guerra, consultar os comentários de MOSCOVICI. Tuer, p. 11-17.

<sup>289</sup> FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXI.

<sup>290</sup> FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXI.

da psicanálise e apresenta a teoria dos instintos. De acordo com sua hipótese, os instintos humanos são de apenas dois tipos:

aqueles que tendem a preservar e a unir – que denominamos “eróticos”, exatamente no mesmo sentido em que Platão usa a palavra “Eros” em seu *Symposium*, ou “sexuais”, com uma deliberada ampliação da concepção popular de “sexualidade” –; e aqueles que tendem a destruir e matar, os quais agrupamos como instinto agressivo ou destrutivo.<sup>291</sup>

Entre os dois instintos, não haveria juízos éticos da ordem do bem ou do mal. Nenhum deles seria menos essencial do que o outro, pois, da ação confluyente ou mutuamente contrária de ambos, dependeriam os fenômenos da vida, inclusive aqueles relacionados à guerra. Esta última, como qualquer outra ação do homem, é uma mistura desordenada de Eros e Tanatos. De nada valeria, portanto, intentar uma eliminação das inclinações agressivas dos homens. Ao final de sua carta, Freud não deixa ilusões a respeito da possibilidade de o saber da psicanálise legar à humanidade a capacidade de colocar fim à ameaça da guerra. Desculpando-se do resultado “não muito frutífero” de sua reflexão sobre “um problema prático urgente”, Freud ainda insiste em um ponto: por que tantas pessoas – incluindo ele próprio e Einstein – opõem-se tão violentamente contra a guerra, se a mesma parece ser coisa muito natural, tendo uma base biológica e sendo dificilmente evitável na prática? Entre outras possibilidades de resposta apresentadas, recorto os trechos:

reagimos à guerra dessa maneira, porque toda pessoa tem o direito à sua própria vida, porque a guerra põe um término a vidas plenas de esperanças, porque conduz os homens individualmente a situações humilhantes, porque os compele, contra sua vontade, a matar outros homens e porque destrói objetos materiais preciosos, produzidos pelo trabalho da humanidade. (...) Penso que a principal razão por que nos rebelamos contra a guerra é que não podemos fazer outra coisa. Somos pacifistas porque somos obrigados a sê-lo, por motivos orgânicos, básicos. E sendo assim, temos dificuldades em encontrar argumentos que justifiquem nossa atitude.<sup>292</sup>

<sup>291</sup> FREUD, Sigmund. - O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXI.

<sup>292</sup> FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XXI.

A troca de correspondência entre Einstein e Freud, sob a sombra de um perigo eminente, exemplifica de forma emblemática a pregnância do tema da guerra no século XX. Seja pelo viés da arte – como Modris Eksteins, em seu livro *Sagração da primavera*, que mostra como a arte de vanguarda e a guerra moderna estiveram atreladas<sup>293</sup> –, seja pelo viés da análise histórica – como Mark Mazower, em *Continente sombrio*,<sup>294</sup> que examina a história da Europa desde a Primeira Guerra Mundial, de 1914 até os conflitos nos Bálcãs, no final dos anos 90 –, diferentes autores irão enfatizar o vínculo íntimo entre o século XX e a experiência da guerra. Nunca se falou tanto e com tal empenho sobre esse problema, transformando de modo significativo a maneira como o mundo vê a questão. Como salienta Umberto Eco: “o mundo de hoje olha a guerra com olhos diversos daqueles com os quais podia olhá-la no início do século [XX], e se alguém falasse hoje da beleza da guerra como única higiene do mundo, não entraria para a história da literatura, mas para a da psiquiatria”.<sup>295</sup> A experiência da guerra se impôs ao século XX – “século heraclítico”<sup>296</sup> – como o horizonte fatal do pensamento. Para Eric Hobsbawm, por exemplo, que em *A era dos extremos* arrisca um panorama geral do século XX,

o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram. Não há como compreender o Breve Século XX sem ela. Ele foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam.<sup>297</sup>

Se a temática da guerra esteve presente de forma constante em campos de reflexões diversos – tais como a filosofia, a história, o direito, as artes, as ciências sociais –, as definições e o tratamento do tema variaram de acordo com a abordagem escolhida. Dentre as aproximações possíveis, aquela que se firmou como a mais tradicional foi a baseada em modelos jurídico-institucionais, envolvendo a ciência social

<sup>293</sup> Modris Eksteins argumenta que a guerra introduziu uma nova era, uma era que exigia novas imagens e novas sensibilidades. (Cf. EKSTEINS. *A sagração da primavera*, p. 12).

<sup>294</sup> De forma provocadora, Mark Mazower utiliza a expressão “Continente sombrio”, correntemente aplicada à África, para se referir à Europa do século XX (Cf. MAZOWER. *Continente sombrio*).

<sup>295</sup> ECO. *Cinco escritos morais*, p. 16.

<sup>296</sup> “S’il est vrai que, selon Héraclite, le combat est le père de toute chose, le XX.e siècle a été fondamentalement héraclitéen car la guerre s’est imposée comme horizon fatal de la pensée” (DOLLÉ. *Un siècle héraclitéen*, p. 20).

<sup>297</sup> HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, p. 30.

e a política, e marcada pelas seguintes questões: o que é a guerra?; quais os tipos (classificações possíveis) de guerra?; por que (causas) se faz a guerra? Questões que serão atravessadas por outras problematizações: a definição de soberania – o que legitima o poder – e a teoria do Estado – o que define o Estado.<sup>298</sup> Esses “atravessamentos” é que singularizam tal abordagem.

Parte-se, então, nesse tipo de recorte inspirado no Direito, de duas distinções, aparentemente claras: em primeiro lugar, a separação entre o estado de guerra e o estado de paz, com o intuito de aplicar as normas de “direito bélico”, definindo quais são os momentos formais do “fenômeno da guerra”; em segundo lugar, a certeza na existência de guerras justas e injustas, a partir de argumentos fundados no direito internacional – ou, como preferem, contemporaneamente, alguns, no “direito cosmopolita”.<sup>299</sup> Obviamente, este não é o percurso que tomo neste trabalho. Até porque os limites entre guerra e paz – em especial no contexto das narrativas aqui privilegiadas – são cada vez mais vagos e o que se percebe é a subtração desta última para a insurreição da primeira. Assiste-se a uma espécie de indiferenciação em que o “estado de exceção” borra a distinção precisa entre períodos de guerra e períodos de paz; e qualquer possibilidade de se cogitar a justiça ou a injustiça de uma guerra torna-se nula. Conforme afirma, diante de uma espécie de guia de viagem, a personagem Aleksandar Kirkhov, do filme *Antes da chuva*, de Milcho Manchevski: “Romênia, El Salvador, Azerbaijão, Belfast, Angola, Bósnia... Merdas. Paz é exceção, não é regra”.<sup>300</sup> Além de apontar para o obscurecimento das “distinções claras” entre guerra e paz, a fala da personagem de Kirkhov deixa entrever outra impossibilidade da experiência contemporânea das

---

<sup>298</sup> Tais questões encontram-se explícita ou implicitamente em vários “Manuais” sobre o tema da guerra, a começar pelo mais famoso deles, o livro (1832) do oficial prussiano Carl Von Clausewitz (Cf. CLAUSEWITZ. *Da guerra*), passando pelas reflexões (1976) de seu mais importante comentador, Raymond Aron (Cf. ARON. *Pensar a guerra, Clausewitz*), a teóricos “da guerra” contemporâneos, como o professor de história militar John Keegan (Cf. KEEGAN. *Um história da guerra*) e o cientista político Luigi Bonanate (BONANATE. *A guerra*). Para uma leitura concentrada dessa abordagem tradicional do tema da guerra, ver: GUERRA. In: BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO. *Dicionário de política*, p. 571-577.

<sup>299</sup> Em 1991, após iniciada a Operação Tempestade no deserto (guerra do Iraque), autores como Norberto Bobbio, Michael Walzer, Jürgen Habermas, entre outros, declararam ser essa uma guerra justa. Habermas declarava ainda que era preciso saudar “a *virada cosmopolita* que se estava testemunhando”. Argumentos semelhantes se repetiram, em 1999, com o ataque da Otan à Sérvia. (Cf. ARANTES. Notícias de uma guerra cosmopolita, p. B28-B41).

<sup>300</sup> ANTES da chuva. Direção de Milcho Manchevski... 1994.

guerras: a compartimentação desses conflitos em tipos apartados, como, por exemplo, guerras do terceiro mundo, guerras imperialistas, guerras de imperialistas contra periféricos. Para aqueles que tomam consciência do problema da guerra, o que de certa maneira já estava presente no “diálogo” entre Einstein e Freud, compartimentá-la seria o caminho para *justificar*, no sentido de fazer justo, absorver, certos conflitos bélicos, na linha do provérbio francês: *tout comprendre c'est tout pardonner* – sinteticamente: compreender é perdoar –, que apontaria para uma espécie de superioridade e virtude moral de um suposto saber daqueles que julgam as causas das mazelas humanas.

Outras vozes ainda ecoam na breve fala de Aleksandar Kirkhov. Para Carl Schmitt, citado por Giorgio Agamben,<sup>301</sup> a soberania assinala o limite – tanto como início quanto como fim – do ordenamento jurídico; o soberano é aquele no qual o ordenamento jurídico reconhece o poder de proclamar o “estado de exceção” e de suspender, conseqüentemente, a validade do ordenamento. Trata-se não somente de caracterizar a distinção entre “o que está dentro e o que está fora, situação normal e o caos”,<sup>302</sup> pois a reflexão de Schmitt sobre a localização (*ortung*) permite traçar e orientar os limites entre o interno e o externo, o normatizável pela lei e o caos. Esse traçamento de bordas, essa “zona de fronteira”, entre o dentro e o fora é o estado de exceção. Na esteira de Walter Benjamin, Giorgio Agamben<sup>303</sup> complexifica ainda mais a reflexão de Carl Schmitt ao constatar que: “o próprio estado de exceção, como estrutura política fundamental, em nosso tempo, emerge sempre mais ao primeiro plano e tende, por fim, a tornar-se a regra”. Nesse sentido, tomar o campo de concentração como emblemático ou como unidade de sentido de nossa época seria, no século XX, uma tentativa de dar uma localização visível e permanente para a figura atópica e ilocalizável do estado de exceção:

Não é o cárcere, mas o campo, na realidade, o espaço que corresponde a esta estrutura originária do *nómos*. Isto mostra-se, ademais, no fato de que enquanto o direito carcerário não está fora do ordenamento

<sup>301</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 23-27.

<sup>302</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 26.

<sup>303</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 27. Na tese de número 8, Walter Benjamin afirma: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 226).

normal, mas constitui apenas um âmbito particular do direito penal, a constelação jurídica que orienta o campo é, como veremos, a lei marcial ou o estado de sítio.(...) O campo, como espaço absoluto de exceção, é topologicamente distinto de um simples espaço de reclusão. E é este espaço de exceção, no qual o nexos entre localização e ordenamento é definitivamente rompido, que determinou a crise do velho “*nómos da terra*”.<sup>304</sup>

Independente dos recortes e abordagens, é bastante evidente o fato de a guerra ocupar lugar central no mundo contemporâneo, a Guerra com G maiúsculo, conforme é tratada por Umberto Eco,<sup>305</sup> como guerra “quente” e guerreada com o consenso explícito das nações. Basta se olhar para a história da Europa no século XX, por exemplo, para perceber o quanto a periodização dessa história é “inventada” pela noção de guerra – tempo de guerra, pós-guerra, entreguerras, pré-guerra. Como afirma Roney Cytrynowicz:

Os períodos de guerra não apenas marcam uma certa cronologia, dividindo tempos e tentando compreender fases dentro deles, mas tornaram-se chaves da periodização deste século [século XX] e definem categorias de pensamento, conceitos que definem uma forma de pensar a história e a cultura. A partir desta periodização, definem-se campos particulares, como a arte no entreguerras, a cultura no pós-guerra, a estética, a filosofia, a ideologia. O *pré*, o *entre* e o *pós*, o *fria* significam uma acomodação permanente, que estão sempre *entre*, referenciados à eclosão e ao término militar da guerra.<sup>306</sup>

Como já afirmei no capítulo anterior, a experiência da guerra foi vivida de modo intenso e intrínseco pelos povos da Europa Centro-Oriental.<sup>307</sup> Como é sabido, as

<sup>304</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 27.

<sup>305</sup> ECO. *Cinco escritos morais*, p. 11.

<sup>306</sup> CYTRYNOWICZ. *Guerra sem guerra*, p. 14.

<sup>307</sup> Faço uma breve periodização, somente a título de ilustração, de conflitos ocorridos na região da ex-Iugoslávia, no século XX: **1903** – Levantamento contra os turcos na Macedônia; **1912** – Primeira Guerra Balcânica; **1913** – Segunda Guerra Balcânica; **1914** – Assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro dos Habsburgo, em Sarajevo; **1914-1918** – Primeira Guerra Mundial; **1928** – Radic, líder do Partido Camponês da Croácia, é assassinado em plena sessão do parlamento; **1934** – Assassinato do rei Alexandre em Marselha por ativistas Macedônios; **1939-1945** – Segunda Guerra Mundial; **1948** – Agitação em Kosovo, manifestações estudantis em Liubliana, Zagreb e Belgrado; **1968** – Motins anti-sérvios em Kosovo; **1971** – “Primavera Croata” e agitação liberal na Sérvia; **1981** – Tumultos em Kosovo; Estado de sítio é imposto na província; **1982** – Novos incidentes em Kosovo; **1983** – Detenção de nacionalistas muçulmanos na Bósnia; **1986** – Forte êxodo de sérvios do Kosovo; **1988** – Protestos na Eslovênia contra o Exército Federal; Manifestações em Liubliana contra a política de Milosevic em Kosovo; **1989** – Choque em Kosovo entre albaneses e sérvios; Guerra econômica entre Sérvia e Eslovênia; **1990** – A Eslovênia e a Croácia declaram suas soberanias; **1991** – A Eslovênia e a Croácia proclamam a independência; Início dos conflitos armados na Eslovênia e na Croácia; **1992** – Começa a guerra da Bósnia; **1996** – Fim da ocupação sérvia em Sarajevo; **1998** –



duas Grandes Guerras européias do século XX germinaram na região da Outra Europa: a Primeira começou em Sarajevo; a Segunda, em Gdansk. O primeiro conflito principiou nos Bálcãs com o assassinato, em 28 de junho de 1914, do sucessor da Monarquia austro-húngara, o arquiduque Francisco Ferdinando; sua causa imediata, a incorporação da Bósnia-Herzegovina à Monarquia, incorporação contestada tanto pela Sérvia vizinha quanto pelos habitantes sérvios da província. Chama a atenção a data do assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando porque 28 de junho é exatamente a data da Batalha do Kosovo, de 1389. Provavelmente um artifício político, como aquele do presidente francês François Mitterrand, que, em 1992, quando Sarajevo já era cenário de uma outra guerra balcânica, escolheu justamente o dia 28 de junho para visitar a cidade. Seu objetivo era chamar a atenção da opinião pública mundial para a gravidade da crise na ex-Iugoslávia.<sup>308</sup> Artificiosas ou não, essas coincidências, que serão retomadas no terceiro capítulo desta tese, terminam por alimentar a lenda, entretecendo realidade e mito.

Já o estopim da guerra seguinte foi o “corredor polonês”. Nas palavras de Nelson Ascher:

Durante a Segunda Guerra, a conflagração total em grande escala, com milhões de mortos, destruição generalizada de cidades etc., ocorreu de fato na região [Europa Centro-Oriental] e não na Europa Ocidental, que, a rigor, foi poupada dessa experiência. Foi lá também que teve lugar o extermínio em massa dos judeus europeus, o Holocausto. Auschwitz (Óswiecim) fica na Polônia; Teresienstadt, nas terras tchecas.<sup>309</sup>

Além disso, na última década do século XX, os nomes Sarajevo e Kosovo ressoaram como sinônimo de guerra civil ou de guerra étnica. Segundo Aleksandar

---

Violentos enfrentamentos no Kosovo; **1999** – Guerra do Kosovo; Ataque da Otan à Sérvia; Primeiro mês de guerra, mais 700 mil refugiados da província do Kosovo; **2001** – Início de conflitos armados na Macedônia. (Cf. REED. *A guerra nos Bálcãs*; FERON. *Iugoslávia: a guerra do fim do século*; RAMONET. *Guerras do século XXI*; 123-152; JACOMINI. *Guerra da Bósnia*; THOMAZ; BASCH. *Histórias e traições – antropologia e conflitos no Sul de Moçambique e na Hungria*; THOMAZ. *A vitória política do medo*, p. 3-18; BÉRENGER. *O império austro-húngaro e a geopolítica balcânica: do protetorado bósnio à I Guerra Mundial*, p. 19-38; IVEKOVIC. *O drama iugoslavo*, p. 39-61; BLACKBURN. *O esfacelamento da Iugoslávia e o destino da Bósnia*, p. 62-83; BRENER. *Leste europeu: a revolução democrática*; MAZOWER. *Continente sombrio*, p. 354-395; HOBBSAWM. *A era dos extremos*; KEEGAN. *Uma história da guerra*, p. 70-74; VALLE. *Guerras contra a Europa*).

<sup>308</sup> Sobre a visita de François Mitterrand a Sarajevo, em 1992, ver: HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos*, p. 12; TERRA de ninguém. Direção: Danis Tanovic... 2001.

<sup>309</sup> ASCHER. *Europa, pois é, Europa*, p. 11.

Jovanovic, essa ânsia dos povos do Leste em direção ao monolitismo etnolingüístico e cultural seria cômica, se não tivesse sido inscrita à custa de tanto sangue, perseguição e injustiça: “seria cômica (e não deixa de sê-lo, no fundo), porque é a negação de tudo aquilo que possa caracterizar a *outra* Europa, um grande mosaico de povos, línguas e culturas, um rico mosaico”.<sup>310</sup>

Se, no século XX, a guerra adentrou o cotidiano das experiências humanas, o estado de exceção inscreveu-se na vida natural; assistiu-se, também, à intensificação da aproximação entre arte e guerra, cultura e guerra, o que se confirma de modo significativo na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental. Não é difícil extrair, no universo ficcional de István Örkény, Danilo Kiš, Theo Angelopoulos, Ismail Kadaré, Emir Kusturica e Milcho Manchevski e de muitos outros escritores e cineastas da região, respostas a esse estado de coisas.<sup>311</sup> Respostas tão diferentes e tão fortes que só vêm confirmar a riqueza do mosaico em que se constitui a Outra Europa. Em suas narrativas, a guerra insurge como um “referencial entranhado”,<sup>312</sup> de cuja virulência é impossível desviar. A reação desses artistas à experiência da guerra é sempre um posicionamento que os absorve, para dizer novamente com Franz Kafka, como uma escolha de vida e de morte.<sup>313</sup>

Por outro lado, ao contrário do que se convencionou chamar, na primeira metade do século XX, de “poesia de guerra”,<sup>314</sup> “romance de guerra”<sup>315</sup> e “filme de

---

<sup>310</sup> JOVANOVIC. Seis povos eslavos em busca de tradução, p. 17.

<sup>311</sup> Nesse sentido, é relevante citar o artigo de Mihailo Pantic, publicado no *Le Courier des Balkans*, “Serbie: nouvelle prose de guerre”, no qual o autor analisa o liame entre o estado de guerra e a literatura da região da Europa Centro-Oriental, dando ênfase à literatura sérvia (Cf. PANTIC. Serbie: nouvelle prose de guerre. Disponível em: <<http://balkans.courriers.info/article2520.html>>).

<sup>312</sup> MOURA. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial* (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes), p. 178.

<sup>313</sup> KAFKA. *Diários*, p. 162.

<sup>314</sup> MOURA. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial* (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes), p. 180-185. Além de uma extensa análise da obra poética dos três poetas brasileiros relacionada à Segunda Guerra Mundial, Murilo Marcondes Moura, ao final de sua tese, faz alguns apontamentos gerais a respeito do “gênero” “poesia de guerra”, salientando o caráter referencial e convencional da maior parte da produção poética tomada sob esse rótulo.

<sup>315</sup> EKSTEINS. *A sagração da primavera*, p. 350-379. Nas páginas destacadas, Modris Eksteins faz uma ampla análise do romance *Nada de novo no front*, de Erich Maria Remarque, publicado em 1929. O livro de Remarque se consagraria como o mais importante romance sobre a guerra na primeira metade do século XX, e Eksteins vasculha os interstícios do livro e de seu entorno, construindo um retrato

guerra”<sup>316</sup> – rótulos que se opunham à noção de arte de vanguarda –, os livros e filmes com os quais trabalho nesta tese não tomam a guerra como algo puramente referencial, apenas uma efeméride, tampouco almejam alcançar “a verdade sobre a guerra”, ou ainda representar a guerra em sua dimensão de espetáculo. Ao contrário, eles aparecem como suplemento ao tema da guerra e às noções que ela implica – a morte, a tortura, o exílio –, construindo formas alternativas de relato, registro, perspectiva. Daí eu propor a noção de *textos em guerra* para diferenciá-los do que se estabeleceu por consenso como “narrativa de guerra”, tanto no cinema quanto na literatura.

---

significativo do que se convencionou chamar “Literatura de guerra”, em especial a crença de que essa literatura apresentaria uma “verdade sobre a guerra”.

<sup>316</sup> BECKER. *Ecrire la Grande Guerre*, p. 49-50. “la littérature sur la guerre qui envahit l'oeuvre d'un grand nombre d'écrivains français, qu'ils aient combattu ou pas. C'est d'ailleurs surtout dans le années trente que le plus d'oeuvres paraissent, dans un mouvement littéraire qui est international, comme le prouvent *A l'Quest rien de nouveau* (Remarque), *L'Adieu aux armes* (Hemingway) ou *Un na sur le haut plateau ou les hommes* (Lussu). Au même moment, le cinéma de guerre devient aussi plus réaliste, comme si pour écrire ou filmer la mort en face il avait fallu laisser passer une dizaine d'années. (BECKER. *Ecrire la Grande Guerre*, p. 49). Sobre a noção de filme de guerra, ver também: LABAKI. *O cinema vai à guerra*, p. 10; MATTOS. *Hollywood vai à guerra*, 22-29; 34-40.

## 2.2. Textos em Guerra

O contato com *Três cantos fúnebres para o Kosovo*, de Ismail Kadaré, *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história, de Danilo Kiš, *A exposição das rosas*: duas novelas, de István Örkény, *Antes da chuva*, de Milcho Manchevski, *Underground*: mentiras da guerra, de Emir Kusturica e *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos, torna evidente um efeito comum a essas narrativas: a problematização e a desarticulação de certas divisões binárias que ainda são fortes no sistema de pensamento ocidental, como natureza/cultura, interior/exterior, presente/passado, bem/mal, verdadeiro/falso. Além disso, esses livros e filmes também apontam para a ambigüidade e a dissolução das fronteiras entre os gêneros do discurso literário e fílmico. Assim como as fronteiras ordinárias são borradas na geografia, também os limites do gênero esfumam-se e a própria teoria *ideal* dos gêneros é colocada em questão.<sup>317</sup> Conformam-se, no interior dessas narrativas, “gêneros impuros”, ao coadunarem-se: os “cantos” da epopéia, o relato de guerra, as memórias, em *Três cantos fúnebres para Kosovo*; as narrativas (romance, conto, novela), o testemunho, os relatórios e os interrogatórios “oficiais”, em *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história; a novela, o conto, o texto dramático, o roteiro cinematográfico, o *making of*, em *Exposição das rosas*: duas novelas. Quanto aos filmes *Underground*: mentiras da guerra, *Antes da chuva* e *Um olhar a cada dia*, classificados, “etiquetados”, respectivamente, como guerra, romance e arte,<sup>318</sup> eles colocam em xeque o artifício caro à crítica cinematográfica, à imprensa, aos estúdios e às distribuidoras, de classificar os filmes em modalidades dramáticas denominadas *gêneros*.<sup>319</sup> É

<sup>317</sup> Sobre o tema da ruptura dos gêneros, ver: RESENDE. Os gêneros e o trânsito textual, p. 25-35. O autor realiza um percurso pelo assunto, partindo de Tzvetan Todorov, passando pelas “teorias do pós-moderno” (Andreas Huyssen; Fredric Jameson; François Lyotard) e chegando em Haroldo de Campos.

<sup>318</sup> Tomo aqui as “etiquetas” coladas pelas distribuidoras de vídeo – Mundial Filmes (*Um olhar a cada dia* e *Underground*) e Lumiere (*Antes da chuva*) –, quando do lançamento dos filmes em vídeo.

<sup>319</sup> Temos, na história do cinema, uma compartimentação dos filmes em “séries” que, pretensamente, obedecem a algumas *modalidades dramáticas*, tais como drama, romance, policial, guerra, aventura, comédia, ficção científica, etc. Assim, ao contrário do que acontece com outras artes, como a literatura, por exemplo, falar em uma teoria dos gêneros propriamente dita no que tange ao cinema, seria algo precipitado, pois “o cinema parece trilhar mais pelo caminho das intertextualidades entre gêneros, uma impureza marcada pela necessidade de sua própria estrutura de sobrevivência.” (CAPUZO, Heitor. O cinema industrial e os gêneros, p. 23). Uma tentativa de se pensar a questão dos gêneros no cinema, para além das classificações tradicionais, relacionando-a ao estudo de Mikhail

significativo que, à época do lançamento desses filmes nos cinemas brasileiros (1995/1996), as sinopses e críticas demonstrassem dificuldade em classificá-los, terminando por enfatizar a temática da guerra e os conflitos, então recentes, nos Bálcãs.<sup>320</sup> Tal movimento de superação da divisão tradicional e ideal dos gêneros acena para/ou impõe um desejo, uma possibilidade terceira: transmitir o “ponto cego de uma experiência”<sup>321</sup> – a guerra, a morte – que está além da simples informação e da rígida compartimentação.

Como salientou um soldado brasileiro que lutou na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, como membro da Força Expedicionária Brasileira (FEB): “Falar da guerra é difícil. Muito difícil. Pelo menos no sentido de comunicar, de *fazer o outro não apenas ouvir mas compreender o que foi aquilo*” (grifos meus).<sup>322</sup> O que a fala do soldado Roberto de Mello e Souza reivindica é o direito de intercambiar experiências,<sup>323</sup> além de apontar para a impossibilidade de transmitir e simbolizar o traumático. Não foi por acaso que, ao falar do empobrecimento da experiência no mundo capitalista moderno, Walter Benjamin trouxe, entre outras imagens, a dos combatentes da Primeira Guerra Mundial, que voltavam silenciosos do campo de batalha: “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”.<sup>324</sup> Walter Benjamin reflete sobre a necessidade de se reconstruir a experiência no mundo da técnica – inclusive das guerras tecnológicas<sup>325</sup> –, para que seja possível uma memória e uma palavra comuns. Mas

---

Bakhtin (A questão dos gêneros do discurso), encontra-se em: STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*.

<sup>320</sup> Ver, a título de exemplo, REZENDE. Angelopoulos faz viagem pelo fim do século, p. 7; MESQUITA. “Olhar de Ulysses” revira o passado impossível, p. 5; SCALZO. Intolerância altera o destino, p. 8; OLIVEIRA. Humor e horror em tempo de guerra, p. 8. (Há outras críticas e resenhas dos filmes analisados apresentadas nas Referências).

<sup>321</sup> Tal expressão é utilizada por Ricardo Piglia para referir-se a experiências-limite como as da repressão militar durante as ditaduras na América Latina, dos campos de concentração, do genocídio, da morte etc. (Cf. PIGLIA. “Una propuesta para el próximo milênio”, p. 1-3.).

<sup>322</sup> MELLO E SOUZA, Roberto de. O soldado, p. B129.

<sup>323</sup> A noção de experiência é tomada aqui a partir de BENJAMIN. Experiência e pobreza, p. 114-119; BENJAMIN. O narrador, p. 197-221; BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 222-232; BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 103-149.

<sup>324</sup> BENJAMIN. Experiência e pobreza, p. 115.

<sup>325</sup> Parafrazeando um de seus mais famosos ensaios, pode-se dizer, contemporaneamente, da “guerra na era de sua reprodutibilidade técnica”. O ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936) trata das novas formas de produção e de fruição trazidas pela

como manifestar o valor da experiência? De que maneira transmitir a experiência do horror da guerra e não só informar sobre ela? Como narrar a dor e a morte?

Tais questões revelam uma tarefa paradoxal: a necessidade irredutível de narrar aquilo que não pode ser esquecido, ao mesmo tempo em que se tem a consciência angustiante de que a linguagem não consegue expressar completamente tal experiência.<sup>326</sup> Desenha-se um confim: o limite da representação. Certos acontecimentos – como os campos de concentração, o genocídio, a repressão ditatorial – são muito difíceis, quase impossíveis de se representar, por isso, supõem uma relação outra com a produção da linguagem dos/nos limites. Como adverte Ricardo Piglia, “há um ponto, um lugar – digamos – ao qual parece impossível aproximar-se através da linguagem. Como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o silêncio” (tradução minha).<sup>327</sup>

Ao examinar o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, Shoshana Felman expõe o seguinte questionamento a respeito do testemunho do Holocausto: é possível ser testemunho do interior ou, ao contrário, estaríamos condenados a permanecer no exterior?<sup>328</sup> É a mesma problemática que se configura nas narrativas com as quais trabalho: é possível escrever ou filmar “de dentro” da experiência do horror e da memória dessa experiência ou se estaria condenado a ficar no exterior e a “não ser testemunhos senão de fora?”<sup>329</sup> O que, de certa maneira, ultrapassa o problema da

---

contemporaneidade, em especial o cinema. Uma das contribuições do ensaio está em ajudar a compreender a evolução na atitude do leitor/espectador diante dessas novas formas de produção artística: a mudança de visada no processo de recepção da obra de arte, da “aura”, recolhimento e contemplação, ao “choque”, recepção descontínua. (Cf. BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 165-196).

<sup>326</sup> A não solução do conflito entre a *necessidade* e a *impossibilidade* de representação da experiência da catástrofe é tratada em várias reflexões teóricas, citamos aqui: SELIGMAN-SILVA. História como trauma, p. 73-98; GAGNEBIN. A (im)possibilidade da poesia., p. 48-51; AVELAR. A escrita do luto e a promessa de restituição, p. 235-259; FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar, p. 13-71, às quais esta reflexão é devedora.

<sup>327</sup> “hay un punto extremo, un lugar – digamos – al que parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio” (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio., p. 1-3).

<sup>328</sup> FELMAN. À l'âge du témoignage, p. 82-89. Citada por LIMA. *Mimesis*: desafio do conhecimento, p. 263-264.

<sup>329</sup> FELMAN. À l'âge du témoignage, p. 82-89. Citada por LIMA. *Mimesis*: desafio do conhecimento, p. 264.

representação “irrepresentável” pelo caráter incomensurável da atrocidade, e aponta para a tensão entre necessidade e impossibilidade de se narrar a experiência extrema. Depois de negar as duas possibilidades de testemunhar, de dentro e de fora, Shoshana Felman conclui que a postura (im)possível seria precisamente não ser nem simplesmente no interior, nem simplesmente no exterior, mas, paradoxalmente, no interior e no exterior.<sup>330</sup> O mesmo raciocínio é oportuno a propósito do *corpus* desta tese: o caminho que se abre nessas narrativas é justamente o de se estabelecer uma *ponte* entre o dentro e o fora, colocando-os em diálogo no espaço hibridizado – “nem uma coisa nem outra”<sup>331</sup> – do limite, da fronteira. Tal experiência “de dentro e de fora”, tanto do fato quanto da memória, confirma a necessidade premente de se representar a partir da constituição de uma “outra verossimilhança”,<sup>332</sup> que exceda os modelos tradicionais de representação da guerra, trazendo o que de singular se impõe por força da própria experiência, que volta, repete-se através de tempos que se sobrepõem, de guerras que se acumulam e se *guardam* como caixas chinesas.

As perguntas que se apresentam, ao se pretender uma relação singular com a linguagem, a memória, o tempo e os sentidos, são: como atravessar ou pelo menos aproximar-se dessa fronteira da linguagem de que nos fala Ricardo Piglia? Como ultrapassar a barreira do silêncio? Como acessar a via entre o interior e o exterior indicada por Shoshana Felman? Um caminho possível – quiçá inevitável – seria exatamente questionar a própria topologia das narrativas de guerra, a gramática da representação dita realista, indo além do “referente sem significado”,<sup>333</sup> ao buscar a insurreição de linguagens e sintaxes capazes de verter, em palavras e imagens, significantes e significados, formas e conceitos, o sentido da experiência a níveis de legibilidade reveladores dos nós da violência, que antes figurava sem rosto nem

---

<sup>330</sup> FELMAN. À l'âge du témoignage, p. 89. Citada por LIMA. *Mimesis*: desafio do conhecimento, p. 264.

<sup>331</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 62

<sup>332</sup> LIMA. *Mimesis*: desafio do conhecimento, p. 18. Ver ainda, mais especificamente, o primeiro capítulo: “*Mimesis* e verossimilhança”, p. 29-70.

<sup>333</sup> Como nos adverte Roland Barthes, os discursos de pretensão “realista” acreditam conhecer apenas um esquema semântico de dois termos: o referente e o significante, enquanto o significado é rechaçado, confundido com o referente (Cf. BARTHES. O discurso da história, p. 163-180; BARTHES. O efeito de real, p. 181-190).



expressão.<sup>334</sup> Dito de outra maneira, o compromisso dos artistas residiria nessa luta para trazer à tona formas, estilos, modos de expressão, especiais e específicos, que são postos em segundo plano no mercado social dos discursos.<sup>335</sup> Ou, como salienta Walter Benjamin, tal intercâmbio de experiências só seria possível a partir de uma nova forma de narratividade e na construção de um outro conceito de tempo, “um tempo saturado de ‘agoras’”.<sup>336</sup> Tal investimento não se confundiria com a noção dominante de representação, na qual o sujeito unitário comanda as representações, sendo que estas não passariam de “emanações desse sujeito”; tampouco com a filiação a uma arte comprometida, engajada.<sup>337</sup> Poder-se-ia falar aqui, trazendo Luiz Costa Lima, em um segundo sentido de representação, isto é, a “representação-efeito”, aquela que se engendra no sujeito, à maneira da resposta afetiva aos fenômenos ou acontecimentos ou, melhor dizendo, à *expressão* da cena em alguém. Apesar de engendrada no sujeito, a representação-efeito perturba a concepção de um sujeito unitário, não pretendendo uma homologia com uma cena anterior, uma reduplicação associada ao princípio de recuperação de algo a ela anterior: “o mundo da realidade”.<sup>338</sup> Ao contrário, para que a representação-efeito ultrapasse a concepção dominante de representação, é preciso que ela atraia e ative uma atividade crítica; é preciso que ela seja “um efeito crítico”.<sup>339</sup>

Daí eu propor que as narrativas escolhidas para análise sejam tratadas como *textos em guerra*, em contraposição à noção de *textos de guerra*. No entanto, aqui, o objetivo não é simplesmente etiquetar as narrativas em uma categoria e colocá-las em uma estante devidamente rotulada, mas diferenciar duas formas de pensar a “linguagem da representação da guerra” no século XX.

---

<sup>334</sup> Cf. RICHARD. Citar a violência: a rotina oficial e as convulsões do sentido, p. 87.

<sup>335</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 173.

<sup>336</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 229.

<sup>337</sup> “El hombre comprometido se expresa y yo intenté expresar este compromiso; pero no en una literatura comprometida, sino en una literatura a secas, esta diferencia es muy importante. Se puede expresar un compromiso mediante un estilo, mediante una fuerza de expresión. Se puede expresar en la literatura, pero hay que tener cuidado porque en la literatura comprometida, casi siempre, el compromiso se como a la literatura, la absorbe y la destruye” (MATVEJEVITCH, Predrag Matvejevitch: La disidencia en la otra Europa. Disponível em: <<http://www.geocities.com/gregorovivs/predrag.htm>>).

<sup>338</sup> LIMA. *Mimesis*: desafio do conhecimento, p. 24-25; 230-231.

<sup>339</sup> LIMA. *Mimesis*: desafio do conhecimento, p. 261.



O texto de guerra teria, como característica primordia, o fato de a guerra se apresentar como o próprio conteúdo representacional da construção narrativa: “a guerra como ícone”.<sup>340</sup> O regime de signos e imagens volta-se para a *representação* da guerra, estando nele impressa a relação de semelhança entre signo e referente,<sup>341</sup> sendo este último tomado como regulador, controlador do discurso narrativo. Já o texto em guerra propõe uma espécie de desintegração da guerra como gênero, “o ícone dobra-se ao símbolo”.<sup>342</sup> A guerra é sinalizada e *apresentada*<sup>343</sup> pela dimensão indicial e simbólica dos signos, livres de uma representação *colada* a algo a ela anterior. Aquém e além da aderência ao referente, o problema fundamental das construções narrativas de Emir Kusturica, Danilo Kiš, Ismail Kadaré, Milcho Manchevski, István Örkény e Theo Angelopoulos é a eleição ou a busca de um discurso narrativo que proporcione a manifestação do *valor* da experiência ou a possibilidade de sua interpretação, de sua compreensão. Assim, nessas narrativas, tecidas em emergência, a guerra está representada também no processo e no ato de representar, e não apenas no conteúdo representacional; conseqüentemente, é a própria materialidade desses textos filmicos e literários que se faz “resíduo perturbador”, retomando Shoshana Felman, da experiência da catástrofe.<sup>344</sup>

Para desenvolver e demonstrar a possibilidade de tal distinção – *textos em guerra e textos de guerra* –, tomarei como fio para reflexão – a partir dos filmes *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos e *Antes da chuva*, de Milcho Manchevski, em

<sup>340</sup> XAVIER. Guerras de cinema – a nação do monumental, p. B109.

<sup>341</sup> Faço referência à segunda, das três tricotomias em que Peirce divide os signos, exatamente aquela que se refere à relação entre o signo e o objeto representado por ele. Nela, ter-se-iam os *ícones*, *índices* e *símbolos*. Se a relação é de semelhança (similaridade), temos um *ícone*. Exemplo: um desenho que tenha a semelhança com o objeto representado, uma fotografia, uma palavra onomatopaica, uma metáfora, ou mesmo uma fórmula algébrica. Se a relação é de causa e efeito (conexão real), uma relação que afeta a existência do objeto ou é por ela afetada, temos um signo do tipo *índice*. Exemplos: pegadas na areia; a fumaça ou cheiro de queimado; os sinais matemáticos +, –, ×, e ÷; a febre. Se a relação é arbitrária, regida simplesmente por convenção, como uma lei, temos o *símbolo*: as palavras de uma língua natural são o melhor exemplo (Cf. PEIRCE. *Semiótica*, p. 45-76; PINTO. *1, 2, 3 da semiótica*, p. 24-25; 28; 54-55).

<sup>342</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 34.

<sup>343</sup> A distinção entre dois modos de representação das imagens – no caso, da memória –, tanto no cinema quanto na literatura, sendo um da ordem da *representação* e outro da *apresentação*, encontra-se em: GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 30-59.

<sup>344</sup> FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino, p. 47.

oposição a *O nascimento de uma nação*, de David Wark Griffith, e *O resgate do soldado Ryan*, de Steven Spielberg – o binômio cinema/guerra. Afinal, tal possibilidade de diferenciação me veio exatamente a partir da leitura das reflexões de Paul Virilio a respeito das relações entre guerra e cinema.<sup>345</sup> Para Virilio, “o verdadeiro filme de guerra não deve necessariamente mostrar cenas de guerra em si ou de batalhas, uma vez que o cinema entra na categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica”.<sup>346</sup> Em outro momento, Virilio, junto com Sylvere Lotringer, salienta, reescrevendo de forma inspirada a famosa máxima de Carl Von Clausewitz:<sup>347</sup> “o cinema é a guerra continuada por outros meios”. Referindo-se à relação entre o dispositivo cinematográfico e a guerra, Paulo Virilio lembra ainda que:

a câmara cinematográfica foi precedida pelo fuzil cronofotográfico de Marey e a metralhadora de *Gatling* que, por sua vez, foi inspirada no revólver *Colt*. Todas essas coisas estão na origem da guerra (...) através dos audiovisuais, da imprensa, dos meios de comunicação – a guerra se perpetua em “poder-comover”?<sup>348</sup>

Conforme atesta Virilio, antes mesmo da reflexão a respeito do conteúdo das imagens e dos procedimentos de configuração destas, a mútua implicação entre cinema e guerra já era dada pela natureza mesma do processo técnico. Tal imbricação entre guerra e cinema, em inglês, por exemplo, atinge a questão da nomenclatura. A palavra *shot* está na “origem” de ambos, servindo tanto para nomear o tiro do revólver, rifle ou canhão quanto para designar a tomada de cena em uma filmagem. Nas palavras de Amir Labaki: “Essa coincidência é o mais acabado símbolo de um casamento sem o qual este século teria sido muito diferente”.<sup>349</sup>

Mas o que, no universo da “indústria do cinema”, se convencionou chamar de “filme de guerra”? Que regras fundamentais, padrões e reiteraões permitiram classificar o que nós, espectadores, tomamos por essa acepção? Segundo o crítico inglês

<sup>345</sup> Paul Virilio desenvolve a tese de que, desde o início, o cinema esteve ligado à guerra (Cf. VIRILIO. *Guerra e cinema*; VIRILIO; LOTRINGER. *Guerra pura*).

<sup>346</sup> VIRILIO. *Guerra e cinema*, p. 27.

<sup>347</sup> “A Guerra é uma simples continuação da política por outros meios” (CLAUSEWITZ. *Da guerra*, p. 87). A respeito do caráter problemático da reflexão de Clausewitz, na contemporaneidade, ver: ARANTES. Notícias de uma guerra cosmopolita, p. B31; ECO. Pensar a guerra, p. 23-25.

<sup>348</sup> VIRILIO; LOTRINGER. *Guerra pura*, p. 82.

<sup>349</sup> LABAKI. O cinema vai à guerra, p. 10.

Colin McArthur,<sup>350</sup> o vocabulário básico de um filme de guerra é composto de três situações principais. A primeira é a encenação de momentos de combate. A segunda é a ênfase em um “pelotão” tomado como típico, acompanhando-se, assim, o cotidiano de certo número de soldados e oficiais que apresentam marcada diferenciação tipológica. A terceira é a concentração narrativa sobre um alvo militar. A regra fundamental na dramatização dessas situações é o reconhecimento e a identificação do(s) protagonista(s) – “herói(s)” individualizado(s) –, enquanto o inimigo (“vilão”, geralmente um coletivo) é cassado de sua identidade, restando apenas uma face amorfa, indiferenciada, cuja função dramática é simplesmente a de opor-se ao esforço do(s) protagonista(s). A combinação desses elementos desenharia o “tipo ideal do filme de guerra”.

Essa estrutura clássica, no entanto, demorou um pouco para se estabelecer. Ainda no início da história do cinema, quando o espetáculo narrativo-dramático ainda não se firmara, imagens de guerra já eram absorvidas pelo “mercado”. Um exemplo inusitado é o filme *Tearing down the spanish flag*, de J. Stuart Blackton – um dos pioneiros do gênero, rodado em 1898 –, que, inspirado no conflito entre americanos e espanhóis na área do Caribe, ocorrido no mesmo ano, trazia “falsas” imagens de batalha, rodadas em um estúdio em Nova York, sustentadas pelo diretor como tendo sido rodadas em pleno *front*.<sup>351</sup> Desde o início, uma tensão entre a verdade e a representação se instalava no âmbito da representação da guerra.

No início dos anos 10 do século XX, quando, ao se explorar as possibilidades narrativas do meio, inicia-se um projeto de conquista de públicos mais sofisticados e de construção de uma “gramática da representação fílmica”, o que, posteriormente, convencionou-se chamar de “linguagem clássica”,<sup>352</sup> o filme de guerra começa a ganhar espaço e, o que é significativo, feições monumentais.<sup>353</sup> Como bem observa Ismail

---

<sup>350</sup> Citado por LABAKI. O cinema vai à guerra, p. 10.

<sup>351</sup> A respeito do imbróglio de J. Stuart Blackton, ver: XAVIER. Guerras de cinema – a nação do monumental, p. B113-114; LABAKI. O cinema vai à guerra, p. 11.

<sup>352</sup> CAPUZO. Considerações sobre a linguagem clássica, p. 21-25.

<sup>353</sup> Tal investimento no tema da guerra na forma de “megaespetáculos” cinematográficos começa na Itália, com os monumentais *Il granatiere Roland*, de Luigi Maggi; *Il Cid*, de Mario Caserini e *La caduta di Troia*, de Giovanni Pastrone e Romano Borgnetto, todos de 1910. (Cf. LABAKI. O cinema vai à guerra, p. 11). Mas o grande filme de guerra – no sentido de inaugurar um novo tratamento do

Xavier, no cerne desse investimento encontravam-se os países que estavam diretamente implicados na conjuntura mais ampla dos conflitos nacionais que acabaram engendrando as duas guerras mundiais:

entre 1910 e 1940, os cinemas nacionais tiveram um papel muito significativo no contexto de hostilidades, no período que os historiadores marcam como aquele em que a questão nacional e a concorrência capitalista avançada caminharam juntas. Toda a questão do progresso estava marcada pelos conflitos gerados por interesses expressos em termos nacionais, e claro que tal competição teve sua incidência no plano das imagens.<sup>354</sup>

Um filme angular para o delineamento da “gramática” da representação da guerra no cinema e um exemplo evidente desse imbricamento entre imagens monumentais da guerra e as acepções modernas do conceito de nação é *O nascimento de uma nação* (1914/1915), de David W. Griffith, filmado no momento mesmo em que estourava a Primeira Guerra Mundial. No enredo do filme, a Guerra Civil Americana é o pano de fundo para um elogio grandiloqüente da Ku Klux Klan. Logo no título do filme é clara a proposta do diretor, considerado, de forma bastante “apropriada”, o *patriarca* do cinema americano clássico,<sup>355</sup> de construir uma narrativa na qual são representadas e também fíncadas as bases fundadoras da nação. Os dois primeiros intertítulos,<sup>356</sup> por sua vez, denunciam o conceito de nação que será erigido ao longo do filme e a sua proposta de representação da guerra: “Se conseguirmos *transportar os*

---

espaço, sinalizando um aspecto central na relação cinema/monumento – produzido na década de 10 foi *Cabíria* (1914), de Giovanne Pastrone. (Cf. VIRILIO. *Guerra e cinema*, p. 41-43; XAVIER. *Guerras de cinema – a nação do monumental*, p. B113-B114).

<sup>354</sup> XAVIER. *Guerras de cinema – a nação do monumental*, p. B109.

<sup>355</sup> A respeito do papel de David W. Griffith no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ver: BAZIN. *A evolução da linguagem cinematográfica*, p. 66-81; DELEUZE. *Cinema I: a imagem-movimento*, p. 45-47; 116-119; 186-188; EISENSTEIN. *Dickens, Griffith e nós*, p. 176-224; GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 120-130; OLIVEIRA. *A montagem no cinema e na literatura*, p. 5-11. Resumidamente, os recursos da montagem explorados de forma pioneira por Griffith visavam a reforçar a clareza e o poder narrativo do discurso fílmico, como processo de enriquecimento, o contrário do que acontece com a utilização da montagem pela Escola Soviética, cujos mais importantes representantes foram Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin. Sobre a Escola Soviética, em especial o pensamento de Eisenstein, ver os mesmos textos anteriormente citados e também: EISENSTEIN. *O sentido do filme*; EISENSTEIN. *A forma do filme*; DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 189-197; DELEUZE. *Cinema I: a imagem-movimento*, p. 48-55; GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 130-138.

<sup>356</sup> Os intertítulos eram cartelas usadas no cinema mudo. Nelas, os diálogos e comentários sobre a ação do filme eram intercaladas entre as cenas. (Cf. CRUZ. *Vocabulário de cinema*, p. 2).

*horrores da guerra para suas mentes*, este trabalho não terá sido em vão” / “A chegada dos africanos à América trouxe a primeira semente da discórdia” (grifos meus).<sup>357</sup> A idéia de nação veiculada pelo filme de Griffith, como se pode perceber, é étnica e racial,<sup>358</sup> explicitamente racista; e a noção de representação, de pretensão realista. Os únicos e verdadeiros membros da nação americana seriam os herdeiros, “consangüíneos”, de uma tradição européia, enquanto os africanos representariam o contrário desse projeto de nação – os estranhos, aqueles outros que devem ser excluídos. No que tange à representação, manifesta-se o desejo de destacar o referente do discurso, transferindo-o diretamente para a mente do espectador. Um dos últimos intertítulos do filme, após o desfile vitorioso dos “cavaleiros da Ku Klux Klan”, que colocam os negros em seu “devido lugar”, apresenta os seguintes dizeres: “Ousaremos sonhar com um dia dourado, quando a horrenda guerra não reinar mais./ Ó gentil príncipe, deve reinar o amor fraterno, em uma cidade de paz”. As imagens que surgem na tela, seguidas do gráfico – primeiro, o inferno; em seguida, o céu que se sobrepõe àquele, ambos representados conforme a iconografia religiosa “ocidental” –, são significativas da inserção do projeto de nação e de representação erigido por David W. Griffith dentro de uma teleologia judaico-cristã, representada pela dicotomia entre bem e mal, que será desenvolvida com mais vagar em seu filme seguinte, *Intolerância* (1916).

Quanto às formas de configuração do conflito bélico, *O nascimento de uma nação* apresenta alguns elementos que servirão de balizas para o gênero denominado filme de guerra. Estão lá: os princípios de polarização excludentes, bem e mal – brancos e negros –; a imagem dos conflitos bélicos associada à idéia de construção do “monumento nacional”,<sup>359</sup> – a presença da bandeira nacional e da ordem política, por exemplo; a orquestração de dramas familiares e dramas nacionais – as relações entre os conflitos individuais das famílias Stoneman e Cameron e os acontecimentos históricos; a movimentação e o choque dos corpos nas cenas de batalha,<sup>360</sup> a espetacularização das imagens de destruição de corpos e de espaços – a cena do incêndio de Atlanta irá

<sup>357</sup> O NASCIMENTO de uma nação. Direção David W. Griffith... 1914/1915.

<sup>358</sup> Sobre as noções de raça e etnia, ver: HALL. Da diáspora, p. 65-69; HEUSCH. O inimigo “étnico”, p. A36-A42.

<sup>359</sup> XAVIER. Guerras de cinema – a nação do monumental, p. B112.

<sup>360</sup> Sobre a filmagem das cenas de batalha no filme de Griffith, ver VIRILIO. *Guerra e cinema*, p. 34-36.

influenciar nitidamente o clássico *E o vento levou* (1939); enfim, o espetáculo da guerra como imagem de morte e de heroísmo – o encontro dos primogênitos dos Stoneman e dos Cameron no campo de batalha.

Para que se confirme o caráter paradigmático do cinema de David W. Griffith, basta tomar um filme de guerra americano de estrondoso sucesso, realizado no final do milênio passado, *O resgate do Soldado Ryan* (1998), de Steven Spielberg. A primeira e a última imagem desse filme<sup>361</sup> é um plano inteiro – *full shot*<sup>362</sup> – da bandeira norte-americana, índice de que o viés através do qual se recorta a guerra é o nacionalista. Ironicamente, como lembra Ismail Xavier, o cinema americano, como nenhum outro, conseguiu criar uma tal condição de “soberania” interna e externa, que boa parte do público que o consome reage como se existisse uma espécie de universal *hollywoodiano*, de um lado, e os cinemas nacionais, de outro. Todavia, pode-se dizer que “o cinema produzido pelos EUA é talvez um dos mais nacionalistas, uma vez que está pautado por um senso comum nacional em relação aos valores, aos problemas que interessam e ao lugar central da experiência local dentro de um contexto mais amplo”.<sup>363</sup>

Através da pirotecnia e dos efeitos visuais, temos, em *O resgate do soldado Ryan*, a dramatização do espaço da guerra – no caso específico, a Segunda Guerra Mundial – com um grau excepcional de “realismo” ou a “ilusão de uma fidelidade objetiva e absoluta à realidade”.<sup>364</sup> O desembarque dos soldados americanos nas praias da Normandia – episódio conhecido como o “dia D” – é representado com uma nitidez visual tão grande, provocando no espectador a sensação – ilusionismo – de que tudo é identificável, de que a encenação reproduz, em toda sua completude, o acontecimento de 06 de junho de 1944.<sup>365</sup>

---

<sup>361</sup> O RESGATE do soldado Ryan. Direção de Steven Spielberg... 1998.

<sup>362</sup> O *full shot* é um plano em que o objeto ou a pessoa filmada ocupa toda a tela. (Cf. CRUZ. Vocabulário de cinema, p. 51).

<sup>363</sup> XAVIER. Guerras de cinema – a nação do monumental e espetacular, p. B110.

<sup>364</sup> JAKOBSON. Do realismo artístico, p. 121.

<sup>365</sup> Vale ressaltar que a outorgada garantia de autenticidade das imagens recriadas no filme de Steven Spielberg advinha do fato de elas terem sido baseadas, entre outras fontes, em fotos tiradas pelo importante fotógrafo de guerra Robert Capa, durante o desembarque (Cf. SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 67; CAPA. Capa: fotografias, p. 100-115). Tal fato coloca uma questão já trabalhada

Contrariando a afirmação irônica do cineasta Samuel Fuller, em entrevista à revista *Cahiers du cinéma* (n. 311, 1980),<sup>366</sup> quando do lançamento do filme *Agonia e glória*,<sup>367</sup> de que seria impossível filmar o desembarque da Normandia, já que não se pode filmar “decentemente metros de intestinos espalhados em uma praia”, o desembarque dos soldados americanos, em *O resgate do soldado Ryan*, é encenado, ou melhor, *re-presentado* ao longo de vinte e quatro minutos. Enquanto as balas atingem a areia, crânios são espatifados, corpos e membros arrancados voam pelo espaço; o sangue, literalmente, escorre na tela.<sup>368</sup> Ao mesmo tempo em que um soldado procura, em uma pilha de cadáveres, seu braço decepado, outros agonizam de maneira aterradora – “metros de intestinos espalhados” – sob o fogo cerrado dos “invisíveis” alemães. A seqüência termina com uma espécie de *travelling*<sup>369</sup> aéreo pela praia repleta de corpos e o mar tingido de vermelho pelo sangue das vítimas.

A câmera percorre o espaço do *écran* de forma incessante, os movimentos são mirabolantes, a maquiagem, a iluminação e os efeitos visuais e sonoros surpreendem pela riqueza de detalhes, pelo caráter realista. Pode-se afirmar, a respeito de *O resgate*

---

em minha dissertação de mestrado: “o cinema e a fotografia surgem como provas, documentos da realidade, ao mesmo tempo em que suas imagens podem ser construídas e manipuladas, criando essa realidade” (SOARES. *Rotas abissais*, p. 113).

<sup>366</sup> Citada por VIRILIO. *Guerra e cinema*, p. 110.

<sup>367</sup> AGONIA e glória. Direção de Samuel Fuller... 1980. Baseado nas memórias de guerra do diretor, o filme trata da Segunda Guerra Mundial, inclusive do desembarque aliado na Normandia. Além disso, o filme de Samuel Fuller é a prova, ao lado de outros como *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola, *Nascido para matar* (1987), de Stanley Kubrick, *Exército inútil* (1983), de Robert Altman, de que nem só de filmes de guerra pautados na gramática tradicional vive o cinema americano. (As referências dos filmes citados aparecem no final desta tese).

<sup>368</sup> Há um artifício utilizado no filme, através do qual, durante as cenas de confronto, a tela é salpicada de sangue. Quanto à diferença de posicionamento dos dois cineastas – Samuel Fuller e Steven Spielberg – em relação ao tratamento da encenação do desembarque dos soldados na Normandia, além de uma incompatibilidade de posturas estéticas, poderíamos relacioná-la a uma gradação ascendente da violência e do sadismo aceitáveis na cultura de massa, levando-se em conta o distanciamento temporal entre os dois filmes (18 anos).

<sup>369</sup> Tanto o *travelling* quanto a *grua* pressupõem o deslocamento do eixo da câmera. No primeiro caso, tais movimentos ocorrem da esquerda para direita; no segundo, de cima para baixo ou de baixo para cima. Na cena em questão, tem-se, ao que parece, uma combinação dos dois movimentos. Para um espectador atento, um outro fato chama a atenção para essa seqüência, é o diálogo que ela estabelece com uma seqüência de outro clássico filme de guerra americano: *E o vento levou* (1939), de Victor Fleming, quando Scarlett O'Hara caminha entre os corpos após a batalha de Gettysburg. A câmara acompanha a personagem em um impressionante *travelling* aéreo. A presença dos corpos e o sofisticado movimento de câmera aproximam as duas cenas, além de confirmar a filiação de *O resgate do soldado Ryan*. (Cf. *E O VENTO levou*. Direção de Victor Fleming... 1939).



do soldado Ryan, o mesmo que Ismail Xavier percebe nos filmes monumentais das primeiras décadas do século XX: “acentuam-se os mecanismos espetaculares de criação de imagens de destruição que envolvem a visualização dos impactos não só nas estruturas materiais que objetivam a idéia de civilização, mas também no corpo humano”.<sup>370</sup> O filme constrói-se como monumento, não só pela temática, mas pela estrutura mesma da representação, pela escala de empreendimento e pela ostentação dos valores de produção na própria imagem. Entretanto, o triunfo da alta tecnologia serve apenas para intensificar as categorias de linguagem de uma tradição cinematográfica – o que se pode aproximar do que Gilles Deleuze define como *imagem-movimento*<sup>371</sup> – e as regras fundamentais dos filmes de guerra com sua tríade: guerra, nacionalismo e cinema. *O resgate do Soldado Ryan* é o “tipo ideal” do filme de guerra, aquele em que os “heróis” – rostos identificáveis e sentimentos à flor da pele – matam os “bandidos” – anônimos e obscuros – sob os aplausos da platéia. Percebe-se, ainda, confirmada na trama do filme – que gira em torno de um pequeno pelotão em busca de um soldado cujos irmãos haviam sido todos mortos; o comando das forças americanas, querendo mostrar algum grau de humanização, deseja poupar a mãe dos soldados mortos e resgatar o único filho ainda vivo –, uma outra característica dos filmes de guerra tradicionais: o recurso ao terreno das paixões privadas e o desenvolvimento melodramático das mesmas como elemento central da trama, na qual o herói cumpre a função de salvar a inocência desprotegida.<sup>372</sup>

Tomando de empréstimo a tipificação de regimes de signos e imagens no campo da narrativa literária proposta por César Geraldo Guimarães e transferindo-a para o espaço da narrativa fílmica, pode-se dizer que, em *O Resgate do Soldado Ryan*:

as imagens sofrem um “enquadramento” que as coloca no campo da representação, isto é, no domínio de uma mimese que faz da ficção um “mundo possível”, sem que a narrativa sofra grandes transformações

<sup>370</sup> XAVIER, Ismail. Guerras de cinema – a nação do monumental e espetacular, p. B113.

<sup>371</sup> DELEUZE. *Cinema I: a imagem-movimento*, p. 37 e seq; DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 40-57.

<sup>372</sup> Cf. XAVIER, Ismail. Guerras de cinema – a nação do monumental e espetacular, p. B112.



em sua estrutura, de modo que categorias como narrador, personagem, espaço e tempo seguem praticamente sua função tradicional.<sup>373</sup>

Ao contrário da “catarse culinária”<sup>374</sup> do típico filme de guerra, *Um olhar a cada dia* e *Antes da chuva* buscam um caminho diferencial em relação à linguagem cinematográfica tradicional, não se restringem à produção de signos que representam o fluxo contínuo das *imagens-movimento* e trabalham o estético com a mesma desenvoltura com que tratam a temática da guerra. Afinal, conforme salienta Gilles Deleuze:

Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é a da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento. É antes uma deficiência generalizada no diretor e nos espectadores.<sup>375</sup>

Se, nos filmes de guerra tradicionais, o *choque*<sup>376</sup> confunde-se com a violência figurativa do representado; nesses dois filmes, a guerra nos Bálcãs é tocada por um ângulo enviesado e brumoso; o choque não se dá apenas no campo temático, ele atinge “essa outra violência de uma imagem-movimento desenvolvendo suas vibrações numa seqüência móvel que se aprofunda em nós”.<sup>377</sup> Está nos planos, ângulos e seqüências, na maneira como são tratados o espaço e especialmente o tempo.

*Um olhar a cada dia* chega a “encontrar” Sarajevo destruída pelos conflitos, mas não almeja uma *maquete* da guerra. Já *Antes da chuva* não vai à guerra propriamente dita. O filme de Milcho Manchevski toma os conflitos entre muçulmanos albaneses e macedônios ortodoxos em uma região onde, até então (1994), não houvera

<sup>373</sup> GUIMARÃES. *As imagens da memória*, p. 31-32.

<sup>374</sup> A expressão é utilizada por Luiz Costa Lima para se referir a filmes como *A lista de Schindler* (1992), de Steven Spielberg, em oposição a *Shoah*, de Claude Lanzmann. (Cf. LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 266).

<sup>375</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 198.

<sup>376</sup> A essência artística das imagens se efetua ao “produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral” (DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 189; grifos do autor); “o choque é a forma mesma da comunicação do movimento das imagens”. (DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 191).

<sup>377</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 190.

luta, a Macedônia.<sup>378</sup> Ambos os filmes, assim como as outras narrativas que fazem parte do *corpus* desta tese, tomam a guerra como uma referência alegórica, lêem os seus símbolos “monumentais” como totalidades quebradas, ruínas, destroços.<sup>379</sup> Curiosamente, o fato de os dois filmes buscarem um viés virtual, da ordem do que existe como faculdade, possibilidade, foi alvo de censuras advindas de certos setores da crítica cinematográfica que cobravam das imagens um compromisso com a “verdade”.<sup>380</sup> É interessante, por exemplo, citarmos o que afirma o crítico de cinema Inácio Araújo a respeito de uma cena de *Antes da chuva*:

quanto de verdade existe na Macedônia endomingada que *Antes da Chuva* nos revela. Um momento, um só, basta para que o espectador desconfiado da inocência das imagens se dê conta de que a verdade é mínima: quando *aparece na tela um céu visivelmente produzido pela tecnologia cinematográfica*. É olhar esse céu e pôr um pé atrás. (...) Se a imagem não revela sua própria verdade no ato de se fazer – se ela é uma trucagem que produz seu objeto – o que nos embala será sempre a crença num ideal, não o filme. (grifos meus)<sup>381</sup>

Diante dessa afirmação, pergunto-me: em se tratando de cinema, e também da fotografia, o que seria uma imagem não produzida pela técnica? Qual a medida do “grau de verdade” no que se refere à arte? Essa “própria verdade” da imagem não seria pautada pelo “próprio realismo” construído – produzido tecnicamente – pelo cinema? A impressão que se tem é que uma parcela da crítica cinematográfica – talvez influenciada

<sup>378</sup> Abril de 2001 marca o início de conflitos armados na região.

<sup>379</sup> Sobre a noção de alegoria utilizada aqui, ver: AVELAR. *Alegorias da derrota*, p. 13-33. Assim como Idelber Avelar percebe nos textos pós-ditatoriais, através do trabalho de luto e a reflexão sobre a memória, uma consciência da derrota como determinação irreduzível da escrita literária, também tomo os textos escolhidos para análise – pré-entre-pós-guerras – como estratégias que incorporam essa consciência.

<sup>380</sup> Por seu turno, *Underground* e Emir Kusturica, além de serem acusados de “pró-Sérvia” e “pró-Milosevic”, em especial, durante o festival de Cannes de 1995 (ver nota 73, capítulo 1 desta tese), tiveram o seu “efeito de real” colocado em xeque. Dentre as críticas mais contundentes a Kusturica está a do ensaísta croata Drazen Katunaric. Entre outras coisas, Katunaric afirma: “O traço é pesado, o conjunto se torna artificial, repintado (sobretudo as cenas extraídas de arquivos com imagens do tipo “Zelig-Forrest Gump” banalizadas), algumas cenas são historicamente inexatas, não se apoiando sobre fatos, mas sobre imagens” (KATUNARIC. “Underground de Kusturica ou la nostalgie de l’âme slave”, p. 124).

<sup>381</sup> ARAÚJO. *Antes da chuva* esconde Balcãs, p. 6. Críticas semelhantes a esta, mas tendo como alvo o filme de Theo Angelopoulos, *Le Regard d’Ulysses*, podem ser encontradas em: OSTRIA. *Le voyageur sans bagages*, p. 52-53.

pela “impressão de realidade das imagens em movimento”<sup>382</sup> – encontra-se presa a uma noção de representação entendida como uma construção humana equivalente a algo anterior a ela, constituindo, “ponto por ponto”, uma reprodução, duplicação.<sup>383</sup>

Em *Antes da chuva* e *Um olhar a cada dia*, ao contrário, o discurso fílmico rompe com as leis dessa concepção dominante de representação. Conforme afirma César Guimarães a respeito da linguagem das narrativas que tangenciam a *apresentação*: “distanciada de si mesma, a linguagem expõe o seu próprio ser (...) Sob essa forma, mais do que representar, trata-se de *apresentar* uma ou várias memórias”.<sup>384</sup> No caso dos filmes de Milcho Manchevski e de Theo Angelopoulos, é o próprio texto fílmico que se encontra em guerra, a obra de arte que se realiza, aos olhos do leitor/espectador, como evento em embate com a sua própria linguagem. Nessas imagens em conflito, não há espaço para que a percepção se prolongue em ação, daí o movimento ceder lugar ao tempo, e a ação, ao pensamento.<sup>385</sup>

Através de planos-sequências, planos fixos e silêncios, os dois filmes tomam os elementos básicos da imagem cinematográfica, o movimento e o tempo,<sup>386</sup> para examinar um “mundo” essencialmente imóvel. Esses dois elementos serão problematizados a partir de um tema recorrente na narrativa ocidental: a metáfora da viagem, do percurso. Metáfora essa também retomada nos livros *Três cantos fúnebres para o Kosovo* e *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história.

Nesses percursos de ressonâncias mitológicas, o mais importante não é o conteúdo da viagem, mas a linguagem desta. “A viagem torna-se do relato. Viagem no

---

<sup>382</sup> METZ. *A significação do cinema*, p. 15-28.

<sup>383</sup> Sobre essa concepção dominante de representação, ver LIMA. *Mimesis*; desafio ao pensamento, p. 23-27.

<sup>384</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 32.

<sup>385</sup> Para Gilles Deleuze, em se tratando do cinema, no “antigo realismo” a percepção se prolongava em ação através das situações sensório-motoras; já no neo-realismo assistimos, para além do movimento, a uma ascensão das situações puramente óticas e sonoras, quando a percepção deixa de se relacionar com a ação, para assim relacionar-se com o pensamento. (Cf. DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 9-23.).

<sup>386</sup> “Com efeito, se há algo que define a especificidade do cinema é o fato de ele executar um automovimento e uma autotemporalização da imagem” (GUIMARÃES. *As imagens da memória*, p. 27).

escrever, na composição de uma linguagem, que, portanto, não recapitula mas começa”,<sup>387</sup> diz Luiz Costa Lima a respeito de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Também se pode dizer que, em *Antes da chuva* e, principalmente, em *Um olhar a cada dia*, é a viagem que se faz no relato: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da”.<sup>388</sup>

Em *Antes da chuva*, o começo da viagem/texto se dá pelo (sem)fim. Desdobrando-se em três histórias – “Palavras”, “Rostos”, “Imagens” – de tratamento trágico e mitológico, o filme de Milcho Manchevski extrapola a idéia de um tempo cronológico, “vazio e homogêneo”.<sup>389</sup> Aqui, ao contrário, o tempo é circular – mas não cíclico, afinal, como veremos mais à frente, “o círculo não é redondo” –, assim como a estrutura narrativa, que se constrói como uma *Fita de Moebius*<sup>390</sup> – superfície bidimensional que só tem um lado –, na qual a possibilidade de discernir o início do fim é nula, porque, nas palavras de Gilles Deleuze, “sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro”,<sup>391</sup> resta ao “observador” a possibilidade de refazer o percurso por diversos meandros.

As três linhas narrativas presentes no filme de Milcho Manchevski são marcadas pelo privilégio do silêncio e da contemplação. “Com um grito, os pássaros fugiram pelo céu escuro, as pessoas calaram, meu sangue dói pela espera”, estas

<sup>387</sup> LIMA. *A aguarrás do tempo*, p. 338.

<sup>388</sup> CAMPOS. *Galáxias*. Citado por: LIMA. *A aguarrás do tempo*, p. 338.

<sup>389</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 229.

<sup>390</sup> Em 1858, a *Fita de Moebius* foi descoberta pelo matemático e astrônomo alemão Auguste Ferdinand Möbius (1790-1868) – aqui no Brasil, Moebius – ao pesquisar o desenvolvimento de uma Teoria dos Poliedros, dando continuidade aos trabalhos de Euler (1707-1783). Em termos matemáticos, a Fita de Moebius é definida como uma superfície *não-orientável*, o que significa dizer que uma linha perpendicular (normal) ao plano não tem a mesma direção em todos os pontos da superfície. É possível começar de um ponto A na superfície da fita, e traçar um caminho pela mesma, passando por um ponto que aparentemente está no outro lado do ponto de partida... Tal figura e a série de trabalhos de M. C. Escher denominada *Band van moëbius*, inspirada nos trabalhos de Möbius, é tomada aqui como uma representação plástica da estrutura temporal “desenhada” nos textos escolhidos para análise (Cf. PETRESIN; ROBERT. The double Möbius strip studies. Disponível em <<http://www.nexusjournal.com/PetRob.html>>; ESCHER. *The graphic work of M. C. Escher*, p. 40-41).

<sup>391</sup> DELEUZE. *A lógica do sentido*, p. 11-12.

palavras do escritor bósnio Mesa Selimovic<sup>392</sup> aparecem no início do filme como uma espécie de epígrafe e apontam para o caráter indicial e simbólico<sup>393</sup> das narrativas presentes no interior de *Antes da chuva*. Os encontros entre as personagens são marcados pelo silêncio e pelo sangue. Em meio à intolerância étnica e religiosa – muçulmanos albaneses, de um lado, macedônios ortodoxos, de outro –, que mais se assemelha à ira vingativa das Erínias,<sup>394</sup> os diálogos *confundem-se* sob a pressão das paisagens e a contundência dos olhares e gestos. Na primeira história, por exemplo, em um vilarejo da Macedônia, Kiril, um jovem monge que vive em uma mudez imposta por um voto de silêncio, conhece Zamira, uma menina muçulmana albanesa jurada de morte, e acaba sendo expulso do monastério após a tentativa frustrada de tentar salvá-la. No primeiro encontro dos dois ela indaga: “Você não fala albanês?” Diante do silêncio do outro, ela completa: “Eu não falo macedônio”. Como nos adverte Nelson Ascher, “mais do que em qualquer outra parte do mundo, os idiomas da Europa Centro-Oriental são, dependendo de quem os usa – de como os usa –, armas de destruição ou instrumentos de compreensão e conciliação”.<sup>395</sup> As diferenças existem; estrangeiras, as palavras não permitem a comunicação e para Kiril e Zamira restam o olhar, o silêncio, a contemplação. Um abraço e um beijo, ao final da primeira história, selam o único momento em que a comunicação entre os dois rompe o silêncio e a contemplação, momento em que os corpos quebram as distâncias e diferenças. Ao mesmo tempo, “o grito dos pássaros” prenuncia o fim trágico do entrecho. A primeira história termina com Kiril sentado ao lado do corpo de Zamira, assassinada pelo próprio irmão. Kiril é sobrinho de Aleksander Kirkov, um fotógrafo de guerra, que, na segunda história, retorna a Londres depois de ver a guerra da Bósnia de perto. Aleksander tenta

---

<sup>392</sup> Mesa Selimovic é mais um exemplo do caráter complexo da construção das identidades, dos lugares e das nacionalidades na Europa Centro-Oriental. Nasceu na região de Tuzla, ao norte da Bósnia-Herzegovina, em 1910, quando esta estava anexada ao império austro-húngaro, e faleceu em 1982, quando a mesma região fazia parte da Iugoslávia. A respeito da obra de Selimovic, ver: LLARÁS. Puentes y fortalezas de la tradición Bósnia. Disponível em: <<http://www.babab.com/no24/bosnia.php>>.

<sup>393</sup> Cf. PEIRCE. *Semiótica*, p. 45-76; PINTO. *1, 2, 3 da semiótica*, p. 24-25; 28; 54-55.

<sup>394</sup> As Erínias são as violentas deusas que os romanos identificaram com as Fúrias. Nascidas das gotas de sangue de Urano, que impregnaram a terra, quando o deus foi mutilado por seu filho Crono, o papel das Erínias é vingar e castigar os crimes sangrentos cometidos contra familiares (Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 146-147).

<sup>395</sup> ASCHER. *Europa, pois é, Europa*, p. 14.

convencer Anne, editora da agência de fotografias para a qual ele trabalha, a ir com ele para a Macedônia – seu lugar de origem: “Você cuidará de mim e eu te ensinarei macedônio”. Novamente, o encontro aponta para o impossível. Aleksander terá que voltar sozinho, enquanto, em Londres, numa cena de “atentado terrorista” em um restaurante, Anne presencia a morte de seu marido. Na terceira parte, o espectador acompanha a volta de Aleksander à Macedônia,<sup>396</sup> completando um ciclo de sangue, morte e nascimento. De volta à terra natal, Aleksander ignora as demarcações que, agora, delimitam a sua aldeia e tenta resgatar os laços com a família de Hanna Halili, a mãe de Zamira. Ao final, ao tentar salvar Zamira, Aleksander morre assassinado pelo próprio primo. Na última seqüência – que aparentemente seria uma repetição da primeira cena, apenas de um ângulo diferente –, Zamira corre em direção ao mosteiro, enquanto Kiril colhe tomates.

Caso sejam tomadas pelo caráter aparentemente independente do seu desenvolvimento, as três histórias – “Palavras”, “Rostos” e “Imagens” – parecem elementares – é nítido o “namoro” com a estrutura do melodrama. Por outro lado, elas se organizam como um “mosaico de episódios diferenciados”,<sup>397</sup> misturam-se e complexificam a temporalidade do filme. Estrutura semelhante é a do livro *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história, de Danilo Kiš, constituído de diversas narrativas autônomas e independentes, mas que trazem a mesma complexificação de *Antes da chuva*, sendo ligadas a um mesmo tema, a um mesmo fio: a perseguição e a execução de militantes comunistas europeus durante a década de 30 do século XX. Tanto no filme de Manchevski quanto no livro de Kiš, as situações se repetem, as personagens experimentam encontros insólitos e o trabalho de se percorrer linearmente a narrativa é impossível. Aqui, tomo as palavras de Gilles Deleuze para tentar definir essa outra lógica temporal, feita de estranhas simultaneidades:

É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda

<sup>396</sup> Assim como Aleksander, Milcho Manchevski, ao filmar *Antes de chuva*, voltou a sua terra natal depois de muito tempo fora – mais de quinze anos, o mesmo período que a personagem de Aleksander –, morando em Nova York e trabalhando com publicidade e videoclipe. (Cf. MANCHEVSKI. Macedônio faz filme de guerra renascentista (entrevista), p. 8; MANCHEVSKI. Manchevski constrói metáfora da guerra (entrevista), p. 4).

<sup>397</sup> FRANÇA. *Terras e fronteiras* no cinema político contemporâneo, p. 79.

a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorreu, e, ocorrendo, não ocorrerá... etc.<sup>398</sup>

Uma breve seqüência, que aparece na primeira história de *Antes da chuva*, aparentemente absurda e anacrônica para o espectador que busca construir uma narrativa linear, resume essa complexificação: Anne – que só será “apresentada” ao espectador na segunda história –, em pé no alto de uma vila da Macedônia, assiste ao funeral de Bojan, que teria sido morto por Zamira – o que também só será revelado ao espectador na terceira história; perto dali, um menino tira fotos de Anne com a máquina de Aleksander – que, como se irá saber depois, está morto –, enquanto ao fundo, Kiril corre em direção ao mosteiro, atrasado para a celebração, depois de encontrar Zamira em sua cela na noite anterior. Também na segunda parte do filme, há a seqüência em que Anne examina fotos de guerra. Dentre as fotos está a de Zamira morta e seu corpo estendido ao lado de Kiril; nesse momento da narrativa, Aleksander acaba de partir para Macedônia, ou seja, não houve tempo para ele salvar Zamira da vingança de seus parentes e de ela se refugiar no mosteiro onde se encontra Kiril. Esses e outros momentos do filme abrem para uma outra possibilidade de configuração do tempo, para além de uma seqüência linear e cronológica, instaurando uma espécie de curto-circuito temporal. Como observa Andréa França:

A fotografia de Zamira morta racha a imagem naturalizada, própria às narrativas consensuais, defensoras de um encadeamento “coerente” nas ações e reações, defensoras de um modelo de verdade, de sentido; a fotografia vista por Anne, coloca em xeque o princípio narrativo unificador e questiona a subjetividade implícita na imagem; a fotografia sinaliza para uma modulação narrativa cujo círculo é rachado, desfiado, em perpétua degradação.<sup>399</sup>

Constrói-se um tempo interior ao acontecimento, que é feito, retomando a fórmula de Santo Agostinho,<sup>400</sup> da simultaneidade de três presentes implicados: *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*. Opera-se uma ruptura da rigidez temporal da concepção do “tempo histórico” – medida pelo relógio e

<sup>398</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 124.

<sup>399</sup> FRANÇA. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*, p. 170.

<sup>400</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões XI*, p. 328.



pelo calendário –, transformando-se e redimensionando-se a idéia de uma sucessão cronológica, através de “uma temporalidade difusa, sem fronteiras ou balizas”.<sup>401</sup> Não é sem razão que algumas imagens do filme dão ênfase aos relevos e afrescos da capela de um mosteiro medieval, em consonância com as imagens dos monges que participam do ritual cristão ortodoxo, dentro do templo. Além da transferência que se estabelece entre as imagens de Jesus Cristo, Maria, Pedro e Judas com o rosto do jovem monge Kiril, tais representações apontam, conforme lembra Benedict Anderson, para um modo fundamental de apreender o mundo:

Estamos diante de um mundo em que a representação da realidade imaginada era predominantemente visual e auditiva. O cristianismo assumiu sua forma universal mediante uma infinidade de especificidades e particularidades: este relevo, aquele vitral, este sermão, aquela fábula, aquela peça moral, aquela relíquia. (...) Esta justaposição do universal-cósmico e do particular-mundano significava que por maior que pudesse ser a cristandade, e por vasta que se cria, ela se manifestava de maneira diversa a comunidades particulares, suábias ou andaluzas, como réplicas delas mesmas.<sup>402</sup>

Dessa maneira, era algo inimaginável para o pensamento cristão medieval representar as imagens das figuras religiosas com traços “semíticos” ou vestimentas do “primeiro século”, porque tal pensamento não tinha uma concepção de história como uma cadeia interminável de causa e efeito ou de separações radicais entre passado e presente. Benedict Anderson salienta muito bem que o que veio tomar o lugar da concepção medieval de simultaneidade longitudinal ao tempo foi – retomando as palavras de Walter Benjamin –, uma idéia de “tempo homogêneo e vazio”, na qual a simultaneidade é transversa, marcada pela coincidência temporal.<sup>403</sup>

“O tempo nunca morre. O círculo não é redondo”; essas palavras, recorrentes no filme – na primeira parte (“Palavras”), são ditas a Kiril por um velho monge na Macedônia; na segunda parte (“Rostos”), surgem pichadas, em inglês, em um muro no centro de Londres; por fim, na terceira parte (“Imagens”), temos uma reedição da primeira cena, não como uma repetição na forma de uma relação de identidade, mas

<sup>401</sup> SANTOS; OLIVEIRA. *Narrar o tempo*, p. 58.

<sup>402</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 44.

<sup>403</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 46.



como *suplemento*,<sup>404</sup> o velho monge rediz: “E o tempo não espera, porque o círculo não é redondo” –, funcionam como uma espécie de “guia metalingüístico” para o espectador, servindo para simbolizar a visão da história e o paradoxo temporal que Milcho Manchevski instaura em *Antes da chuva* – a estrutura circular da narrativa, propositadamente imperfeita: um círculo excêntrico. A mesma estrutura se repete na música do filme – composta pelo grupo macedônio *Anastasia*.<sup>405</sup> Toda a composição musical parece se construir sobre o motivo “O tempo não morre, porque o círculo não é redondo”, funcionando como uma matriz primordial do filme, intimamente ligada à composição narrativa.<sup>406</sup> Dessa maneira, as “palavras”, “rostos” e “imagens” que recorrem à tela não o fazem como um eterno retorno do mesmo na moldura ideal do círculo, mas acrescentam-se e substituem-se como um *suplemento* na estrutura ambivalente da *Fita de Moebius*.

Essa estrutura circular da narrativa ganha contornos ainda mais complexos ao se relacionar com duas questões prementes abordadas pelo filme: a representação da guerra e o ato de, diante da guerra e/ou de sua representação, “tomar partido”. Tais questões são desenvolvidas de forma mais explícita através da personagem Aleksander, o fotógrafo de guerra, ganhador do prêmio *Pulitzer*. Em um dado momento do filme, na segunda parte, “Rostos”, em um tenso diálogo dentro de um táxi que circula com as ruas de Londres refletidas em seus vidros, diante das perguntas de Anne – “O que aconteceu na Bósnia? Por que você voltou?” – Aleksander declara que pediu demissão. Ela percebe nessa atitude – deixar de fotografar a guerra – uma forma de “tirar o corpo fora”, salientando que “é importante tomar partido. (...) Tomar partido contra a guerra, burro”. Aleksander responde: “Como se importasse... [pega um guia de viagens e diz,

---

<sup>404</sup> “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula a presença (...) Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio” (DERRIDA. *Gramatologia*, p. 177-178). Poder-se-ia retomar também o conceito de *repetição* proposto por Gilles Deleuze, para quem a *repetição* implica não a identidade ou a igualdade, mas o máximo de diferença. (Cf. DELEUZE. *Différence et répétition*, p. xxii).

<sup>405</sup> O grupo *Anastasia*, que em 1994 era composto por Zoran Spasovski, Zlatko Origjanski e Goran Trajkoski, tem suas raízes fundadas na tradição folclórica da Macedônia, sua rede de temas relacionam-se com o tratamento mitológico e pagão do filme (Cf. ANASTASIA. *Before the rain*. London: Polygram, 1994. 1 CD. Acompanha encarte).

<sup>406</sup> A música exerce a mesma função estruturante em *Underground* – mentiras da guerra e em *Um olhar a cada dia*, construindo um paralelismo entre composição musical e composição narrativa.

conforme já citamos na primeira seção secundária deste capítulo] Romênia, El Salvador, Azerbaijão, Belfast, Angola, Bósnia... Merdas. Paz é exceção, não é regra”. Entre os vários questionamentos que essa cena suscita está o seguinte: o ato de fotografar a guerra em si já significaria uma tomada de posição contrária à mesma? Além disso, o que se encontra por trás da relação entre a fotografia e a guerra?

Susan Sontag, em dois livros escritos em um hiato de vinte e seis anos – *Sobre fotografia* (1977) e *Diante da dor dos outros* (2003) – trata dessas questões e ilumina a minha leitura de *Antes da chuva*. Um dos temas que atravessa o livro *Diante da dor dos outros* é o do risco de se utilizar um “nós” universal ao falar da dor, em especial da dor vivenciada pelos outros.<sup>407</sup> Qual “nós” constitui o alvo das fotos de guerra, se, por exemplo, a imagem de um cadáver estendido no campo de batalha pode ser lida tanto como a o herói morto em combate quanto como a o inimigo abatido? Por serem uma modalidade de retórica, as fotos de guerra reiteram, simplificam, movimentam e criam a ilusão de consenso, ao mesmo tempo em que podem revelar-se “significantes vazios” à espera de legendas que expliquem ou deturpem o seu significado.<sup>408</sup>

A seqüência que mostra Anne e Aleksander no táxi, citada no parágrafo anterior, é entrecortada por duas outras seqüências que mostram Anne trabalhando na agência de fotografia. Na primeira delas, seleciona fotos de guerra: um sobrevivente de um campo de concentração; crianças; milicianos armados; pessoas carregando cruzes; um jovem neonazista... A forma de inserção das fotos no filme é bastante significativa: no momento em que Anne olha as fotos, toda a tela é tomada pelas fotografias, que aparecem, uma a uma; a cor e o fluxo do texto fílmico cedem lugar para as imagens em preto e branco e congeladas das guerras. Se, num primeiro momento, a forma como cada fotografia é trazida à cena – o *full shot* – aponta para a confirmação de um imediatismo e de uma autoridade maiores adquiridos pela fotografia para transmitir os horrores da guerra; o lugar onde as fotografias se inserem, por outro lado, assombradas pelo brilho e a cor de uma foto de Madonna, chama a atenção para o fato de que uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista, seu efeito não é algo “líquido e

<sup>407</sup> Cf. SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 12.

<sup>408</sup> Durante a luta entre sérvios e croatas no início dos anos de 1990, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas com as legendas trocadas (Cf. SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 14).

certo”, “seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere”.<sup>409</sup> Na outra seqüência, para a qual já chamei a atenção, Anne também seleciona fotografias de guerra, só que, dessa vez, são da guerra dentro do filme: fotos de Kiril diante do cadáver de Zamira, abatida pelo próprio irmão. Além de colaborar para o paradoxo temporal em que se converte o filme, a impressão que tal seqüência provoca no espectador é de certo desconforto, afinal, as primeiras fotos são reconhecidas como “verídicas”, ao mesmo tempo em que aquelas pessoas que aparecem nelas aparentam estar despersonalizadas, parecem “mais estrangeiras”,<sup>410</sup> e, portanto, têm menos possibilidades de serem reconhecidas; o que as identifica como indivíduos e mesmo como seres humanos parece ter sido deslocado das fotografias. No caso das fotos de Kiril e Zamira, inseridas no mesmo eixo das fotos anteriores, o efeito é justamente o contrário, a primeira impressão e a primeira intenção é justamente o reconhecimento dos indivíduos, dos seres humanos Zamira e Kiril. Esse reconhecimento termina por levar o espectador para demasiado perto do cenário da guerra, conquanto esteja diante de uma “dor fingida”. Além disso, o fato de a construção temporal do filme não permitir que se olhe para as fotos de Kiril e Zamira como algo que *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira, torna a inevitabilidade dos fatos menos segura para o espectador.

Quanto ao entrelaçamento, o flerte, a mediação entre a fotografia e a guerra – de maneira semelhante à que Paul Virilio desenvolve a relação intrínseca entre a essência da guerra e a essência do cinema –, Susan Sontag afirma que “existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera”.<sup>411</sup> Tal impressão é confirmada por expressões como “carregar” e “mirar” a câmera, “disparar” a foto:

existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada.<sup>412</sup>

<sup>409</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 122.

<sup>410</sup> SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 54.

<sup>411</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 17.

<sup>412</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 25.

A identificação entre a câmera e a arma, entre o ato de “disparar” a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um “alvo”, ganha em *Antes da chuva* contornos mais concretos que o de uma metáfora extremada. Na última parte do diálogo que se estabelece dentro do táxi, Aleksander afirma: “Eu aprendi, envelheci (...) eu matei. Matei”. Na última parte do filme, intitulada exatamente “Imagens”, Aleksander escreve para Anne:

Querida Anne, o tempo está bom. Vai chover. Queria tê-la aqui. E seu marido? Espero que esteja feliz com ele. Esse lugar não mudou. Mas meus olhos mudaram, como um filtro novo na lente. Eu tinha lhe dito que matara. Fiquei amigo de um miliciano e me queixei que não estava conseguindo fotos chocantes. “Não tem problema”, disse ele. Tirou um preso da fila e o fuzilou. “Fotografou?” Perguntou. Fotografei. Tomei partido. Minha câmera matou um homem. Nunca mostrei essas fotos a ninguém. Agora, são suas. Com amor. Aleksander.

Enquanto Aleksander escreve, a sua voz em *off* lê o conteúdo da carta, ao mesmo tempo, as “fotos do crime” aparecem na tela; dessa vez, os planos não são congelados, o “olhar” da câmera percorre as fotos – a própria ordem em que estas aparecem aponta para a idéia de movimento – em busca de um rastro, um indício, um vestígio de indignidade, porém o conteúdo dessas fotos *parece* tão “verdadeiro” quanto o de outras, nenhuma suspeita – a olho nu – abala sua autenticidade.

Como salienta Susan Sontag, muitas fotografias de guerra, bastante lembradas, em especial da Segunda Guerra Mundial, foram encenadas, todavia, o que causa estranhamento não é o fato de elas terem sido encenadas,<sup>413</sup> mas a surpresa e a frustração causadas no observador que toma conhecimento do artifício. Em *Antes da chuva*, por exemplo, o fato de a foto ter sido uma encenação contribui muito mais no propósito de compreender a guerra do que o poder de choque de uma possível veracidade da imagem. De certa forma, Aleksander desconstrói a ilusão de que seu papel como fotógrafo consista em mostrar a “verdadeira” face da guerra ou de que o simples ato de fotografar o horror da guerra redunde em uma intervenção, uma “tomada de partido” contra a guerra. Tem-se aqui a consciência de que “se tornou aceitável, em situações em que o fotógrafo tem de escolher entre uma foto e uma vida, [ele] opta pela

<sup>413</sup> Cf. SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 14-15; 42; 47-48; 52-53; 55-56.

foto. A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir”.<sup>414</sup> Ao interferir – no momento em que “salva” Zamira –, Aleksander abandona a câmera. Se incompatível com a intervenção, fotografar seria uma forma de participação, uma maneira, implícita ou explícita, de estimular o que estiver acontecendo a continuar a acontecer, pelo menos enquanto rende boas fotos.

“Esse lugar não mudou. Mas meus olhos mudaram, como um filtro novo na lente”, escreve Aleksander ao retornar à Macedônia, seu lugar de origem, depois da longa ausência. É semelhante à sensação experimentada por A.,<sup>415</sup> o protagonista do filme *Um olhar a cada dia*, um cineasta grego que esteve em exílio, nos Estados Unidos, por 35 anos. Sua viagem de retorno começa na cidade grega de Florina, um lugar que guarda “pedaços” do seu passado. “Eu sonhava que este seria o fim da viagem. Mas não é estranho? Não é sempre assim? No fim está o meu início”, diz A. Para construir essa viagem, Theo Angelopoulos toma como uma de suas referências – “mais por contraste que por imitação”<sup>416</sup> – a *Odisséia*, de Homero, transportando a trajetória de Ulisses para a região dos Bálcãs, em conflito, na primeira metade dos anos 90 do século XX. Assim como na *Odisséia*, em *Um olhar a cada dia*, a viagem principia em um porto familiar ao viajante.<sup>417</sup> Da mesma forma que para Odisseu, para A., o máximo de périplo significa a possibilidade de retomada do ponto de partida – a serpente devora o próprio rabo: *no meu fim está o meu começo*, ressoam o versos de T. S. Eliot.<sup>418</sup>

<sup>414</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 22.

<sup>415</sup> O protagonista do filme *Um olhar a cada dia* chama-se simplesmente A. Uma abreviatura de Angelopoulos? Para evitar ambigüidades ao longo da análise vamos grafar o nome/símbolo em negrito e acompanhado de ponto final.

<sup>416</sup> “more for contrast than for imitation”(Cf. ANGELOPOULOS. “What do our souls seek?”: an interview with Theo Angelopoulos, p. 99). Como o próprio Theo Angelopoulos deixa claro na entrevista a Andrew Horton, a *Odisséia*, mais que um modelo direto, funciona como um “ponto de referência” entre outros para seu filme. Ao longo de *Um olhar a cada dia*, outras camadas podem ser desfolhadas, como a “teoria” do olhar, de Platão, o mito de Orfeu, os fragmentos de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, os versos de T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke e de Konstantinos Kaváfis, o cinema dos pioneiros, representados pelos irmãos Manakis, as formas e cores de René Magritte, ecos de Federico Fellini e, principalmente, o próprio cinema de Angelopoulos.

<sup>417</sup> Como salienta Tzvetan Todorov a respeito da *Odisséia*: “tôda (sic) narrativa de Ulisses é determinada por seu fim, por seu ponto de chegada (...) cada passo adiante é um passo no desconhecido, a direção a seguir é posta em questão a cada novo movimento” (TODOROV. *A narrativa primordial*. p. 114-115).

<sup>418</sup> Cf. LAGE. *Para ver a Odisséia*, p. 129.

O movimento é também interior, o percurso é para dentro: “a viagem como operador discursivo e esquema narrativo: a viagem como olhar e como resolução de um problema – ou resposta a uma questão”.<sup>419</sup> A questão que atravessa o filme de Theo Angelopoulos, que soa piegas e anacrônica a ouvidos contemporâneos, é a seguinte: seria possível o reencontro de um olhar primeiro e transcendente, de um olhar que ultrapassasse a pirotecnia e a *imagerie* contemporâneas e que permitiria um mais além, de um olhar que recuperasse a nossa capacidade de enxergar o invisível?<sup>420</sup> As palavras de Platão que abrem o filme colocam em relevo essa questão: “Se a alma quer se reconhecer deve se olhar dentro da alma”.<sup>421</sup> Tudo se reduz à capacidade de ver através dos planos-sequências,<sup>422</sup> dos fotogramas nebulosos: o imponderável – a tela vazia, branca e luminosa – o “olhar dentro da alma”. Assim, Marilena Chauí traduz o fragmento do *Alcíades*, no qual se encontram as palavras de Platão citadas na abertura do filme de Angelopoulos:

*Sócrates*: Que coisa haveremos de olhar para que nos vejamos a nós mesmos?

*Alcíades*: Certamente um espelho.

*Sócrates*: Dizes bem. Mas nos olhos com que vemos não há algo semelhante?

*Alcíades*: Sem dúvida.

*Sócrates*: Não notaste que, quando olhamos o olho de alguém que está diante de nós, nosso rosto se torna visível nele, como num espelho, naquilo que é a melhor parte do olho e a que chamamos pupila, refletindo, assim, a imagem de quem olha?

*Alcíades*: Exatamente.

*Sócrates*: Desse modo, o olho, ao considerar e olhar outro olho, na sua melhor parte, assim como a vê também vê a si mesmo.

*Alcíades*: Assim parece.

*Sócrates*: [...] portanto, *se o olho quiser ver-se a si mesmo terá que se dirigir o olhar para um outro olho e precisamente para aquela parte do olho onde se encontra a faculdade perceptiva.* (grifos meus)<sup>423</sup>

<sup>419</sup> HARTOG. *Memória de Ulisses*, p. 18.

<sup>420</sup> Esbocei essas primeiras impressões sobre o filme de Theo Angelopoulos em minha dissertação de mestrado (Cf. SOARES. *Rotas abissais*, p. 103-104).

<sup>421</sup> PLATÃO, *Alcíades*, 133b. Citado em UM OLHAR a cada dia. Direção de Theo Angelopoulos... 1995.

<sup>422</sup> Em 175 minutos de duração do filme, são apenas 76 longos planos, que dilatam o tempo, possibilitando a unidade da imagem no tempo e no espaço.

<sup>423</sup> PLATÃO. *Alcíades*, 133 a-b. Citado por CHAUI. *Janela da alma, espelho do mundo*, p. 49.

O olhar-viagem constitui esse operador discursivo, processo de conhecimento e de autoconhecimento, que é espelhado: eu me torno visível a mim mesmo através do olhar que o outro desfere sobre mim. E a cada olhar, *Um olhar a cada dia*, o outro também se reconhece: “visível e visto, mas também vidente que se vê a si mesmo vendo”,<sup>424</sup> abrindo-se a possibilidade para o conhecimento do “eu no outro e do outro em mim”.<sup>425</sup>

A versão do título do filme em português, *Um olhar a cada dia*, salienta algumas nuances da narrativa, ao mesmo tempo em que obscurece outras prementes do título original *To Vlemma tou Odyssea* (O olhar de Odisseu) em que se tem explicitado, em primeiro lugar, o diálogo com o texto de Homero. Não é sem motivo, portanto, o fato de a tradução literal francesa, *Le regard d' Ulisses*, também ser bastante conhecida por aqui. Além disso, como adverte o cineasta alemão Wim Wenders,<sup>426</sup> refletindo sobre fotografia e memória, a palavra francesa *regard* (*re-garder*)<sup>427</sup> é carregada de sugestões, pois *olhar* é resguardar, conservar com o olhar, retornar ao visto. Parece ser essa a tentativa do protagonista do filme e do próprio Theo Angelopoulos, tornar a ver, guardar, ver de novo.

O caminho desse olhar é o da Viagem, da Odisséia, da *Nekya*,<sup>428</sup> mas, ao deparar-se com a impossibilidade de recuperar o passado, a mulher amada, o primeiro olhar, as primeiras imagens, o primeiro filme, **A.** transfigura-se em um Odisseu/Orfeu contemporâneo, fracassado e perdido por não poder olhar – *regard* –, resguardar, olhar

<sup>424</sup> CHAUI. Janela da alma, espelho do mundo, p. 59.

<sup>425</sup> MERLEAU-PONTY. O olho e o espírito, p. 92.

<sup>426</sup> WENDERS. O ângulo da memória (entrevista de Wim Wenders a Alain Bergala). Citado por VIEGAS. *Cinema comentado*, p. 30.

<sup>427</sup> *Garder*: v.t. guardar; conservar; ficar com; deter; reter junto de si; vigiar; etc.; *Regard*: s.m. Olhar; olhadela; atenção. *Regarder*: v.t. olhar; contemplar, competir a; respeitar a. (Cf. AUGÉ. *Nouveau petit Larousse illustré*, p. 440; 868); *Re*: pref. Movimento para trás, repetição; intensidade; reciprocidade, etc. (Cf. FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 1190).

<sup>428</sup> Descida do herói vivo ao Reino dos Mortos, ao Hades, “uma viagem iniciática à fronteira dos tempos e da vida” (GAGNEBIN. Resistir às sereias, p. 51). Tal viagem foi empreendida, em situações diferentes, pelos heróis Orfeu, Odisseu e Eneias (Cf. GRIMAL. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 135-136; 340-341; 458-464).



de novo a sua Ítaca/Eurídice desejada.<sup>429</sup> Por outro lado, se não há a possibilidade desse reencontro, desse resguardar, há o impulso incontrolável de contar essa busca – a viagem de volta ao texto – e, principalmente, através desse re-contar, o desejo de construir novas formas narrativas.

As primeiras imagens. Um dos primeiros filmes feitos na Grécia e nos Bálcãs surge na tela. A primeira seqüência traz a câmera fixa e as imagens monocromáticas de uma das primeiras películas conservadas dos irmãos Miltos e Yannakis Manakis: *Tecelãs em Avdella*, uma aldeia grega, em 1905. As imagens aceleradas, em preto e branco e envelhecidas, embaladas pela nota grave de um ruído de fundo, produzido pelo projetor, atestam a existência dos três rolos; ao mesmo tempo, uma voz em *off* lança a questão: “Mas é verdade? É o primeiro olhar? O primeiro filme?”.

Busca errática, desejo impossível de se recuperar o passado em um presente que se erige a partir de variações orquestradas em meras repetições. As imagens do “filme antigo” vão se desgastando até desaparecer. A busca de três rolos de filme jamais revelados, desde o início do século, cuja autoria suposta é dos irmãos Miltos e Yannakis Manakis, precursores do cinema nos Bálcãs, é o “pretexto” que conduz A. em sua viagem existencial ao próprio passado, em meio à tensão de um presente em constante frenesi. O caráter cíclico de seu périplo é assinalado desde o início: “no meu fim está meu começo”, o movimento não se traduz transitivamente, a partir de um passado percorrido, em um tempo contínuo, mas como um movimento outro, semelhante ao que acontece em *Antes da chuva*, reflexo e recíproco, em que buscar é buscar-se, muitas vezes, à revelia do verbo, intransitivamente. Como afirma o próprio Theo Angelopoulos:

Não acho que exista passado. Tudo é presente. Tudo volta e volta e volta, queiramos ou não. Falo muito do retorno do pai e sei por quê: meu pai participou da guerra civil, foi preso, acreditamos que ele tivesse morrido e acabou voltando. E, para mim, continua voltando e voltando.<sup>430</sup>

<sup>429</sup> Para uma leitura de *Um olhar a cada dia* pelo viés do mito de Orfeu, ver: LÉTOUBLON; EADES. Le regard d'Orphée chez Theo Angelopoulos. Disponível em: <<http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>>.

<sup>430</sup> ANGELOPOULOS. Angelopoulos filma para “adocicar o tempo”, p. 7.



*Imagem-cristal*,<sup>431</sup> cristal do tempo, o mar aparece, coadunando passado e presente. O ruído do projetor é substituído pela voz de um homem que fora assistente de Yanakis Manakis e conta como, num dia em Salonica – inverno/1954 –, Manakis esperava um navio azul zarpar para poder fotografá-lo no momento da partida. As imagens ainda são em preto e branco, nós vemos os dois homens na tela; o curioso é que o assistente não é interpretado como um homem jovem, como ele deveria ser na época, mas como o homem mais velho que ele é agora, no momento em que reconta a história. Um jogo espaço-temporal se estabelece: em um primeiro plano, tem-se o ano de 1954, quando esse homem era assistente de Yanakis; num segundo plano, a textura das imagens remete à juventude dos irmãos Manakis, quando eles filmavam e fotografavam imagens silenciosas, em preto e branco; os dois planos são orquestrados por um presente que ainda não se atualizou na tela e, por enquanto, aparece marcado virtualmente pela narração em *off*. O homem continua sua narração: uma manhã, o navio zarpa e, simultaneamente, enquanto tenta fotografar a partida, Yanakis morre (ver Figura 3).



Figura 3: Seqüência do filme *Um olhar a cada dia*

Fonte: <[http://www.clproductions.gr/en/feature-ulysses\\_gaze-photos.htm](http://www.clproductions.gr/en/feature-ulysses_gaze-photos.htm)>

<sup>431</sup> DELEUZE. *Cinema II: imagem-tempo*, p. 87-120.

Aos poucos, as imagens ganham cor e a câmera se movimenta,<sup>432</sup> percebe-se que o homem, no mesmo cenário, conta a história para **A.** Ficamos sabendo dos negativos, a câmera acompanha o navio azul até que este preencha toda a tela; **A.** parte em sua busca. Circuitos e temas constituintes da imagem-cristal deleuziana se fazem presentes nessa cena: o mar, o navio, a câmera de Yanakis; o plano-sequência, a profundidade de campo, o ruído do mar, o papel do ator que vive o assistente, a cena em germe, em formação. Assim, a imagem fende-se em duas, atual e virtual, presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo.<sup>433</sup> A imagem virtual, o cinema dos pioneiros irmãos Manakis, o passado, atualiza-se, tornando-se límpida e visível; ao mesmo tempo, a imagem atual, o encontro de **A.** com o assistente, o presente – por um momento atualizada, pela irrupção da cor, do movimento, da figura de **A.** –, é assombrada pelo passado, figurado pela imagem fantasmática do navio azul – quase transparente, cristal –, que toma toda a superfície da tela ao final da sequência, para em seguida esvanecer. Como em *Antes da chuva*, no filme de Theo Angelopoulos, a experiência do tempo é fundamental para a construção da narrativa. Conforme aponta Celina Figueiredo Lage:

Ao lidar com o legado mítico, com a história da Grécia, com sua história pessoal, com toda uma herança cultural – passando pelo cinema, pela literatura, pela filosofia, pelas tradições populares – o cineasta produz entrecruzamentos temporais, que estão presentes de forma muito expressiva na composição das seqüências. (...) Ao negar uma distinção entre presente e passado, [Angelopoulos] faz com que os dois tempos coexistam, imprimindo uma interação de caráter ativo entre história, memória e o tempo da narrativa.<sup>434</sup>

**A.** voltara a Florina para a exibição de seu novo filme, que é exibido no mercado, pois fanáticos religiosos – índice dos conflitos que então assombram a região

<sup>432</sup> A cena pode ser lida como uma referência à primeira sequência de *E la Nave Va* de Federico Fellini – um dos cineastas mais “citados” por Angelopoulos –, na qual o cineasta italiano faz uma espécie de homenagem ao próprio cinema, começando como um documentário antigo que, aos poucos, vai ganhando fluência, movimento e cor. Assim como Federico Fellini, Theo Angelopoulos chama a técnica cinematográfica não para criar um efeito elevado de realismo, mas para tornar possível o encontro do cinema com suas primeiras imagens (fantasmas), com os pioneiros da arte cinematográfica (Cf. *E LA NAVE VA*. Direção de Federico Fellini... 1983; SOARES. *Rotas abissais*, p. 49-51).

<sup>433</sup> DELEUZE. *Cinema II: imagem-tempo*, p. 99.

<sup>434</sup> LAGE. *Para ver a Odisséia*, p. 131.

– impedem sua exibição no cinema. O filme dentro do filme não aparece como imagens, não as vemos, apenas ouvimos a “fita sonora”:

Cruzei seu caminho de novo? Estou de volta. Rijo, congelado. Com estas roupas o dia todo. Aqui onde os ventos vêm de todos os lados. (...). Nossa casa é sua casa! Você cruzou a fronteira e continua aqui. Quantas fronteiras precisam ser cruzadas para chegar em casa? (...)

Na verdade é uma citação de um filme anterior de Theo Angelopoulos, *To meteoro vima tou pelargou* (O passo suspenso da cegonha), de 1991, o que explicita a identificação entre A. e Angelopoulos.<sup>435</sup> Ao mesmo tempo em que “ouvimos” o filme de A./Angelopoulos, ele caminha pelas ruas de Florina. O passado vem à tona, a cidade traz lembranças: uma praça, um acampamento militar, uma casa. É o início da viagem. As imagens ganham uma atmosfera onírica e pictórica: o “encontro fortuito”<sup>436</sup> de uma procissão de tochas – os fanáticos religiosos que se opõem à exibição do filme de A.– e outra de guarda-chuvas – os espectadores do mesmo filme, que tentavam assisti-lo no mercado (ver Figura 4).



Figura 4: Seqüência do filme *Um olhar a cada dia*

Fonte: <<http://www.wpcmath.com/films/ulyssesgaze/ulyssesgaze1.html>>

<sup>435</sup> “Há dois filmes que são autobiográficos: “Viagem a Cítara” e este [Um olhar a cada dia]. O meu cinema é memória, de certa forma. É a minha leitura daquele período, não a atual, mas a primeira, a fresca, a daquele tempo” (ANGELOPOULOS. Angelopoulos filma para “adocicar o tempo” (entrevista), p. 7).

<sup>436</sup> No espírito surrealista da cena, ecoam as palavras de *Le chants de Maldoror*, de Lautrèmont: “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de

Enredado pelas duas multidões, entre tochas e guarda-chuvas, **A.** começa a “navegar em águas escuras”, uma mulher – “Bela como...”, diriam os surrealistas – atravessa a tela. Eurídice às avessas, ela não se volta para trás, perdendo-se no meio da multidão. **A.** tenta tocá-la – “poderia tocá-la se esticasse as mãos e o tempo ficaria intacto de novo” –, mas alguma coisa o impede, a viagem não acabou. Essa figura feminina é apenas a primeira das muitas que o acompanharão em sua odisséia – todas elas interpretadas pela atriz romena Maïa Morgenstern. A escolha da mesma atriz para viver essas diferentes mulheres<sup>437</sup> intensifica a presença do sonho e da lógica do sonho – o trabalho de construção das imagens por fusão/condensação/superposição – na vigília de **A.**, contribuindo para a fluidez na construção do tempo e do espaço. Maïa Morgenstern é, num primeiro momento, a arquivista da cinemateca de Monastir; depois, a viúva sérvia traumatizada que acolhe **A.**; por fim, a jovem judia em meio ao horror de Sarajevo, durante a guerra. “Todas três serão abandonadas no seu respectivo inferno – a Romênia desmantelada; a Iugoslávia em ruínas; Sarajevo bombardeada – por **A./Orfeu** pelo olhar turvado pela câmera fotográfica, pela noite, depois pela neblina” (tradução minha).<sup>438</sup> Pode-se ler ainda, nesse artifício, uma visada “centralista” e “iluminista” – ou mesmo uma opção pelo “nacionalismo correto”<sup>439</sup> – por parte de Theo Angelopoulos, ao propor uma imagem universalista da história dos Bálcãs, figurando a região, sua “unidade partida”, através da atriz Maïa Morgenstern, dos projetos dos irmãos Manakis, da busca de **A.**

Em um périplo que contorna as bordas da Outra Europa – começa pela Grécia, passa pela Macedônia, Bulgária, Romênia, pela ex-Iugoslávia, culminando na cidade de Sarajevo –, a primeira fronteira é com a Albânia. Nesse limite, **A.** trava contato com

---

dissecação”, tão decisivas para os escritores daquela geração (Cf. MORAES. *O corpo impossível*, p. 39-54).

<sup>437</sup> Artifício contrário, mas de efeitos semelhantes, é o de Luis Buñuel em *Esse obscuro objeto do desejo*, ao escolher duas atrizes para viver o mesmo papel (Cf. ESSE obscuro objeto do desejo. Direção de Luis Buñuel... 1977).

<sup>438</sup> Toutes trois seront abandonées dans leur enfer respectif, la Roumanie démantelée, la Yougoslavie en ruines, Sarajevo bombardé, par A./Orphée au regard obscurci par appareil photo, la nuit, puis le brouillard” (LETOUBLON; EADES. *Le regard d'Orphée chez Theo Angelopoulos*. Disponível em: <<http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>>).

<sup>439</sup> Tal crítica ao filme de Theo Angelopoulos, de optar por um “nacionalismo correto”, aparece em PESMAZOGLOU. *Los intelectuales griegos y el repliegue helenocéntrico*, p. 58.

uma velha senhora que lhe pede ajuda para chegar à casa da irmã, em Korytsa. Há quarenta e sete anos, elas não se vêem, desde a guerra civil. No percurso, contra a paisagem gelada, através de *travellings* pelas margens da estrada, figuras humanas, mudas, quase imóveis, esperam e observam: “albaneses ilegais, refugiados”, diz o taxista; quanto às figuras, elas serão redobradas em um outro momento do filme, quando imagens de um documentário do início do século apresentam a figura de “outros” refugiados na Monastir, de 1914. Outra dobra, suplemento, neste plano-sequência que adentra a Albânia, são as quatro notas de uma melodia já escutada e que aparecerá ao longo de todo o filme: “o motivo do exílio”, composta por Eleni Karaïndrou, para *Taxidi sta Kithira (Viagem a Citara)*, filme de Angelopoulos de 1984.<sup>440</sup> Quando chegam ao centro de Korytsa, a velha senhora pergunta: “Que lugar é esse?” O táxi que conduz A. deixa-a no meio da praça. Ela fica perdida em um vasto espaço, cinza e branco, que já não é seu, entre imagens que já não são suas. É a impossibilidade de reencontro com um primeiro olhar, a impossibilidade de se preservar o passado. E, como afirma Gilles Deleuze, a respeito da “imagem-lembrança”: “O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a ‘lembrança pura’ que vai se atualizar em uma imagem-lembrança”.<sup>441</sup>

Em um outro momento do filme, um belo plano-sequência recria uma fase da infância de A. Ele reencontra a figura da mãe, já falecida, que o conduz, como um menino, a uma viagem – *Nekya* – ao passado, à dimensão dos mortos: a antiga casa da família, os parentes, o pós-guerra (1945... 1948... 1950), o reencontro com o pai, a fotografia. A passagem dos anos, a modificação da temporalidade nas diversas épocas é dada apenas pela entrada e saída de personagens do único cenário em que se desenrola a cena: a sala de estar da casa dos familiares de A. O movimento das personagens na cena, como camadas que se superpõem umas sobre as outras, produz uma acumulação de tempos. O que torna a sequência ainda mais carregada de significações é o artifício –

<sup>440</sup> Desde 1984, sucedendo a Lukianos Kilaïdonis, é Eleni Karaïndrou quem trabalha o universo musical dos filmes de Theo Angelopoulos. (Cf. LETOUBLON; EADES. Le regard d'Orphée chez Theo Angelopoulos. Disponível em: <<http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>>).

<sup>441</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 121.

o mesmo da cena do navio azul, no início do filme – de, mesmo nessas cenas em que revive momentos da infância, a personagem A. ser interpretada pelo mesmo ator, o americano Harvey Keitel, criando uma espécie de curto-circuito temporal, como em *Antes da chuva*. Apenas no momento em que posa para foto, no final da seqüência, é que a personagem aparece na figura de um menino. Tal artifício também aponta para a impossibilidade de se debruçar sobre o passado com o mesmo olhar inocente da infância – este último permanece apenas congelado na existência fluida de uma fotografia. Como mostra Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.<sup>442</sup> O presente incide sobre o passado na construção da memória, o sujeito que busca o passado caminha, inevitavelmente, por uma instância lacunar, na qual as imagens da memória revelam-se “enquanto lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem”, pois, nas palavras de Lúcia Castelo Branco:

o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas (...) se constrói a partir de faltas, de ausências, (...) o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser.<sup>443</sup>

Assim, as imagens das tecelãs (Penélopes ou Meras?),<sup>444</sup> – o filme antigo, o primeiro olhar sobre os Bálcãs – razão da viagem, “pretexto”, irão recortar todo o filme, lembrando ao espectador que, para aquele que rememora, o importante não é o que ele viveu, mas o *tecido* de sua rememoração, “o trabalho de Penélope da reminiscência”.<sup>445</sup> Quanto aos três rolos não revelados, talvez o primeiro filme, o primeiro olhar, eles representam a possibilidade de se fitar um olhar inexistente. Um olhar perdido. “Uma inocência perdida”. Esse olhar “tornou-se uma obsessão como se fosse o meu próprio trabalho. Meu primeiro olhar perdido há muito tempo”, afirma A.. Sua obsessão pelos

<sup>442</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 224.

<sup>443</sup> CASTELO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 26.

<sup>444</sup> As Meras (ou Moiras) são personificação do destino de cada ser humano, do quinhão que lhe cabe neste mundo. São três irmãs, Atropo, Cloto e Láquesis, que, para cada um dos mortais, regulavam a duração da vida, desde o nascimento até a morte, com a ajuda de um fio que a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava, quando a vida correspondente acabava (Cf. GRIMAL *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 306).

<sup>445</sup> BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 37.



irmãos Manakis é engenhosamente revelada no filme através de uma seqüência em que o próprio **A.**, no momento de atravessar a fronteira búlgara, converte-se em duplo/fantasma de Miltos Manakis. **A.** revive passagens da vida de Miltos – a prisão e a quase execução – quando este era refugiado grego no mesmo lugar em 1920. Assim como nas outras seqüências de salto temporal, aqui se estabelece um jogo teatral e onírico, nesse caso, a imagem permanece no presente enquanto a teia sonora é aquela do passado.

A gênese de toda a busca encontra-se no relato de um dia de filmagem, no qual **A.** presencia a queda de uma velha oliveira que revela um busto de Apolo escondido ali há séculos. Ele tenta fotografar o momento, entretanto o resultado é nulo, as fotografias tiradas não conseguem registrar nada, apenas quadrados vazios, fotos em branco do mundo, como se os seus olhos não funcionassem, como se os olhos tivessem, por assim dizer com Walter Benjamin, em suas leituras de Charles Baudelaire, “perdido a capacidade de olhar”.<sup>446</sup> A partir desse acontecimento, o encontro e a revelação dos três rolos de filme dos irmãos Manakis passam a ser a possibilidade de desvendamento dos seus olhos, a restituição de sua capacidade de olhar. Além disso, Miltos e Yanakis Manakis eram valáquios, um povo errante que se distribuiu por toda a região balcânica, por exemplo, na Romênia, na Grécia, na Albânia, na ex-Iugoslávia: “Eles representam um símbolo da multi-etnia balcânica, e da necessidade de união entre todos os povos (...)”.<sup>447</sup> Para **A.** os três rolos contêm “um mundo”, revelá-los é revelar um olhar anterior à guerra, à fragmentação, ao esfacelamento; como ele insiste em repetir:

Os dois irmãos andaram por aí fotografando e filmando coisas. Estavam tentando registrar uma nova era, um novo século. Por 60 anos ou mais, registraram rostos, acontecimentos... no tumulto dos Bálcãs. Não estavam preocupados com política nem questões raciais. Nem com amigos ou inimigos. Estavam interessados em pessoas. Estavam sempre em movimento pelo decadente Império Otomano. Registrando tudo.<sup>448</sup>

<sup>446</sup> BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 141.

<sup>447</sup> ANGELOPOULOS. Angelopoulos filma para “adocicar o tempo”, p. 7.

<sup>448</sup> Esse conteúdo ideológico do objeto da viagem de **A.** – “o ecumenismo balcânico de antanho” – é tomado por alguns críticos como uma leitura deslocada e simplista do quadro histórico-político da região (Cf. OSTRIA. *Le voyager sans bagages*, p. 52-53).

Fronteiras terrestres, estações ferroviárias, barcos, navios, marcam a busca de A. Em um desses momentos/movimentos, vemos uma enorme cabeça de uma estátua de Lênin, suspensa por um guindaste, sendo embarcada num navio (ver Figura 5).



Figura 5: Imagem da Cabeça de Lenin em *Um olhar a cada dia*  
Fonte: <<http://www.wpcmath.com/films/ulyssesgaze/ulyssesgaze2.html>>

Citação de citação, essa seqüência dialoga com outro filme de Theo Angelopoulos, *Paisagem na Neblina*, no qual se tem uma seqüência em que uma enorme mão é retirada do mar por um helicóptero. Por sua vez, essa imagem já era uma citação de *A doce vida*, de Federico Fellini.<sup>449</sup> A respeito da referência a filmes, seus e de outros cineastas, recorrente em sua obra, Theo Angelopoulos afirma que a referência ao universo filmico reafirma a sua crença na imagem cinematográfica,<sup>450</sup> “a paisagem fílmica é uma esperança”:

Eu quero acreditar que o mundo será salvo pelo cinema. Para mim, o cinema é o mundo e é minha viagem. Eu tento encontrar algumas

<sup>449</sup> PAISAGEM na neblina. Direção de Theo Angelopoulos...1988; A DOCE vida. Direção de Federico Fellini...1959/1960.

<sup>450</sup> “É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. Repetidas vezes já se perguntou qual a natureza da ilusão cinematográfica. Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*” (DELEUZE. *Cinema II: imagem-tempo*, p. 207; grifos do autor).



pequenas utopias que possam maravilhar-me, eu tento acreditar nessa viagem com o cinema. (tradução minha)<sup>451</sup>

É com essa mesma aposta na viagem com o cinema que **A.** embarca junto aos despojos da monumental estátua de Lênin. Ambos são conduzidos ao longo do rio em um longo plano-seqüência. Ao fundo, a voz em *off* de **A.** ratifica a fé no cinema ao metamorfosear-se, mais uma vez, fantasmaticamente na figura de Miltos Manakis:

Nos primeiros meses de 1905, em Bucareste, Romênia, disseram-nos que na Inglaterra e na França você podia comprar máquinas de fazer filmes. Mal podíamos acreditar. Ficamos estupefatos. Mas tínhamos que acreditar porque vimos um desses filmes com nossos próprios olhos. (...) meu irmão Yannakis não ia sossegar enquanto não colocássemos a mão nessa máquina mágica e levá-la de volta a Monastir.

Se, no ano de 1936, Georges Bataille e André Masson propõem a imagem de um homem decapitado como síntese de uma época,<sup>452</sup> em 1995, a imagem da enorme cabeça de Lenin separada do corpo era tão simbólica para os povos da Europa Centro-Oriental quanto “o peso da cabeça cortada” para os surrealistas. Alçada por um sistema de guindastes “ultra-modernos” – provavelmente importados do “Ocidente” –, a cabeça de Lenin parece flutuar sobre o porto até finalmente “encaixar-se” no barco em meio ao despojos do corpo fragmentado. Como a “jangada de pedra” de *Underground* – mentiras da guerra, de Emir Kusturica, essa imagem funciona como um objeto simbólico que expressa as perplexidades, os absurdos e a tragédia de uma época: o desmantelamento dos corpos, dos espaços, das idéias. A estátua em pedaços segue para Alemanha – ecos de 1989 –, enquanto **A.** fica na Iugoslávia em frangalhos – estilhaços de um “bloco”. Quando chegam à fronteira da Iugoslávia, surge uma pergunta de um alto-falante: “Tem alguém a bordo?” e a única resposta possível é, independente do diálogo com a *Odisséia*,<sup>453</sup> *Ninguém*.

<sup>451</sup> “Je veux croire que le monde sera sauvé par le cinéma. Pour moi le cinéma c’est le monde et c’est mon voyage. J’essaie de trouver quelques petites utopies qui peuvent m’merveiller, j’essaie de croire en ce voyage avec le cinéma” (ANGELOPOULOS. A propos de *Paysage dans le Brouillard*, p. 20).

<sup>452</sup> MORAES. *O corpo impossível*, p. 39.

<sup>453</sup> A referência explícita é o episódio presente no canto IX da *Odisséia*, no qual Odisseu penetra na caverna do Ciclope Polifemo e quando este lhe pergunta o nome, ele responde: “Ninguém” (Cf. HOMERO. *Odisséia*, p. 160-169[versos 216-542]).

“A primeira criação de Deus foi a viagem. Aí veio a dúvida e a nostalgia”. **A.** chega a Belgrado e descobre que os três rolos de filme estão em Sarajevo. O diálogo com o amigo, correspondente de guerra, remete ao imbricamento entre guerra e representação da mesma pelo fotojornalismo, já abordado em *Antes da chuva*. Ao ser perguntado como eles, jornalistas, chegam à zona de guerra, o correspondente responde: “a maioria dos correspondentes que querem uma história sobre os fatos mais recentes visitam as unidades do exército da periferia de Belgrado e fabricam uma foto de guerra por uns dólares”.

Há incerteza diante das imagens. Apesar de o olhar – a busca de um – ser o detonador da narrativa, em vários momentos de *Um olhar a cada dia*, a visão, o olhar é superposto pelo som. A visão entra definitivamente em colapso com a chegada de **A.** a Sarajevo destruída pela guerra. O seu primeiro olhar sobre a cidade, por exemplo, aparece primeiro em forma de relato, para só depois ganhar as formas da imagem filmica. Sarajevo é onde estão os três rolos não revelados de filme. “Vir de tão longe em busca de algo que se acredita estar perdido? Você deve ter muita fé ou é desespero”. Diz Ivo Levi, o diretor da cinemateca da cidade, que luta para salvá-la em meio à destruição causada pelos combates. Para Ivo Levi, “um colecionador de olhares desaparecidos”, salvar a cinemateca é salvar a memória do seu povo. Para **A.**, revelar o três rolos de filme dos irmãos Manakis é trazer à tona o seu próprio olhar desaparecido, “um olhar cativo como a chama dos primeiros dias do século”.<sup>454</sup>

Confinado no porão da cinemateca em ruínas, **A.** assiste à tentativa de Ivo Levi em revelar/decifrar – tirar da escuridão – as imagens – sombras – dos irmãos Manakis. Em um dado momento do filme, na solidão do “laboratório”, Ivo Levi fixa, em um gravador cassete, os versos do poeta Rainer Maria Rilke: “Vivo minha vida em círculos cada vez maiores girando bem acima das coisas. Talvez este último círculo eu jamais chegue a terminar. Contudo, eu quero tentar”. Noutro momento, na ausência de Ivo Levi, **A.** escuta, sorratamente, os mesmos versos na voz do amigo fixada no gravador. Essas dobras sonoras e visuais recorrentes ao longo do filme desenham uma

---

<sup>454</sup> Essa postura conservativa que perpassa o filme de Theo Angelopoulos será retomada no terceiro capítulo desta tese, quando da análise de *Underground* – mentiras da guerra, de Emir Kusturica.

melodia específica na qual som e imagem confluem para produzir sentido e construir a narrativa.<sup>455</sup>

É também um canto que se configura durante a tentativa de se revelar os três rolos de filme. Em busca da velha fórmula química, Ivo Levi tenta várias combinações, vários fluidos. Na solidão do laboratório, o som dos “fluidos borbulhantes”, para ele, revela uma canção: “Fiquei sentado num pequeno laboratório, infundáveis noites, ouvindo os borbulhantes fluidos. Há momentos em que esses fluidos parecem uma canção. Parecem uma canção, sabe? Eles parecem uma canção...parecem uma canção”. O velho colecionador de olhares é seduzido pelo “canto e encanto da película”. Segundo a professora de cinema Anne Rutherford, no gelo congelando, na chuva e na neve, na névoa suspensa, na corrente do rio ou cantando no pequeno laboratório, os “fluidos” marcam o polo afetivo do filme de Theo Angelopoulos e contribuem para a compreensão da elaboração do seu cinema.<sup>456</sup>

Quando o trabalho parece ter chegado ao fim, em um dia de neblina – único momento em que “a cidade volta a ser como antes” – A. sai da “caverna” e passeia, ao lado da família de Ivo Levi, por uma Sarajevo coberta pela névoa espessa. Nesses momentos – seja através da orquestra itinerante composta por sérvios, croatas e muçulmanos, que remete ao sonho dos irmãos Manakis – e também de Angelopoulos – de filmar os Bálcãs independente de questões políticas, religiosas ou raciais; seja através de uma inusitada representação de *Romeu e Julieta* realizada por jovens em meio aos destroços da guerra – o protagonista, apesar da opacidade das imagens “como um cristal que mal foi retirado da terra”,<sup>457</sup> parece reencontrar o seu liame com o mundo e acaba caindo em um *dancing* improvisado às margens de um rio coberto de bruma: “Jamais

---

<sup>455</sup> “Le rôle narratif du son musical et du son analogique consiste donc non seulement à soutenir la structure du film, mais aussi à produire un sens et à construire l'histoire avant l'invention de l'image et du dialogue” (LETOUBLON; EADES. *Le regard d'Orphée chez Theo Angelopoulos*. Disponível em: <<http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>>).

<sup>456</sup> “It is also an economy of fluids that defines Angelopoulos' shooting style: frozen moments, fluid mobile camera, and the porousness of sensation as sound bleeds across image and image melts away into the fog” (RUTHEFORD. *Precarious boundaries: affect, mise en scène and the sense in Angelopoulos' balkans Epic*. Disponível em: <[http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos\\_balkan\\_epic.html#b3](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos_balkan_epic.html#b3)>).

<sup>457</sup> DELEUZE. *Cinema II: imagem-tempo*, p. 90.

teria sonhado dançar em Sarajevo”. Essas imagens, à primeira vista “irreais”,<sup>458</sup> são confirmadas por Omar Ribeiro Thomaz em seu estudo sobre os conflitos na Bósnia-Herzegovina:

Os bondes já não circulavam – por causa dos franco-atiradores – e a calma podia ser interrompida a qualquer momento por um ataque fulminante da artilharia sérvia, que ocupava os subúrbios da cidade. Escolas, teatros, cinemas e bibliotecas estavam fechados ou haviam sido destruídos; ainda assim, saltimbancos ou orquestras atuavam quando possível, sobretudo quando havia a espessa neblina que obstruía a mira dos sitiadores; e sabemos da determinação de seus habitantes, que se obstinavam em manter vivos festivais de teatro e música, e para isso, convidavam intelectuais do mundo inteiro (Susan Sontag e Juan Goytisolo, entre outros, compareceram).<sup>459</sup>

Também os escritos de Susan Sontag, a respeito de sua experiência ao montar a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em Sarajevo, deixam clara a “tenacidade dos sobreviventes” em tempos difíceis, de guerra, e o papel da arte nesses momentos em que o “impossível dilema” é manter-se vivo.<sup>460</sup> Além disso, continuar promovendo “festivais” (música, cinema, teatro), exposições, significava preservar, através da cultura, uma imagem da Bósnia-Herzegovina, “cidade-idéia”,<sup>461</sup> como a capital de todos os povos da região, fossem eles muçulmanos, croatas, sérvios ou judeus; ou seja, preservar e inventar uma Bósnia-Herzegovina possível.

Entretanto, nas últimas seqüências do filme de Theo Angelopoulos, a vida é silenciada, o liame é brutalmente cortado. Toda a família de Ivo Levi, inclusive ele próprio, é executada às margens do rio. Nessa seqüência, o espectador e o próprio A. vêem-se diante da tela branca, sob efeito da neblina, apenas se ouve o barulho dos tiros e o desespero das vítimas, como se todo o filme – não só o “olhar” de A., mas também o de Angelopoulos e o dos espectadores – tivesse sido atingido pelo colapso da visão,

<sup>458</sup> “The emptiness of Sarajevo, as cars burn in the street and later vanish in fog, causing the snipers to pause and musicians to take back the streets, *may have no basis in reality*, but transmits the truth of the tenacity of survivors in an impossible dilemma” (GOETZ *A Balkan Odyssey of Epic Proportions*. Disponível em: <<http://www.washingtonfreepress.org/27/Reel.html>>; grifos meus).

<sup>459</sup> THOMAZ. Bósnia-Herzegovina: a vitória da política do medo, p. 4. O que surpreende é que o autor usa as imagens de *Um olhar a cada dia* como referência para confirmar o “fato”.

<sup>460</sup> SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 381-420.

<sup>461</sup> THOMAZ. Bósnia-Herzegovina: a vitória da política do medo, p. 5. A expressão “cidade-idéia” foi utilizada pelo arquiteto e antigo prefeito de Belgrado, Bogdan Bogdanovic.

perdido a capacidade do “olhar”, o “poder-comover”.<sup>462</sup> É o privilégio do “não visto”, o horror provém do que não é mostrado.<sup>463</sup>

Enquanto alguns filmes tentam mostrar a realidade da guerra pelo viés da técnica – efeitos especiais –, o investimento na visibilidade total, produzindo imagens vertiginosas, repletas de sangue e membros espalhados pela tela, e provocando no espectador a retração, o encolher-se na poltrona, enfim, a experiência do choque diante da precisão do “tiro-câmera”,<sup>464</sup> o que a imagem do massacre sob a espessa névoa provoca é a antítese dessa experiência:

Enquanto a visão é apagada, é obstruída pela névoa, o espectador esforça-se para compreender mais da tomada, sendo ativamente transportado para dentro da cena, explorando a tela branca em busca de seus indícios (vestígios) com todos os sentidos despertados. (tradução minha)<sup>465</sup>

O conhecimento que chega ao espectador através do som – o canto interrompido das crianças; o silenciar de cada personagem que adentra a espessa névoa; as notas cada vez mais graves do ruído do rio; o barulho do automóvel que se aproxima; o diálogo desesperado; os tiros; o automóvel que se afasta – provoca um alçamento dos sentidos em busca de significação. Além disso, apesar da invisibilidade causada pela neblina, a câmera continua se movimentando, lenta e incessantemente. Esses movimentos incitam ainda mais no espectador o desejo de ver-compreender o invisível. A imagem ofuscada pela névoa parece devolver ao espectador aquele “outro olho” de que fala Platão, na “epígrafe” do filme, “a melhor parte do olho”, que permite o conhecimento do eu e do outro, o apossar-se da própria experiência. Tem-se corporificada, retomando os conceitos de Walter Benjamin, a experiência como memória involuntária, no momento

---

<sup>462</sup> VIRILIO; LOTRINGER. *Guerra Pura*, p. 82.

<sup>463</sup> Efeito semelhante era buscado nas tragédias gregas, nestas as “cenas terríveis”, o suicídio de Jocasta e o ato de furar os olhos de Edipo, o sacrifício de Polixena, por exemplo, não são representados aos olhos dos espectadores (Cf. SÓFOCLES. *Édipo Rei*, p. 84-87, versos 1446-1536; EURÍPEDES. *As troianas*, p. 200-201, versos 792-794).

<sup>464</sup> VIRILIO. *Guerra e cinema*, p. 84.

<sup>465</sup> “While vision is snuffed out, occluded by the fog, the spectator strains to grasp more of the shot, is actively transported into the shot, scanning the white screen for clues with all the senses awakened” (RUTHEFORD. Precarious boundaries: affect, mise en scène and the sense in Angelopoulos' balkans Epic. Disponível em: <[http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos\\_balkan\\_epic.html#b3](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos_balkan_epic.html#b3)>).

em que a tela é investida do poder de revidar o olhar do espectador.<sup>466</sup> A imagem converte-se em efeito-crítico, “o olho se torna uma modalidade de tato”.<sup>467</sup>

De volta à cinemateca, **A.** assiste aos três rolos de filme – a vida latente. O que é mais perceptível é um som, um ruído, a nota grave do rumor do projetor. A imagem que vemos é a da tela branca e luminosa, é o limite do visível, o fim da busca utópica de um olhar desaparecido: “Foi uma longa viagem... esse tempo todo esperando por aquele olhar”. Diante do imponderável – o resgate do primeiro olhar revelou-se vão, definitivamente perdido, o vínculo com o mundo rompeu-se –; resta a **A.** o deslocamento e o ancoramento nas palavras, no narrar:

Quando eu voltar, será nas vestes de um outro homem. Com o nome de um outro homem. Minha vinda será inesperada. Se você olhar para mim incrédula e dizer: “você não é ele”. Eu lhe darei indícios e você acreditará em mim. Eu lhe falarei sobre o limoeiro em seu jardim, a janela que deixa entrar o luar e, então, sinais do corpo, sinais de amor. E, enquanto subimos, trêmulos, ao velho quarto, entre um abraço e outro, entre juras de amor, eu lhe falarei sobre a viagem a noite toda e todas as noites seguintes entre um abraço e outro, entre palavras de amor, toda a aventura humana, a história que nunca termina.

---

<sup>466</sup> BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 103-149; BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 36-49.

<sup>467</sup> LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 24.

### 2.3. O ponto cego da experiência

Nas suas *Lições americanas*,<sup>468</sup> a partir da crença de que “há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar”,<sup>469</sup> Italo Calvino refletia a respeito de alguns valores, qualidades e especificidades do texto literário que deveriam permanecer e persistir no novo milênio, cujo prenúncio se revelava, naquele momento (1984-1985), através das indagações freqüentes a respeito do destino da literatura e do livro na era da “tecnologia pós-industrial”. Tais valores ou qualidades desenhavam um projeto de resistência à “peste da linguagem”:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda da força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda a centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.<sup>470</sup>

Esse embotamento dos pontos expressivos não seria, segundo Calvino, um “flagelo” específico da literatura; também as “imagens”, nas palavras do autor, foram, em grande parte, destituídas de sua força cognoscitiva, de sua riqueza de significados possíveis: “grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar”.<sup>471</sup> Assim, para que se fizesse possível uma melhor percepção da realidade e uma melhor experiência com a linguagem, experiência essa que escapasse da inconsistência, da homogeneização e da uniformidade na linguagem e nas imagens, Calvino propunha seis valores: a *leveza*, a *rapidez*, a *exatidão*, a *visibilidade*, a *multiplicidade* e a *consistência*, que deveriam vir à superfície em contraposição aos modos de significação pré-estabelecidos. Devido à morte súbita do autor, as conferências nunca foram proferidas e apenas as cinco primeiras foram concluídas; a

<sup>468</sup> Um ciclo de palestras escritas para serem apresentadas na Universidade de Harvard, em Cambridge, como as “seis” Charles Eliot Norton Poetry Lectures (Cf. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 5).

<sup>469</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 11.

<sup>470</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 72.

<sup>471</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 73.

*consistência* jamais seria escrita, e as *Seis propostas para o próximo milênio* ficaram reduzidas a cinco.

Em 2001, o escritor argentino Ricardo Piglia se propôs o exercício, o desafio de escrever a sexta proposta que faltava no projeto de Italo Calvino. Ao contrário do que possa parecer à primeira vista, o intento de Piglia não foi escrever a sexta proposta “à maneira de Calvino”, ou seja, desenvolver a noção de *consistência* – fosse pela via da paráfrase, da imitação ou mesmo da mímica – “assumindo” o estilo do escritor italiano. O suplemento construído pelo autor argentino é de outra ordem. “Versão utópica de Pierre Menard, autor del Quijote”, como afirma o próprio Ricardo Piglia, o seu projeto não é construir uma *outra proposta* mas *a proposta*. Assim, ele se coloca a seguinte questão: qual seria essa sexta proposta, que não chegou a ser desenvolvida, escrita a partir da *margem* – Buenos Aires – do mundo? Como veríamos nós, latino-americanos, o futuro da literatura ou a literatura do futuro e sua função? A sua hipótese é que não o veríamos como o vêm aqueles que se encontram em um país central, com uma grande tradição cultural:

Colocamo-nos então esse problema a partir da margem, a partir da borda das tradições centrais, mirando de viés. E este mirar de viés nos daria uma percepção, talvez, diferente, específica. Há certa vantagem, às vezes, em não estar no centro. Olhar para as coisas a partir de um lugar levemente marginal. (tradução minha)<sup>472</sup>

Escrever da margem é escrever no limite; assim, a questão que se coloca é também uma questão sobre os limites da literatura, os limites da experiência. No caso da Argentina, a experiência do horror puro da repressão define a relação que se estabelece com o uso da linguagem, com a memória, o futuro e os sentidos. Desse modo, a grande questão que permeia o texto de Ricardo Piglia é: “como se pode chegar a contar esse ponto cego da experiência, que quase não se pode transmitir”.<sup>473</sup> A partir

<sup>472</sup> “Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo Y este mirar al sesgo nos daría una percepción , quizá, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal” (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 1).

<sup>473</sup> “cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, que casi no se puede transmitir” (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 2).



da leitura de alguns trechos de Rodolfo Walsh, Piglia recorta um gesto, um *deslocamento*:

Um deslocamento em direção ao outro, um movimento ficcional, diria eu, em direção a uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentido. Assim se transmite a experiência, algo que está muito mais além da simples informação. (tradução minha)<sup>474</sup>

Movimento interno ao relato, uma tomada de distância, quase uma elipse, que desloca a “verdade” do eu em direção ao outro, a proposta que Ricardo Piglia agregaria àquelas de Italo Calvino seria exatamente essa noção de *deslocamento* e *distância*. “Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na borda, no que se ouve, no que chega do outro”.<sup>475</sup> Ao final do texto, o escritor argentino constrói uma “versão utópica” do futuro, na qual imagina que, no ano de 2100, quando os nomes de todos escritores estarão perdidos e a literatura será atemporal e anônima, a sua proposta sobre o *deslocamento* e a *distância* será um apêndice de um *web.site* chamado *As seis propostas*. Estas serão lidas “como se fossem instruções em um antigo manual de estratégia utilizado para sobreviver em tempos difíceis” (tradução minha).<sup>476</sup>

Os *textos em guerra* com os quais trabalho nesta tese parecem contornar esse mesmo propósito de Italo Calvino e de Ricardo Piglia: a construção de possibilidades de sobrevivência das palavras e das imagens em tempos difíceis. A experiência do horror puro da guerra supõe uma relação nova com a linguagem dos limites e uma organização de um projeto de resistência que escape às armadilhas da “estilização estética”. Assim, valores, qualidades e especificidades trazidos por Calvino e Piglia, em suas propostas, se fazem presentes nesses *textos em guerra*: a busca de outro nível de percepção, de uma mudança de ponto de observação, para que se possa considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica; o tratamento não convencional do tempo narrativo, enfatizando a sua incomensurabilidade com relação ao “tempo real”; a recusa da visão direta, mas

<sup>474</sup> “Un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional, diría yo, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido. Así se transmite la experiencia, algo que está mucho más allá de la simple información” (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 3).

<sup>475</sup> “Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro” (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 3).

<sup>476</sup> “como si fueran consignas en un antiguo manual de estrategia usado para sobrevivir en tiempos difíciles” (PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 3).

que não significa recusa da realidade que cada um carrega consigo, como um fardo pessoal; a economia de expressão em busca do essencial – máximo de eficácia narrativa e de sugestão poética; a interrupção no momento exato, a escolha do momento em que se deve recuar... Valores que, mais de cem anos após o surgimento de *Ulysses*, de James Joyce, soam *démodés* e estereotipados, mas que, por outro lado, no mercado social dos discursos, na sociedade da “catarse industrializada”,<sup>477</sup> são colocados de lado e relegados ao segundo plano. Daí a necessidade de a arte, no desejo de subverter os modos de significação pré-estabelecidos, trazê-los à tona, fazê-los subir à superfície, abrindo “uma brecha nos discursos sociais cristalizados”.<sup>478</sup>

Tais valores são muito nítidos na literatura produzida pelo húngaro István Örkény, cujo livro *A exposição das rosas*: duas novelas eu passo a analisar neste momento da tese. Para começar, parto de uma colocação enigmática do autor, que serve de epígrafe para a novela “A família Tóth”:

Se uma cobra (coisa rara) devora a si própria, será que em seu lugar fica um vácuo do tamanho de uma cobra?  
Existe, por outro lado, uma força tão poderosa a ponto de fazer um homem devorar a sua natureza humana? Existe? Inexiste? Existe? Isto é uma charada!<sup>479</sup>

Saliento que, ao escolher um enigma como porta de entrada ao universo ficcional de Örkény, não almejo o deciframento, a solução, a interpretação definitiva do problema. Ao contrário, quero marcar a contradição, o paradoxo, a aporia como caminhos possíveis para percorrer sua obra – “a insistência diante do enigma”,<sup>480</sup> para retomar um mote adorniano.

<sup>477</sup> LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, p. 262;266.

<sup>478</sup> SANTOS. *Nação: ficção*, p. 173.

<sup>479</sup> ÖRKÉNY, István. *A exposição das rosas*: duas novelas, p. 85. A partir deste momento, as citações do livro *A exposição das rosas*, de István Örkény, serão feitas no próprio corpo da tese, conforme a padronização que se segue: entre parênteses, em primeiro lugar, irá aparecer o título abreviado da novela referida (ER – “A exposição das rosas”; FT – “A família Tóth”), seguido do número da página onde se encontra o trecho escolhido; por exemplo: (ER, p. 85).

<sup>480</sup> LAGES. O enigma compartilhado, p. 58. Esse mote exemplar do estilo de Adorno é explicitado no ensaio “Anotações sobre Kafka”: “Ela [a prosa de Kafka] não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento. É uma arte de parábolas para as quais a chave foi perdida, e mesmo quem buscasse fazer justamente dessa perda a chave teria induzido ao erro. Na medida em que confundiria a tese abstrata da obra de Kafka, a obscuridade da existência, com o seu teor. Cada frase diz: ‘interprete-me’; e nenhuma frase tolera interpretação. Cada frase provoca a reação ‘é assim’, e

Na charada acima citada, István Örkény pergunta a respeito da força capaz de levar o homem a devorar a sua própria natureza; uma força capaz de fazer com que a violência coadune em direito e o direito em violência.<sup>481</sup> Manifestação do real que invade o homem e o reduz à condição de coisa, essa força é o tema das duas novelas às quais darei ênfase neste momento da tese. Em “A família Tóth”, pelas vias do absurdo com que a guerra – e tudo aquilo que com ela se relaciona – é tratada, constrói-se uma lúcida advertência a respeito da ação da força sobre os seres humanos; já em “A exposição das rosas”, o tema da força se traduz através da experiência da morte e da questão de sua representação.

Também é dessa força que submete os homens que fala a filósofa francesa Simone Weil, no texto “A *Iliada* ou o poema da força”, escrito em 1939-1940, depois da queda da França frente à investida do Eixo. A partir do poema homérico, a filósofa demonstra como a força esteve sempre no centro da história humana:

A força é o que transforma todo aquele que se vê sujeito a ela em uma coisa. Exercida até o limite, ela converte o ser humano em uma coisa no sentido mais literal da palavra: transforma-o em um cadáver. (...) Do poder de transformar um homem em coisa, matando-o, surge outro poder, mais prodigioso ainda: o de transformar em coisa um homem que ainda vive. (tradução minha)<sup>482</sup>

Esse seria o verdadeiro tema da *Iliada* e, nesse sentido, ainda nas palavras de Simone Weil, para aqueles que sonhavam que a força, graças ao progresso, fosse coisa do passado, puderam ver nesse poema um *documento*; já os que sabem discernir a força,

---

então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência” (ADORNO. Anotações sobre Kafka. p. 24).

<sup>481</sup> Ao analisar um fragmento de Hesíodo e outro de Píndaro, Giorgio Agamben reflete sobre a soberania da lei. Se para Hesíodo, o *nómos* é o poder que divide violência e direito, para Píndaro, “o *nómos soberano é o princípio que, conjugando direito e violência, arrisca-os na indistinção*” (grifos do autor). Vale a pena citar os dois fragmentos para que se perceba a analogia com a “charada” de István Örkény: Em Hesíodo: “Ó Perses, tem em mente estas coisas e, dando ouvidos à justiça (Díke), esquece a violência (Bía). Aos homens, em verdade, Zeus destinou este *nómos*: é próprio dos peixes, das feras e dos alados pássaros devorarem-se uns aos outros, pois não existe Díke entre eles; mas aos homens ele deu a Díke, que é de longe a melhor”. Em Píndaro: “O *nómos* de todo Soberano/ dos mortais e dos imortais/ conduz com mão mais forte/ justificando o mais violento./ Julgo-o das obras de Hércules...” (AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 37-38).

<sup>482</sup> “La force, c'est ce qui fait de quiconque lui est soumis une chose. Quand elle s'exerce jusqu'au bout, elle fait de l'homme une chose au sens le plus littéral, car elle en fait un cadavre. (...) Du pouvoir de transformer un homme en chose en la faisant mourir procède un autre pouvoir, et bien autrement prodigieux, celui de faire une chose d'un homme qui reste vivant” (WEIL. L' “*Iliade*” ou le poème de la force, p. 11;13).

em qualquer época, no centro de toda a história humana, encontram no poema de Homero “o mais belo, o mais puro dos espelhos” (tradução minha).<sup>483</sup>

Pode-se ler, tanto o texto de Simone Weil quanto as novelas de István Örkény, como reflexões indiretas, oblíquas, dos trágicos eventos que marcaram o século XX.<sup>484</sup> Assiste-se, nesse século, a uma mudança de visada no processo de percepção da experiência da catástrofe, de um evento preciso, exato, pontual a uma visão da própria realidade como catástrofe. A aniquilação dos corpos, a violação da dignidade humana em seu aspecto primordial de pertencente ao vivo – ou a consciência como (in)compreensão/(in)experiência desses eventos – chegou a extremos, aparentemente, impensáveis. Tal intensidade levou diferentes autores – como, por exemplo, Walter Benjamin, Maurice Blanchot e Eric Hobsbawm<sup>485</sup> – em diferentes contextos, a sentirem a necessidade de compreender e, conseqüentemente, caracterizar esse século como a “era das catástrofes”. Nas palavras de Márcio Seligmann-Silva,

não se pode afirmar que a catástrofe constitua um objeto absolutamente novo no campo da reflexão filosófica. O que mudou – de modo radical – foi a sua definição. Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história no século XX, mais e mais

<sup>483</sup> “le plus beau, le plus pur des miroirs” (WEIL. L’ “Iliade” ou le poème de la force, p. 11).

<sup>484</sup> A leitura da *Iliada* empreendida por Simone Weil, à luz dos eventos que naquele momento sacudiam a Europa – a eclosão da guerra, a violência nazista –, é objeto da análise crítica de Seth L. Schein, que questiona o “viés cristão” através do qual Weil lê a epopéia de Homero; ver: SCHEIN. *The mortal hero*, p. 82-83. Por outro lado, Nicole Loraux, em seu texto “L’*Iliade* moins les héros” (1994), mostra-se devedora da reflexão de Simone Weil para a construção de sua leitura da *Iliada* através da “subtração” do heroísmo; ver: LORAUX. *L’Iliade moins les héros*, p. 45-47.

<sup>485</sup> Em Walter Benjamin, a percepção do presente como catástrofe encontra-se mais efetiva nos ensaios em que ele desenvolve o conceito de choque (Cf. BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 165-196; BENJAMIN. *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 118-125; 137-141) e nas teses sobre a história, em especial, a tese 9, na qual o “anjo da história” volta-se para o passado e “vê uma catástrofe única, que acumula ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*, p. 226). Já para Maurice Blanchot, toda literatura seria uma experiência da catástrofe; em *La escritura del desastre*, ele toma a catástrofe, o desastre como uma metáfora de tempos caracterizados pela contradição, violência, confusão, enfim, “a soberania do accidental” (Cf. BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p. 50-68). Quanto a Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos*, ele divide o “breve século XX” em três “eras”. A primeira, “da catástrofe”, é marcada pelas duas grandes guerras; a segunda, “era de ouro”, concentra-se nos anos 50 e 60; a terceira, “o desmoronamento”, espécie de prenúncio de novas catástrofes, situa-se entre 1970 a 1991. (Cf. HOBBSAWM. *A era dos extremos*, p. 15-16).

passou-se a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe.<sup>486</sup>

István Örkény vivenciou de forma premente essa experiência do cotidiano materializar-se como catástrofe. Nascido em 1912 – às vésperas da Primeira Guerra Mundial e do esfacelamento do Império Austro-húngaro – e falecido em 1979 – dez anos antes da queda do Muro de Berlim –, o autor testemunhou não menos que quatro diferentes regimes políticos (o sistema dualista; a breve república; o reino sem rei sob um regente fascista; o comunismo), duas guerras mundiais e uma malfadada tentativa de revolução (1956).<sup>487</sup> Em 1942, um ano depois de publicar o seu primeiro volume de contos, Örkény, sendo judeu, foi enviado à frente russa, não como combatente, mas em um batalhão de trabalhos forçados. Logo, seria tomado prisioneiro de guerra pelos soviéticos e conheceria a fundo a vida nos campos de concentração russos, o que marcaria profundamente o seu trabalho como escritor – já em 1946, publicaria o romance *Lágerek Népe* (O povo dos campos de concentração), no qual refletiria o drama do extermínio sistemático.<sup>488</sup> De volta à Hungria, no final de 1946, ele experimentaria, ainda, do variado cardápio de atrocidades oferecido pelo “breve século”, o silêncio forçado, depois da fracassada a revolução de 1956, quando ficou seis anos proibido de publicar suas obras.<sup>489</sup>

Apesar de – e contra – tudo isso, István Örkény escreveu uma longa seqüência de textos, exercitando os mais diversos gêneros. Em sua bibliografia incluem-se romances, novelas, contos, peças de teatro, entre outros. As questões pelas quais sua escritura é atravessada são semelhantes àquelas de outros escritores do século XX: onde inscrever a lembrança, a memória do passado tão presente? Como representar a

---

<sup>486</sup> SELIGMANN-SILVA. A história como trauma, p. 73.

<sup>487</sup> As informações a respeito da biografia de István Örkény foram colhidas nas seguintes fontes: ASCHER. Prefácio, p. 7-9; NESTROVSKI, Arthur. O ferrão da ironia, p. 86-89; ISTVÁN Örkény: the man behind the story. Disponível em: <<http://www.mocw.org/previous/tlcp/orkeny.html>>; ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher. Disponível em: <[http://www.hungria.org.br/novela\\_orkeny.htm](http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm)>.

<sup>488</sup> JOVANOVIC. Cicatrizes do totalitarismo, p. 99.

<sup>489</sup> István Örkény participou de movimentos de oposição dos escritores, sendo que, em setembro de 1956, seria eleito presidente da Associação dos Escritores. Após a revolução deflagrada em 1956, uma frase sua condenando o papel do rádio tornou-se um refrão: “Mentimos de noite, mentimos de dia, mentimos em todos os comprimentos de onda” (Cf. ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher. Disponível em: <[http://www.hungria.org.br/novela\\_orkeny.htm](http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm)>).

catástrofe inserida em um universo impregnado dessa mesma catástrofe? Enfim, retomando aqui um questionamento que Nelly Richard percebe na produção artística chilena, no período “pós-transição democrática”:

como manifestar o valor da experiência (ou seja, a matéria *vivida* do singular e do contingente, do testemunhável), se as linhas de força do consenso e do mercado padronizaram as subjetividades e tecnologizaram as falas, tornando sua expressão monocórdica, para que custe cada vez mais, ao irredutivelmente singular do acontecimento pessoal, deslocar a uniformização passiva da série?<sup>490</sup>

Novamente uma situação ambígua é colocada: a angústia de uma tarefa que carrega com igual intensidade tanto a impossibilidade de trasladar a vivência em linguagem como a necessidade irredutível de fazê-lo. A saída se encontra não na simples comunicação, informação da lembrança, mas na reinscrição e na reinvenção sensível da memória através da difusão de modos de significação que escapem à indolência da comunicação ordinária, recuperando a capacidade de se manifestar o *valor* da experiência e não apenas a sua *pobreza*,<sup>491</sup> pois, mais uma vez retomando as palavras de Nelly Richard,

somente uma cena de produção de linguagens permite tanto quebrar o silêncio traumático de uma não-palavra, cúmplice do esquecimento, como se salvar da repetição maníaco-obsessiva da lembrança, dotando-a dos instrumentos reflexivos do deciframento e da interpretação, para modificar a textura vivencial e a consistência psíquica do drama.<sup>492</sup>

Nessa busca de construir técnicas de reinvenção da memória através da insurreição de outras linguagens e sintaxes, em meio a uma história de violações e violentações, István Örkény, durante o seu período de “descanso forçado”, compõe um gênero literário específico pelo qual se tornaria conhecido dentro e fora da Hungria: um tipo de narrativa curta que ele chamou de *Egyperces novellák* (Contos de um minuto ou Histórias de um minuto). Na sua “Instrução para uso”, que prefacia essas “narrativas instantâneas”, István Örkény explica o “funcionamento” desses textos:

<sup>490</sup> RICHARD. Citar a violência: a rotina oficial e as convulsões do sentido, p. 86.

<sup>491</sup> BENJAMIN. Experiência e pobreza, p. 114-119.

<sup>492</sup> RICHARD. Citar a violência: a rotina oficial e as convulsões do sentido, p. 87.

Os contos anexados, apesar de curtos, são textos com valor. Têm a vantagem de nos poupar tempo, pois não exigem uma atenção prolongada durante semanas ou meses. Enquanto esperamos que o ovo esteja cozido ou que o número de telefone que marcamos (sic) fique desimpedido, podemos ler um conto de um minuto. Não levantam obstáculos à má disposição ou ao nervosismo. Podemos lê-los sentados, de pé, ao vento ou à chuva, ou quando vamos num autocarro sobrelotado. Quase todos podem, até, ser lidos com prazer durante um passeio. Atenção! Se alguém não compreender alguma coisa, volte a ler o texto. Se continuar a não o entender, então o defeito está no conto. Não há gente estúpida, só há contos de um minuto mal escritos.<sup>493</sup>

O tom irônico já denuncia o jogo proposto pelo autor, isto é, a própria proposta de leitura em um minuto, que caracterizaria o “gênero”, revela-se uma provocação, um embuste, pois o tamanho e a forma dos textos cobertos pela alcunha de Histórias de um minuto variam significativamente e, conseqüentemente, o tempo de leitura e o grau de compreensão também.<sup>494</sup> Como afirma Renzo Ruffini, em resenha para a edição italiana: “cronógrafo à mão, muitos dos contos (55 divididos em 10 capítulos) não são perfeitamente sincronizados sob a duração de um minuto. Um, tomado como exemplo, só 12 segundos; outro – porquanto se possa ler rapidamente – ainda 2 minutos e 56 segundos” (tradução minha).<sup>495</sup> Além disso, apesar de um tanto curtas, essas narrativas não são tão fáceis para entender como afirma o autor em suas “Instruções”, porque, diante delas, o leitor é convocado a produzir uma multiplicidade de sentidos concentrados em um número reduzido de linhas. Na verdade, ao criar “um gênero

<sup>493</sup> ÖRKÉNY. *Histórias de 1 minuto*, p. 7.

<sup>494</sup> Há histórias que ocupam apenas algumas poucas linhas – por exemplo, “Clímax” que ocupa seis linhas – e outras que cobrem mais de uma página – como “Vamos aprender línguas estrangeiras”. Apesar de inéditas, na forma de livro, no Brasil, encontram-se na internet traduções de Nelson Ascher de algumas dessas “estórias instantâneas”, acompanhadas do original em húngaro (Cf. ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher. Disponível em: <[http://www.hungria.org.br/novela\\_orkeny.htm](http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm)>). Também é possível acessar as estórias vertidas para o inglês por Judith Sollosy (Cf. ÖRKÉNY. *One minute stories*. Selected and translated Judith Sollosy. Disponível em: <<http://www.hungarianquarterly.com/no170/5.html>>). Em Portugal, as histórias de István Örkény foram traduzidas duas vezes; primeiro em 1983, em uma edição bem reduzida, intitulada *Contos de um minuto*; depois, em 2004, em uma edição mais completa, organizada por Piroska Felkai, intitulada *Histórias de 1 minuto*.

<sup>495</sup> “cronografo alla mano, molte delle novelle (55 divise in 10 capitoli) non sono perfettamente sincronizzate sulla durata di un minuto. Alcune richiedono ad esempio, soltanto 12 secondi, altre – per quanto si possa leggere velocemente – anche 2 minuti e 56 secondi.” ÖRKÉNY. *Novelle da un minuto...resenha de: Renzo Ruffini*. Disponível em: <<http://www.oroologi.it/articoli/oro96/rece93.htm>>.



específico” – inclusive com “Instruções para uso” – e, ao mesmo tempo, questionar e esvaecer os seus limites e fronteiras na própria estrutura das produções criadas, István Örkény coloca em dúvida a própria topologia dos gêneros. Tal postura denuncia uma das conseqüências da experiência do cotidiano como catástrofe: o questionamento de um discurso autônomo, único e independente sobre a realidade.

Marcadas pela *leveza*, que permite um outro nível de percepção e um despojamento da linguagem, pela *rapidez*, através da economia de expressão, e pelo *deslocamento*, que possibilita a mudança e o recuo do ponto de observação e de enunciação, essas *Histórias de um minuto* borram os limites entre a prosa e a poesia, entre o cômico e o trágico, entre a ficção e o fato (o “discurso dito sério”). A título de exemplo dessa produção de Örkény, “traduzo”,<sup>496</sup> a seguir, uma das histórias:

#### Em memória do Dr. K.H.G.

- Hölderlin ist ihnen unbekannt?<sup>497</sup> – perguntou o Dr. K. H. G. enquanto abria a cova para a carcaça de um cavalo.
- Quem é esse? – perguntou o guarda alemão.
- O autor de Hyperion – disse Dr. K. H. G., que gostava muito de explicar as coisas – A figura mais significativa do Romantismo Alemão. E que tal Heine?
- Quem são eles? o guarda perguntou.
- São poetas – disse o Dr. K. H. G. – Mas de Schiller, certamente, você ouviu falar?
- Esse eu conheço – disse o guarda alemão.
- E Rilke?
- Esse, também – disse o guarda alemão e, ficando vermelho como páprica,<sup>498</sup> atirou na nuca do Dr. K. H. G.

<sup>496</sup> Tomei como referência a tradução para o português de “In memoriam Dr. K.G.H.”, direta do húngaro, feita por Piroska Felkai. (Cf. ÖRKÉNY, István. *Histórias de 1 minuto*, p. 37), porém, com algumas modificações minhas, a partir da comparação com outras duas traduções para o inglês, também diretas do húngaro, uma de Judith Sollosy (Cf. ÖRKÉNY. *One minute stories*. Disponível em: <<http://www.hungarianquarterly.com/no170/5.html>>; a outra, de Margit Köves (Cf. KÖVES. Translation as a cooperative process. Disponível em: <[http://www.megh\\_dutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&&printer=0](http://www.megh_dutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&&printer=0)>). Também consultei o original em húngaro (Cf. ÖRKÉNY, István. In Memoriam Dr. K. H. G. Disponível em: <<http://www.sulinet.hu/tananyag/97105/on/konfliktus/131.html>>).

<sup>497</sup> Em alemão no original, “Você não é familiarizado com Hölderlin?”.

<sup>498</sup> O termo páprica, do húngaro *paprika*, refere-se ao condimento em pó, vermelho, feito de pimentões maduros e secos (Cf. PÁPRICA. In: HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 2124). Para aproximar do tom coloquial do texto de Örkény, a melhor tradução seria o “vermelho feito pimentão”, por outro lado, obscureceria a referência ao termo húngaro *paprika* como caracterizador da figura do soldado alemão.



O momento histórico é a Segunda Guerra Mundial, o trágico, o absurdo e o grotesco desse período é resumido em um breve diálogo. O tom é seco e preciso, não há ênfase ou sinal aparente de emoção. A catástrofe – a morte de um sujeito como metonímia de uma ruína maior – manifesta-se de modo contido e concentrado. A estrutura da narrativa é reduzida a um mínimo: não há cenário preciso – onde estão os dois interlocutores? Apenas a “cova” e a “carcaça” são citadas, o que, por seu turno, leva o leitor a conceber um desnível nas posições das duas personagens: o guarda, no alto, olhando; o Dr. K. H. G., em baixo, cavando –; a quase ausência do narrador – quase porque, apesar de o texto apresentar uma notação que se aproxima daquela do texto teatral, o uso da língua alemã na primeira frase ou a referência aos poetas, em especial Heinrich Heine, escritor alemão cuja ascendência judaica é tão marcante em sua obra, por exemplo, denunciam o seu olhar –; a escassez de adjetivos e descrições pormenorizadas – apenas as falas breves, o vermelho da páprica e o tiro, abrupto –; enfim, o todo da representação permanece enigmático e carregado de ambigüidades.<sup>499</sup> O distanciamento provocado pela economia na estrutura do texto joga a ação para uma espécie de limbo, um ponto cego – semelhante à seqüência do massacre da família de Ivo Levi, sob a névoa, em *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos. Devido à indefinição/inexpressão, obriga-se ao leitor o exercício da interpretação, da reflexão crítica em vez da identificação emocional. Além disso, ao rejeitar a descrição detalhada, no sentido da representação clássica, István Örkény questiona a própria validade desse tipo de representação e aponta o “olhar indireto” para o horror como alternativa para não se cegar. Como salienta Italo Calvino a respeito da relação entre Perseu e a Medusa:

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.<sup>500</sup>

<sup>499</sup> É inevitável a aproximação dessa análise do texto de István Örkény em oposição à representação clássica com a leitura que Erich Auerbach faz, em *Mimesis*, do relato bíblico do sacrifício de Abraão em contraponto ao estilo homérico. De modo semelhante, mas em um contexto diferente, Auerbach irá contrapor a “luminosidade”, o “primeiro plano” do texto homérico com a “contraluz”, o “segundo plano” do texto eloísta: (Cf. AUERBACH. *Mimesis*, p. 1-20).

<sup>500</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 17.

É também em torno desse questionamento que se constroem as novelas “A família Tóth” e “A exposição das rosas”. Escrita em 1964, “A família Tóth” – que também possui uma versão teatral do próprio Örkény<sup>501</sup> – narra a chegada de um major do exército húngaro, aliado da Alemanha, ao pequeno vilarejo de Matraszentanna, durante a Segunda Guerra Mundial. Na esperança de render benefícios ao filho mais velho, que se encontra na frente de batalha, sob as ordens do enlouquecido major, a família Tóth<sup>502</sup> o hospeda com muito sacrifício. Durante a sua estada no pequeno vilarejo, o major irá submeter os Tóth às mais absurdas exigências.

Nessa narrativa, a guerra é tratada como um fato “ligado menos ao mundo dos homens que ao reino da natureza”,<sup>503</sup> não há questionamento ou reflexão das personagens a seu respeito. Por outro lado, tudo é narrado de forma irônica, hilariante e perversa. O absurdo e o grotesco são utilizados como elementos de demolição e desconstrução. A história já começa com um inusitado diálogo entre Lajos Tóth, o chefe da família, e um doutor em direito, mas que “ganha duas vezes mais com a limpeza das privadas” (FT, p. 86); a conversa gira em torno do cheiro da privada dos Tóth:

Diante da casa da família Tóth, na rodovia, havia um enorme barril sobre rodas, de odor desagradável, de onde saía um cano estriado, da grossura de um braço, que atravessava a cerca, passava pelos canteiros de dalias, seguia rente à parede lateral da casa e ia direto para a privada aninhada nas sombras das moitas de goivo.

— Bem, devemos bombear ou não? – perguntava o dono do barril a Lajos Tóth.

— Isso depende: se estiver fedendo, sim. Mas eu já me acostumei tanto com o cheiro que essa decisão deve ser tomada pelo senhor doutor – dizia Tóth.

O dono do barril respirou fundo, algumas vezes, enquanto mantinha os olhos cerrados. Finalmente, pronunciou-se assim:

— Serei franco: o cheiro de sua privada, senhor Tóth, no momento, é um tanto perceptível, mas não chega a ser desagradável.

<sup>501</sup> A versão teatral, encenada pela primeira vez em 1967, obteve grande êxito e se tornou um dos textos representativos do Teatro do Absurdo da Europa Centro-Oriental, influenciando a dramaturgia húngara posterior (Cf. KÖVES. Translation as a cooperative process. Disponível em: <[http://www.megh\\_dutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&&printer=0](http://www.megh_dutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&&printer=0)>; GYÖRGYÉY. Lost dreams, missed oportunities, Disponível em: <[http://www.megh\\_dutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&&printer=0](http://www.megh_dutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&&printer=0)>.

<sup>502</sup> Segundo Arthur Nestrovski, o nome Tóth é tão comum em húngaro quanto o Silva em português. Cf. NESTROVSKI, Arthur. O ferrão da ironia, p. 86-89.

<sup>503</sup> ASCHER. Prefácio, p. 8.

— Mas, se tem cheiro, então o senhor deve bombear – observava Tóth. – Afinal, é a vida do nosso querido Gyula que está em jogo, meu caro doutor. (FT, p. 86)

A preocupação de Lajos Tóth explica-se pelo fato de o major encontrar-se com os nervos abalados, estando sensível a alguns odores. Ao longo da narrativa, a doença do major, causada pelos desdobramentos da guerra, vai ganhando contornos cada vez mais sombrios, chegando – e também levando a família Tóth, em especial, Lajos – à completa insanidade; tal gradação também é acompanhada pelo tom da narrativa que do burlesco encaminha-se para o tragicômico. Esse movimento que se percebe no desenvolvimento do tema da loucura denota a forma como István Örkény trabalha o grotesco<sup>504</sup> nessa novela. Se, de início, a loucura – um motivo característico do grotesco, uma vez que permite um olhar diferente para o mundo –, é tratada de forma cômica – o cômico grotesco, baseado no princípio do riso –, em um “tom de bobagem alegre”,<sup>505</sup> ao final da narrativa, ela adquire tons sombrios e trágicos, quando é colocada em primeiro plano a força que converte o ser humano em cadáver, no momento em que a guilhotina que servia para cortar as caixas de papel transforma-se em máquina de matar – nos termos de Mikhail Bakhtin, lendo Wolfgang Kayser e sua teoria do grotesco romântico e modernista, “o habitual e o próximo torna-se subitamente hostil e exterior. É o *nosso* mundo que se converte de repente em mundo *dos outros*” (grifos do autor).<sup>506</sup>

Graças ao modo como István Örkény trabalha o grotesco – do riso ambivalente, alegre e burlador, para o humor negro, irônico e sarcástico –, o mundo é tomado como algo extrínseco, terrível e injustificado. Os contornos absurdos ganham nitidez logo nas primeiras páginas da novela, quando somos informados de que Gyula Tóth, o primogênito da família, que supostamente estaria sob as ordens do major na frente russa, o que justificaria a presença deste na casa dos Tóth, já morreu no campo de batalha. Os únicos a saberem desse fato somos nós, leitores, e Tio Gyuri, uma personagem paradigmática do universo de István Örkény. Com o estouro da guerra, o carteiro do pequeno vilarejo foi convocado e quem o substituiu foi esse “sujeito

<sup>504</sup> Tomo a noção de grotesco e as suas nuances a partir do importante estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de François Rabelais (Cf. BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 1-51).

<sup>505</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 34.

<sup>506</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 42.

corcunda, meio apalermado e meio gago” (FT, p. 91) a quem todos chamam de Tio Gyuri. O único problema dessa personagem – e que segundo o narrador “não chegava a ser grave” (FT, p. 91) – é um total senso de simetria. Ele enxerga todas as coisas a partir de uma harmonia ilusória e detesta tudo o que possa vir a perturbá-la. Tal senso de simetria desempenhará um importante papel na entrega das correspondências. Para as pessoas consideradas representantes da simetria humana, ele só entrega as notícias boas da frente de batalha; enquanto os “assimétricos” só recebem as más notícias ou não recebem notícia nenhuma. Assim, Lajos Tóth, considerado por Tio Gyuri o “superlativo da simetria humana” (FT, p. 91), não receberá o telegrama comunicando a “morte heróica” (FT, p. 90) do filho.

Como se pode perceber, o “ferrão da ironia” (FT, p. 108) ocupa lugar privilegiado em “A família Tóth”. O sentido de demolição que ele inocula, carregado de subentendidos, adquire, ao longo da leitura, uma coloração menos simples de se interpretar. Assim, como adverte Arthur Nestrovski:

Basta chegar ao fim da primeira linha para experimentar o que ele [István Örkény] mesmo chama de “ferrão da ironia” queimando. Mas também basta a leitura dessa mesma linha para se perceber que o humor, aqui, é uma última arma, uma última chance, ou a última face apresentável do desespero. A corrosão se espalha por todos os lados, incluindo o próprio escritor, e seu maior esforço, então, é afirmar a presença de algum objetivo além da mera desmistificação.<sup>507</sup>

Nesse sentido, faz-se interessante demonstrar como a questão dos judeus do pequeno vilarejo é trazida na novela.<sup>508</sup> Os conhecimentos dos fatos referentes aos judeus da Europa Centro-Oriental durante a Segunda Guerra levam a crer que eles foram deportados e, quiçá, exterminados. Não há, entretanto, nenhuma referência direta a esses acontecimentos no texto. István Örkény conta essa experiência extrema, vivenciada por ele mesmo, e transmite esse acontecimento impossível por via do *deslocamento* e do *distanciamento*; a informação se dá pela ausência/fratura da mesma.

<sup>507</sup> NESTROVSKI. O ferrão da ironia, p. 88.

<sup>508</sup> Assim como na literatura de Danilo Kiš, como se confirmará na segunda seção do próximo capítulo desta tese, a produção ficcional de István Örkény que se refere à experiência dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial não se enquadra no que se convencionou chamar de “literatura do holocausto”. Os textos dos dois autores que fazem alusão àquela experiência histórica são desprovidos do *pathos* e da militância que o tema costuma suscitar. Ao contrário do tom altissonante, os dois autores optam pela contenção estilística e enunciativa e servem-se da ironia para atingir os seus objetivos de exprimir a experiência do horror.

Os judeus não estão mais lá, tem-se apenas alusões a eles na fala das personagens ou do próprio narrador. Assim, em vários momentos do texto, alguém se refere a um estabelecimento – um cinema (FT, p. 87-88; 131), um restaurante (FT, p. 93;95; 121;129;150) – que pertencia a uma família tal, mencionando um sobrenome judeu; como no momento em que a senhora Tóth visita o Cine Apolo e trava um diálogo aparentemente prosaico com o “senhor Aszódi, o novo proprietário” (FT, p. 87). Ao longo do curto diálogo, repetem-se exaustivamente as expressões: “ainda no tempo do Senhor Berger”; “Trabalhei doze anos para a família do senhor Berger”; “Antigamente, no tempo da família Berger”; “No tempo da família Berger”; “O vaporizador estava lá, pendurado sobre o mesmo prego dos tempos da família Berger” (FT, p. 87-88); tais afirmações são intercaladas por uma espécie de estribilho: “novo proprietário”, que se repete sete vezes. Como na história “Em memória do Dr. K. H. G.”, aqui, István Örkény também não comenta nem explica nada, simplesmente constrói a informação pelo método dramático. A *repetição* excessiva da “ausência” dos Berger e da “presença” do novo proprietário tem a tarefa de, para dizermos com Gilles Deleuze,<sup>509</sup> apontar o retorno de algo que não pode ser substituído, ao mesmo tempo em que o distanciamento e a imparcialidade irônica da voz narrativa tornam ainda mais corrosivo o efeito dessa repetição.

Ao optar pelo *deslocamento* e pelo *distanciamento*, ancorado pela ambivalência difusa do grotesco, István Örkény decide-se também por uma ética específica que consiste em implicar o leitor na construção do sentido do texto. Assim, como nas Histórias de um minuto, em vez de apenas se identificar emocionalmente – ou se intoxicar (por meio da “catarse culinária”) – com o narrado, esse leitor é provocado a se envolver de forma crítica e continuar, pelas vias do pensamento, o duro trabalho dessa escrita.

Todavia, provocar a identificação emocional do espectador, assumir a expressão do *pathos* é o objetivo do jovem e inexperiente diretor-assistente Iron Korom, protagonista da novela “A exposição das rosas” (1977). Realizar um documentário sobre as horas finais de três pacientes desenganados, com o intuito de ajudar seus contemporâneos a compreender que a morte faz parte também da vida, é o seu grande

<sup>509</sup> Cf. DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 1-2.

projeto. A ambivalência aqui já começa na estrutura da narrativa. A novela, que foi o último trabalho de Örkény, constrói-se como uma espécie de *making of* do documentário de Iron Korom. É preciso esclarecer que esse *making of* não é um “diário de filmagem” tradicional, pois, ao longo da leitura, podemos perceber um embate sutil entre a voz narrativa e a ética que perpassa a filmagem do documentário de Iron Korom.

Tal embate é evidenciado logo nas duas epígrafes da novela. Na primeira, retirada dos escritos de Wittgenstein, “A morte não é uma das experiências da vida; a morte não pode ser vivida”, o sentido do vivido é colocado à prova diante da morte, e vice-versa. István Örkény parece perguntar: se a experiência da morte está além do vivido, ela pode ser representada? A segunda epígrafe, do escritor húngaro Dezső Kosztolanyi, por sua vez, complexifica ainda mais essa questão: “A morte é a única musa”. Filhas de Zeus e de *Mnemosýne*, as Musas são potência de evocação. Elas podem dizer tudo: “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.<sup>510</sup> Sob sua inspiração, o aedo vê o que nunca viu e se lembra do que nunca conheceu. Assim, a partir das duas epígrafes, a experiência da morte adquire um caráter ambíguo: potência de evocação ou experiência para além da vivência? Estabelece-se, assim, uma tensão dialética entre a memória e o esquecimento, a necessidade e a impossibilidade da representação de situações limite.

Por seu turno, a personagem Iron Korom não vê problemas ou tensões em seu projeto de filmar o/no limite da morte. Afinal, para ele, a câmera é um instrumento privilegiado para retratar esse tema:

Estou convencido da importância de meu filme. A televisão é o primeiro veículo da História das Artes que nos oferece a possibilidade de apresentar, aos espectadores, pacientes que sofrem de doenças incuráveis, de tal modo que a filmagem de seus momentos mais dramáticos pode tornar-se um bem público para milhões de pessoas. Gostaria de levar minha tarefa a cabo com tato suficiente para evitar todos e quaisquer efeitos chocantes, sem ofender a sensibilidade ou o bom gosto dos espectadores. (ER, p. 14)

O jovem diretor demonstra uma crença ingênua – ecos do chamado “realismo socialista” – no poder da imagem-movimento em provocar uma “impressão de realidade”, “um sopro de autenticidade”, sem se ocupar, entretanto, em pensar se tal representação “imediata” é desejável. Além disso, dentro do recorte proposto pela

<sup>510</sup> HESÍODO. *Teogonia*, p. 107, versos 27-28.

personagem, não há lugar para a representação da dor extrema, para além de sua contenção estóica: “J. Nagy morreu na tarde do dia seguinte, exatamente como desejava: foi uma morte cinematográfica, atraente, sem qualquer intervenção médica ou qualquer fato assustador” (ER, p. 71). Esses e outros impasses do projeto de Iron Korom serão colocados em questão pela voz narrativa. Se o diretor procura, o tempo todo, marcar a objetividade documental de sua realização, o narrador, muitas vezes nas entrelinhas, desvela a falácia de tal empreendimento, denunciando a construção e manipulação das cenas e corroendo os alicerces do projeto de Iron Korom. Filma-se, corta-se, monta-se como numa ficção: “Iron acalmou o médico: ele deveria prosseguir, recitando o poema, tranqüilo. O que for necessário, ele irá cortar mesmo durante a edição” (ER, p. 26). Há o recurso da repetição, para a câmera, de muitas passagens; a morte transmuta-se em pose: “Ele deu os parabéns ao médico e a Mariska, porque, afinal de contas, haviam representado os seus difíceis papéis com tanta fidelidade. Nem se podia perceber que se tratava de uma encenação” (ER, p. 28). Enfim, o poder de objetividade documental da imagem-movimento revela-se mais um logro que um ganho.

Talvez seja por isso que a novela de István Örkény assuma a forma de um *making of*, um documentário do documentário: o filme, a narrativa em processo e em julgamento (construção), e não o formato de algo conclusivo, como a constatação de um veredicto (conclusão).<sup>511</sup> Assim, a própria conformação da narrativa, ao colocar a representação hiper-realista em xeque, alude a uma possibilidade outra de representação da experiência da morte, uma representação em que se estabeleça “o jogo mutuamente fecundante entre a imaginação e a reflexão”,<sup>512</sup> e não o desejo puro e simples de reprodução e identificação. É preciso ressaltar ainda que, além de revelar outras dobras do texto na entrelinha da narrativa, István Örkény demarca uma outra temporalidade, uma outra voz narrativa – contemporânea à exibição do documentário na televisão – através de notas de rodapé e de uma resenha do documentário, que aparece como anexo ao final do texto. Tais notações, além de ficcionalmente atestarem a realização e a finalização do documentário, permitem ao leitor “entrever” o resultado do projeto de Iron Koron.

<sup>511</sup> Cf. FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino, p. 17-47.

<sup>512</sup> SELIGMANN-SILVA. A história como trauma, p. 95.

Tomado como marca registrada das narrativas de Örkény, o humor também se encontra presente em “A exposição das rosas”. Mas, se em “A família Tóth” é o humor irônico e corrosivo que predomina, em “A exposição das rosas”, ao contrário, uma relação peculiar se estabelece entre humor e melancolia. Assim, diria Italo Calvino, “a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo (...) e põe em dúvida o eu e o mundo, como toda a rede de relações que os constituem”.<sup>513</sup> Na verdade, mais do que o encontro entre humor e melancolia, o que se percebe na leitura dos textos de István Örkény é a afirmação da alegria e da melancolia como duas forças, dois sentidos que se afirmam na feitura e na textura da narrativa; o que nos leva a retomar a noção de “alegria melancólica”, desenvolvida por Idelber Avelar:

Pois é a alegria na melancolia – a alegria que deriva de que ainda nos melancolizemos ante a barbárie política – que prova que ainda não fomos narcotizados pela pilha de catástrofes a ponto de tomá-las como naturais; pela mesma razão, é a melancolia na alegria, o reconhecimento de um limite, uma impotência fundamental da afirmação gaia o que evita que a alegria caia na felicidade complacente própria dos que são cegos à catástrofe.<sup>514</sup>

Longe da felicidade complacente dos cegos e dos crentes em finais redentores, István Örkény arrisca-se a responder às questões colocadas ao longo deste capítulo: como narrar o horror? Como transmitir o ponto cego de uma experiência para além da simples informação? O que significa acertar as contas com o passado? Através do humor, ora cômico, ora melancólico, do distanciamento e da invenção, a sua literatura é um exercício lúcido de reinvenção da memória como restituição, tarefa impossível, mas necessária.

<sup>513</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 32.

<sup>514</sup> AVELAR. *Alegorias da derrota*, p. 188.



## CAPÍTULO 3

### A INVENÇÃO DA MEMÓRIA

Assim como os testemunhos citados acima despertam dúvidas e desconfiança, um relato de Tcheliustnikov, referente a Herriot, merece ser citado, mesmo se, à primeira vista, parece não ser mais que um produto de sua imaginação. Repito-o aqui pois é difícil duvidar de sua veracidade. Enfim, tudo leva a crer que certos relatos de Tcheliustnikov, por mais estranhos que pareçam, apóiam-se sobre fatos reais. A prova disso é que o relato que se segue foi confirmado pelo próprio Herriot, aquela “*intelligence rayonnante*”, nas palavras de Daladier. De modo que farei o possível para contar aquele encontro remoto entre Tcheliustnikov e Herriot, fugindo por um momento do horrível pesadelo dos documentos que atravancam os relatos, despachando o leitor desconfiado e cético para a bibliografia já mencionada, onde ele encontrará todas as provas necessárias. (Talvez tivesse sido mais sensato optar por outra forma literária, um ensaio ou um estudo, para poder utilizar todos os documentos como se deve, mas duas coisas impediram-me de fazê-lo: por um lado, não seria correto citar, como fontes, os testemunhos diretos de pessoas vivas e confiáveis; por outro lado, o prazer irresistível de contar, esse prazer que dá ao escritor a noção quimérica de que cria o mundo e que, portanto, o transforma, como se costuma dizer).

Danilo Kiš, *Um túmulo para Boris Davidovitch*

#### 3.1. Quem reivindica a verdade histórica?

Em sua reflexão a respeito da “invenção das tradições”, Eric Hobsbawm aponta para o caráter consciente e deliberado do processo de construção da nação e de suas tradições. Tal projeto caracteriza-se, entre outras coisas, pela criação de uma continuidade com um passado histórico, que é “bastante artificial”.<sup>515</sup> Longe de

<sup>515</sup> HOBBSAWM. Introdução: a invenção das tradições, p. 9-10; HOBBSAWM. A produção em massa de tradições: Europa 1879 a 1914, p. 271-272.

configurar-se como um produto natural/originário da história, ou de fazer parte da essência imutável de uma coletividade específica, o projeto de invenção de nacionalidades é produto de um processo histórico exato: a constituição do “Estado-nação”; e, como confirma o mesmo Eric Hobsbawn, “não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação”.<sup>516</sup> A identidade nacional estaria, portanto, relacionada ao Estado-nação, sendo atravessada por interesses políticos, ideológicos, culturais e econômicos daqueles que decidem quem é incluído e quem é excluído dos contornos territoriais e sociais. Isso significa que, nas palavras de Ivan Nekovic: “a ‘identidade nacional’ pode ser construída sobre uma variedade de bases sobrepostas deixadas por memórias históricas e experiências coletivas passadas e retransmitidas, porém transformadas mediante o processo de socialização”.<sup>517</sup> São essas mesmas bases sobrepostas que constituem categorias como as identidades étnicas e religiosas, o que confirma o caráter brumoso das mesmas.

Muitas vezes sujeito a manipulações políticas e falsificações históricas, o projeto de nação será continuamente construído e reconstruído, recorrendo-se, para tanto, a árvores genealógicas arquitetadas, mitos de origem modelados,<sup>518</sup> línguas reformadas; enfim, tradições inventadas. Nesse contexto, torna-se evidente o caráter estritamente cultural e construído/inventado da forma como são percebidas as noções de tempo, espaço e memória, que, ao contrário de serem dimensões estanques percebidas de modo idêntico pelas diferentes culturas, estão implicadas por categorias sociais e culturais, sendo reescritas, re-inventadas, re-imaginadas.<sup>519</sup>

<sup>516</sup> HOBBSAWM. *Nações e nacionalismo desde 1780*, p. 19.

<sup>517</sup> NEKOVIC. *O drama iugoslavo*, p. 42.

<sup>518</sup> Pode-se citar o eterno debate a respeito de quem chegou primeiro à planície do Kosovo. Tal querela aparece no filme *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos, em uma cena na qual é representada uma discussão entre albaneses e sérvios em um restaurante de Belgrado (Cf. *UM OLHAR a cada dia*. Direção Theo Angelopoulos... 1995). A mesma contenda aparece de forma significativa nos livros *Três cantos fúnebres para Kosovo* e *Dossiê H.*, de Ismail Kadaré (KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 69; KADARÉ. *Dossiê H.*, p. 79). O autor albanês volta à questão no “texto-manifesto”, de 1999, *El infierno lleva por nombre Kosovo*. Disponível em: <<http://www.redegalega.org/synapsis/178c/syn178-c:htm>>. Sobre as fontes históricas bizantinas a respeito da região, ver: JOVANOVIC. *Iugoslávia, uma constelação cultural*, p. 62-64.

<sup>519</sup> Remeto novamente à questão do Kosovo, agora à polêmica travada em torno do livro *A short history of Kosovo*, de Noel Malcolm, lançado em 1998. Para o autor, o conflito entre sérvios e albaneses a respeito do Kosovo não está enraizado na Idade Média, como é sugerido, por exemplo, por Ismail Kadaré, em *Três cantos fúnebres para Kosovo*, mas na colonização da maioria albanesa

Têm-se dois exemplos claros, para ficar apenas nesse número, na Europa Centro-Oriental, do vínculo entre memória e tradição no processo contínuo de escrita da história nacional e suas implicações com o espaço e com o tempo: a Eslovênia e a Grécia. No caso da Eslovênia, Adriana Pagano afirmava, em tese defendida em 1996, que, a partir da dissolução da Iugoslávia, no início dos anos 90 do século XX, e da consolidação da Eslovênia como estado nacional independente, produziu-se um movimento de revisão histórica das origens do estado então emergente, movimento este que intentava traçar uma ascendência etrusca para o povo esloveno, em substituição à interpretação até então relacionada a uma linhagem sérvia, “espectro de uma nação outra, rejeitada e temida (...)”.<sup>520</sup>

Quanto à autodenominada “três vezes milenar” Grécia, a questão da tradição nacional, que irá se firmar no século XIX, configura-se, conforme reflexão de Stephanos Pasmazoglou,<sup>521</sup> remontando a um passado o mais distante possível, o presumido “passado imemorial” de que fala Benedict Anderson,<sup>522</sup> e silenciando a respeito das influências exteriores, orientais e ocidentais, que apontam para descontinuidades e rupturas. Tem-se, assim, forjado um poderoso tríptico composto pela Antiguidade – em especial a época micênica –, Bizâncio e pelos tempos modernos que assestaria para as noções de raça e de pureza, escondendo, na medida do possível, a mescla. Dessa poderosa corrente, encontra-se excluído, apagado, o período de domínio otomano. Nas palavras de Stephanos Pasmazoglou: “Pôr em relevo uma suposta

---

pelos sérvios, no século XIX. Tal polêmica foi travada nas páginas da revista americana *Foreign Affair* no final de 1998 e início de 1999. Primeiramente, uma resenha de Aleksa Djilas questionava os argumentos de Noel Malcolm, defendendo, entre outras coisas, a origem dos conflitos no Kosovo na Idade Média (Cf. DJILAS. *Imagining Kosovo: a biased new account fans western confusion*. Disponível em: <<http://www.foreignaffairs.org/19980901fareviewessay1422/aleksa-djilas/imagining-kosovo-a-biased-new-account-fans-western-confusion.html>>; em seguida, aparece a resposta de Noel Malcolm e de outros autores, junto à réplica de Djilas (Cf. MALCOLM; DJILAS *et al.* *Is Kosovo real? The battle over history continues*. Disponível em: <<http://www.foreignaffairs.org/19990101faresponse957/noel-malcolm-aleksa-djilas/is-kosovo-real-the-battle-over-history-continues.html>>). É relevante ainda, para entender a polêmica em torno do livro de Noel Malcolm, entrar em contato com diversos artigos de estudiosos do Instituto de História, da Academia Sérvia de Ciências e Artes (Cf. TERZIC (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk.html>>). Foi ao tomar conhecimento dessa querela que me veio a provocação que dá título a esta seção secundária deste capítulo: “Quem reivindica a verdade histórica?”.

<sup>520</sup> PAGANO. *Percursos críticos e tradutórios da nação*, p. 41-42.

<sup>521</sup> PESMAZOGLU. *Los intelectuales griegos y el repliegue helenocéntrico*, p. 58.

<sup>522</sup> ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 29.

homogeneidade pressupõe outra circunstância prévia: minimizar até o silêncio, por decisiva que possa ter sido, a contribuição criativa de outros grupos étnicos ou religiosos” (tradução minha).<sup>523</sup> No caso dos quatrocentos anos de domínio otomano, estes só interessariam à “historiografia helenocêntrica”, como sinônimo de resistência e sublevação.<sup>524</sup>

O lugar da memória, suas (im)possibilidades e impasses, afigura-se, portanto, como elemento fundamental no exercício de invenção e imaginação da nação. Assim, entre outros artifícios, datas serão celebradas como marcos ritualísticos da conformação de uma identidade nacional,<sup>525</sup> mais especificamente, de um *discurso nacional*, compreendido como

conjunto de produtos, com graus variados de formalização – incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura –, no qual se concretiza um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina *imaginário nacional*.<sup>526</sup>

No caso da Europa Centro-Oriental, o dia 28 de junho de 1389, data da primeira Batalha de Kosovo Polje,<sup>527</sup> em que a “coalizão báltico-cristã” foi massacrada pelo exército otomano, cumpre esse papel de “continente” para a acomodação de “arcabouços identitários”. As lembranças de tal batalha ressoam como fatores determinantes para a construção da identidade nacional de alguns povos dessa região, em especial, os sérvios e os albaneses, exercendo papel decisivo nas suas literaturas. Também os esquecimentos sobre o mesmo evento cumprem papel relevante, colocando em evidência, deixando à mostra as lacunas, os hiatos, os vazios. Nesse movimento oscilatório do lembrar e do esquecer, elabora-se uma espécie de “reciclagem da derrota”

<sup>523</sup> “Poner de relieve una supuesta homogeneidad necesita otra condición previa: minimizar hasta el silencio, por decisiva que pueda haber sido, la contribución creativa de otros grupos étnicos o religiosos (...)” (PESMAZOGLOU. Los intelectuales griegos y el repliegue helenocéntrico, p. 58).

<sup>524</sup> Cf. PESMAZOGLOU. Los intelectuales griegos y el repliegue helenocéntrico, p. 59.

<sup>525</sup> Sobre o processo de ritualização e formalização de datas, ver o comentário de Eric Hobsbawm a respeito da transformação do dia 1º de maio em “feriado geral trabalhista na comunidade europeia”: HOBBSAWM. A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914, p. 291-295.

<sup>526</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade*, p. 11-12.

<sup>527</sup> Outra batalha seria travada, na mesma planície, menos de um século depois, em 1448, tendo como protagonista histórico o húngaro János [João] Hunyadi (Cf. JOVANOVIĆ. Iugoslávia, uma constelação cultural, p. 60; JOVANOVIĆ. *À sombra do quarto crescente*, p. 183).

– para retomar a expressão utilizada pela personagem do chefe da intendência, no romance *Tambores da chuva*, de Ismail Kadaré<sup>528</sup> – ao criar-se uma guerra segunda, uma sombra inexpugnável para quem quer que seja, em tempo algum. É como se esses povos se relançassem, intermitentemente, na batalha de Kosovo Polje como espelho distorcido, miragem de si mesma, imagem de sua perda: “E pode-se vencer uma perda, uma miragem? É como tentar escavar o que já é um buraco. Ele já é o vazio, nada sofre, ao passo que você pode se arruinar na escavação...”, indaga-se a personagem do chefe da intendência, no mesmo romance.<sup>529</sup> Assim, a constituição de identidades coletivas a partir de Kosovo Polje implica, necessariamente, na essencialização da pertença (inclusão), degenerando na recusa (exclusão), supostamente tão essencial e imutável quanto a primeira, do outro da relação identitária, e tudo que se relacione com ele. É o que constatam Max Roth e Willy Norton, personagens do romance *Dossiê H*, de Ismail Kadaré. Os dois estudiosos irlandeses, na primeira metade do século XX, chegam a uma pequena cidade da Albânia em busca da “chave” para decifrar o enigma de Homero.<sup>530</sup> Diante de um mapa da península balcânica, Willy Norton reflete:

Durante mais de mil anos, albaneses e eslavos haviam se entrematado interminavelmente naquelas terras [Albânia do Norte, Terras Altas, Kosovo, Antiga Sérvia]. Batiam-se por qualquer coisa: terras, fronteiras, pastagens, água; não seria de espantar se combatessem pelas estrelas do céu. E como se isso não bastasse, disputavam também a antiga epopéia, que, para completar a tragédia, florescia nas duas línguas, albanês e servo-croata. Cada povo teimava em se proclamar o criador da epopéia, reduzindo o outro à condição de ladrão, ou, na melhor das hipóteses, imitador.<sup>531</sup>

A Kosovo foi conferido o papel de berço, “pátria original”<sup>532</sup> do povo sérvio, ao mesmo tempo em que Kosovo Polje adquiriu ares mitológicos, inserindo-se de forma premente, já no século XV, na literatura produzida na região. Como afirma Aleksandar Jovanovic:

<sup>528</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva*, (O castelo), p. 163

<sup>529</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva*, (O castelo), p. 163.

<sup>530</sup> Pode-se ler aqui uma alusão aos estudos de Milman Parry, que se dedicou à comparação da poesia homérica com o canto de rapsodos da antiga Iugoslávia (Cf. PEREIRA. *Estudos de História da cultura clássica*, v.1, p. 51-52.).

<sup>531</sup> KADARÉ. *Dossiê H*, p. 78.

<sup>532</sup> THOMAZ. Bósnia-Herzegovina: a vitória da política do medo, p. 10.

A saga de Kóssovo já tem seis séculos e conseguiu penetrar não somente em todos os poros da História dessa pequena nação eslava da Península Balcânica, mas também resultou na criação de uma poesia épica oral, em versos decassílabos, transmitida de geração em geração, ao longo do tempo.<sup>533</sup>

Uma característica importante dessa literatura épica oral é a sobreposição de tempos, no caso as batalhas de 1389 e 1448, e a convivência de personagens ditas históricas – como Marko Kraljevic, que emerge nos cantos épicos, em servo-croata, como justiceiro, defensor dos pobres e dos oprimidos<sup>534</sup> – com criaturas fantásticas e heróis mitológicos – como a fada Ravijojla –, em uma confluência entre história e mito. Como no projeto de Fernando Pessoa, em *Mensagem*, “a lenda se escorre a entrar na realidade”.<sup>535</sup> Aleksandar Jovanovic chega a falar em “sebastianismo” dos eslavos meridionais e, particularmente, dos sérvios: “a saudade por aquilo que foi e não é mais, ou por aquilo que poderia ter sido, e jamais foi”.<sup>536</sup>

Assim como as datas que serão retomadas como marcos ritualísticos, ganha relevo o papel do discurso literário na construção de uma história nacional, porque a linguagem deste oferece à nação modelos de produção retórica relevantes para a construção do tecido nacional. Nesse sentido, o papel da literatura épica – e remeto aqui às produções da épica oral dos povos dos Bálcãs e toda a literatura posterior da região que irá dialogar com essa forma – é de suma importância, pois, nas palavras de Adriana Pagano:

O poema épico fornece à nação um modelo discursivo de celebração ritualística da fundação, das origens, dos ancestrais. Por estar associado com as antigas culturas, sobretudo com a greco-latina, esse modelo – que perpetua essas civilizações por meio da exploração do

<sup>533</sup> JOVANOVIĆ. *À sombra do quarto crescente*, p. 176.

<sup>534</sup> Filho do nobre sérvio Vukasin Mrnjavcevic, Marko Kraljevic (1331-1395) será a figura mais conhecida das tradições épicas registradas em servo-croata. Aleksandar Jovanovic cita duas *bugárchitze* – poemas épicos populares, de 12 a 20 sílabas, com cesura na sétima e oitava sílabas –, registradas pelo escritor da Dalmácia, Petar Khérktorovitch, em 1555, nas quais a figura de Marko Kraljevic aparece (Cf. JOVANOVIĆ. *À sombra do quarto crescente*, p. 184-185).

<sup>535</sup> PESSOA. *Mensagem*, p. 23 (poema Ulysses). Cito todo o poema: “O mytho é o nada que é tudo./ O mesmo sol que abre os céus/ É um mytho brilhante e mudo –/ O corpo morto de Deus./ Vivo e desnudo.// Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos creou.// Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade./ E a fecundal-a decorre./ Em baixo, a vida, metade/ De nada, morre”.

<sup>536</sup> JOVANOVIĆ. *À sombra do quarto crescente*, p. 194.

canto épico, da rapsódia e do relato oral, que permitem construir uma memória – revela a leitura de um passado idealizado.<sup>537</sup>

Em círculos nacionalistas, as idiossincrasias do discurso épico servirão para legitimar uma história nacional mítica, formada por mártires, heróis e vilões. No caso das narrativas históricas e do discurso literário sobre Kosovo Polje, é importante ressaltar que tais idiossincrasias se encontram na interseção entre diferentes línguas balcânicas, e em cada uma dessas línguas, especialmente ao se tratar do servo-croata e do albanês; a *persona* de “herói e/ou vilão” – que querem dizer muito mais do que simplesmente o antagonista e o protagonista, porquanto apontem para as noções de bem e mal; igual e diferente; vencedor e derrotado; “humano” e “desumano”; Eu e Outro... – é, exatamente, o avesso da outra. Como escreve Willy Norton nas páginas de seu diário, em *Dossiê H*:

Quando comparamos a poesia épica de uma língua com a da outra, é como se virássemos de cabeça para baixo, ou olhássemos num espelho mágico em que os heróis de uma variante são vilões da outra; o branco é o negro; a alegria, tristeza; a vitória, derrota, e assim por diante, tudo ao revés.<sup>538</sup>

Em *Três cantos fúnebres para Kosovo*, esse estado de coisas é apresentado de forma bastante nítida, quando a figura de Marko Kraljevic – o grande herói das tradições épicas em servo-croata – aparece como o comandante do exército sérvio que traiu os Bálcãs, combatendo ao lado dos turcos: “Tudo aconteceu como tinha de acontecer: repetiram-se as fórmulas, os gestos, os encantamentos de outrora. As trombetas soaram, cantaram-se hinos ao Cristo e à Virgem, em seguida louvores ao príncipe Lazar e imprecações contra o traidor Kraljevic”.<sup>539</sup> A mesma ambivalência “escorre” para as narrativas históricas, em que identidades nacionais são mobilizadas, na dinâmica da (des)(re)construção, para servir em alguns eventos e lugares, mas não em outros.

Para as nações emergentes do século XIX e início do século XX, como é o caso daquelas da Europa Centro-Oriental, a celebração e a posse de um passado “remoto,

<sup>537</sup> PAGANO. *Percursos críticos e tradutórios da nação*, p. 48.

<sup>538</sup> KADARÉ. *Dossiê H*, p. 104.

<sup>539</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 39. Ver também as páginas 21 e 30.



perdido nas brumas do tempo”,<sup>540</sup> através de uma epopéia nacional, representa a possibilidade de imaginar e *significar* a nação, de vincular memória, território e origem, “como parte de um projeto que demarca uma trajetória a ser percorrida”.<sup>541</sup>

Ao rastrear o ciclo de produções a respeito de Kosovo Polje, Aleksandar Jovanovic<sup>542</sup> percorre a literatura sérvia do século XV, quando começam a aparecer o ciclo de escritos épicos, vinculados à poesia oral, sobre a batalha, até o século XX, com a série de poemas intitulada “O Campo dos Melros”, de Vasko Popa (1922-1991). O caso de Popa é significativo para se pensar o diálogo que a literatura produzida nos Bálcãs, na segunda metade do século XX, estabelece com o legado épico. Publicados em 1972, no livro *Terra ereta*, os poemas de Vasko Popa retrabalham sobre uma outra forma – apesar do núcleo histórico comum como base, a estrutura é fragmentária, não possuindo o caráter totalizante e contínuo do texto épico – e a partir de um viés outro – não há o tom glorificador sentido em seus “precursores” – toda a longa tradição da literatura sérvia. Estabelece-se, portanto, uma via dupla de influência, pensando o termo “influência” a partir do que disse Borges em “Kafka y sus precursores”,<sup>543</sup> na qual não só os antigos escritos épicos influenciam Vasko Popa, como também este tem grande influência na leitura dos primeiros. Esse trânsito de leituras não se dá de forma puramente harmônica, mas é atravessado pela “natureza agonística” da criação literária, “colocando em contínuo choque as forças da influência e da individualidade”.<sup>544</sup> Popa, com seu “olhar intersemiótico”, faz, em “O Campo dos Melros” – “Kosovo Polje” em servo-croata –, um balanço dos anseios e angústias identitárias dos sérvios, rearticulando e problematizando, via signo poético, os mitos de sua nação.<sup>545</sup> A título de exemplo, cito o poema “Batalha no Campo dos Melros”:

<sup>540</sup> HOBBSAWM. Introdução: a invenção das tradições, p. 10.

<sup>541</sup> PAGANO. *Percursos críticos e tradutórios da nação*, p. 49.

<sup>542</sup> JOVANOVIĆ. Iugoslávia, uma constelação cultural, p. 49-64; JOVANOVIĆ. *À sombra do quarto crescente*, p. 176-191.

<sup>543</sup> BORGES. Kafka y sus precursores, p. 107-109. Sobre a noção de influência no ensaio de Jorge Luis Borges, ver: WERKEMA. *Entretextos: Borges e Machado de Assis*, p. 167-177.

<sup>544</sup> WERKEMA. *Entretextos: Borges e Machado de Assis*, p. 171.

<sup>545</sup> Sobre o caráter inteseimiótico da poesia de Vasko Popa, ver: JOVANOVIĆ. A poesia intersemiótica de Vasko Popa, p. 15-24; JOVANOVIĆ. *À sombra do quarto crescente*, p. 192-210.



Cavalgamos cantando pelo campo  
Ao encontro de dragões em armaduras  
  
Nosso belo pastor de lobos  
O cajado florescente nas mãos  
Voa para o céu num cavalo branco  
  
A sedenta arma enfurecida  
Morde-se a si própria em meio ao campo  
  
Do ferro mortalmente ferido  
Escorre o rio de nosso sangue  
Corre para cima e sol adentro  
  
O campo se ergue debaixo de nós  
  
Alcançamos o cavaleiro celeste  
E suas estrelas-esposas  
E voam juntos pelo firmamento  
  
Lá de baixo nos acompanha  
A canção de despedida do melro<sup>546</sup>

De modo semelhante, Ismail Kadaré irá se inscrever na “genealogia”, quiçá imaginada, dos escritores que se ocuparam de modo constante com os episódios de Kosovo Polje; eventos que se tornaram também emblemáticos da identidade e projeção do povo albanês, habitante do Kosovo, e de sua relação com o Império Otomano e com os sérvios. A problematização do vínculo entre memória, identidade e tradição<sup>547</sup> na elaboração do discurso da nação sob as notas do canto épico aparece de forma privilegiada em sua literatura. Através dos rapsodos de guerra, que cumprem o papel de cantar as glórias dos exércitos no dia seguinte à batalha, em *Três cantos fúnebres para Kosovo*, e da gesta, o *epos* que permite a continuidade de uma tradição, em *O palácio dos sonhos* e *A ponte dos três arcos*, por exemplo, tal problematização é recorrente. Neste último romance, as lendas serão reescritas, a partir dos interesses dos “chefes das pontes e estradas” ou dos donos das “balsas e jangadas”, e repetidas pelos cantos dos rapsodos, inserindo-se em uma tradição presumidamente relacionada a um passado longínquo: “Em seu duelo feroz, os dois adversários usaram a lenda antiga. Os primeiros [balsas e jangadas], através dela, haviam fomentado a destruição da ponte. Os segundos [os chefes das pontes e estradas], pelo mesmo meio, haviam preparado o

<sup>546</sup> POPA. *Oso a osso*, p. 147.

<sup>547</sup> Segundo Ricardo Piglia, “La ficción narra, metafóricamente, las relaciones mas profundas con la identidad cultural, la memoria y las tradiciones” (PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 66).

assassinato”.<sup>548</sup> As manipulações e falsificações perpetradas através da recuperação e do rearranjo de antigas lendas colocam em evidência uma nuance essencial do conceito de invenção: o seu caráter político. Nas palavras de Luís Alberto Ferreira Brandão Santos,

O gesto de inventar (...) possui um caráter fundamentalmente político na medida em que propõe uma efetiva intervenção nos modos de gestão e vivência dos espaços sociais, ou seja, nas formas de elaboração de uma realidade coletiva. Inventar não é propor uma ordem falsa, incompatível com a ordem do real, mas, ao contrário, é afetar o real, explorar o que o real tem de maleável, ampliando as margens de sua mutabilidade.<sup>549</sup>

Por sua vez, em um dado momento do romance *O palácio dos sonhos*, a personagem Mark-Alem – funcionário do Tabir Sarrail, uma repartição estatal que se ocupa do sono e dos sonhos dos súditos do sultão, às vésperas da queda do Império Otomano – recorda um diálogo que tivera, na infância, com a mãe, a respeito da inveja que o sultão sentia da gesta dedicada a sua família:

“Mas por que não havemos de oferecer a nossa gesta ao Sultão para escapar de uma vez para sempre a todas estas desgraças?” sugerira um dia o pequeno Mark-Alem depois de ter ouvido suspirar os adultos. “Cala-te!” respondera-lhe a mãe. “A gesta não é uma coisa de que se possa fazer presente, compreendes? É como as alianças ou jóias de família, algo que não se pode dar, mesmo que se queira”. (grifos meus)<sup>550</sup>

Ao comparar a gesta às “jóias de família”, que não podem ser descartadas, a mãe de Mark-Alem aponta para o papel privilegiado do *epos* na transmissão de valores, na constituição e manutenção das tradições, como “alianças” que não podem ser rompidas, sequer questionadas; tão antigas que “cada geração recolhia piedosamente da anterior para a transmitir por seu turno à geração seguinte”.<sup>551</sup>

<sup>548</sup> KADARÉ. *A ponte dos três arcos*, p. 109. Nesse romance, assim como em *A pirâmide* (1992), o tema da construção de pedra remete à noção de uma edificação restauradora de uma tradição relacionada à nação. Em ambos, tal construção envolve a idéia do sacrifício. Além disso, nos romances *Três cantos fúnebres para Kosovo* e *Os tambores da chuva*, a guerra assume a forma de uma edificação (Cf. KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 89), de um muro (Cf. KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 43).

<sup>549</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 108.

<sup>550</sup> KADARÉ. *O palácio dos sonhos*, p. 58.

<sup>551</sup> KADARÉ. *O palácio dos sonhos*, p. 57.

No caso de *Três cantos fúnebres para Kosovo*, o fato de os rapsodos – Gjorg, o albanês, e Vladan, o sérvio – conseguirem cantar apenas os antigos cantos de guerra também remete para a idéia de continuidade e “imutabilidade” das tradições. Na batalha de 1389, eles encontram-se no mesmo lado do campo de batalha, porém, cantam cada qual em sua própria língua, utilizando instrumentos diferentes – os albaneses, a *lahouta*; os sérvios, a *gousla* – e entoam os antigos cantos de guerra, como de hábito, sem nenhuma alteração: “os velhos sérvios cantavam: ‘Ah, como os albaneses armam-se contra nós!’. Enquanto isso, os aedos da Albânia avisavam: ‘Levantem-se, albaneses, os eslavos vêm contra nós!’”.<sup>552</sup> A repetição das fórmulas e dos gestos antigos surge como fator intrínseco para a constituição da identidade dos dois rapsodos: “Eram ambos prisioneiros do passado, mas não podiam, nem desejavam, libertar-se de suas cadeias”.<sup>553</sup> Questionados a respeito da contradição de seus cantos, que repetem o ódio entre sérvios e albaneses, eles respondem:

“Tá, tá, a gente sabe muito bem disso”, explicavam os rapsodos. “Mas foi sempre essa a forma dos modelos de nossos cantos e assim continuaremos a cantar. Não são moldes como os das armas, que mudam a cada dez anos. Nossos modelos precisam de, pelo menos, um século para se modificarem...”<sup>554</sup>

Na fala dos rapsodos, a permanência da tradição é assombrada pela possibilidade, necessariamente “remota”, de modificação. Um indivíduo não é capaz de modificar em qualquer ponto uma tradição estratificada, pois esta lhe é dada como um produto herdado de gerações anteriores. Em outro momento da narrativa, quando se apresentam em um castelo no “centro da Europa” e novamente são indagados a respeito da contradição de seus cantos, os rapsodos reafirmam o vínculo das tradições com “a noite dos tempos”, com os “os tempos imemoriais”.<sup>555</sup> “Não tinham os modelos necessários...

<sup>552</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 25.

<sup>553</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 71.

<sup>554</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 26.

<sup>555</sup> KADARÉ. *A ponte dos três arcos*, p. 25;29; 41; 109. É significativa a repetição das expressões “tempos imemoriais” e “a noite dos tempos” no romance *A ponte dos três arcos*, um romance que se constrói como uma crônica histórica, cujo narrador, o monge Gjjon, corresponde, por analogia, à figura real do clérigo Gjjon Buzuk, que teria escrito, em 1555, o primeiro livro em língua albanesa. Estabelece-se, então, toda uma idéia de fundação da identidade albanesa através do primeiro documento redigido na “língua da nação”. Vale ressaltar, ainda, a afirmação de Benedict Anderson: “Si se concede generalmente que los estados nacionales son ‘nuevos’ e ‘históricos’, las naciones a las

Além do mais, deviam consultar os anciãos... Interrogar também os mortos... Esperar que eles lhes aparecessem em sonhos para consultá-los... Não, eles não podiam, definitivamente, não podiam... Não!” Estabelece-se, assim, uma relação de solidariedade com o passado, colocando em xeque a liberdade de escolha. Quanto ao poder de alteração da tradição, este é outorgado ao tempo: “pelo menos, um século (...)”.<sup>556</sup> Muitas vezes, essa ação do tempo pode sofrer a influência de “exercícios de engenharia social”, especialmente no que tange aos fenômenos associados à nação, como os símbolos nacionais e as interpretações históricas.<sup>557</sup>

Uma das características mais marcantes do universo romanesco de Ismail Kadaré é o fato de este ser composto de um certo número de elementos recorrentes, tais como: a figura dos rapsodos – albaneses, eslavos, gregos; a estrutura da vendeta com seu *Kanun* e a *bessa*;<sup>558</sup> as construções de pedra – pontes, pirâmides, palácios, muros; a Hospedaria dos Dois Roberts – alusão a dois chefes de Cruzada que atravessaram a Albânia; a idéia do sacrifício associada à tragédia grega; a voz da gesta; a sombra de Homero; os contornos dos Montes Malditos.<sup>559</sup> Tal artifício não se manifesta, na obra de Ismail Kadaré, na forma de uma simples repetição temática, mas na figura da

---

que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aún más importante. La magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino”. (ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 29).

<sup>556</sup> É nítida aqui a analogia que faço entre o posicionamento dos rapsodos em relação aos cantos antigos e a questão da mutabilidade e imutabilidade do signo lingüístico, descrita por Ferdinand de Saussure. Como se pode apreender das reflexões de Saussure, a língua seria intangível, mas não inalterável (Cf. SAUSSURE. *Curso de lingüística geral*, p. 85-93). Vale ressaltar, ainda, que Benedict Anderson associa o surgimento da narrativa da nação “moderna” com a insurreição da noção de caráter arbitrário do signo e a conseqüente “queda” das “línguas sagradas” (Cf. ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 33-39; BHABHA. *O local da cultura*, p. 222-223).

<sup>557</sup> Cf. HOBBSAWM. Introdução: A invenção das tradições, p. 22.

<sup>558</sup> O *Kanun* seria um código de direito e de conduta consuetudinário, em vigor em muitas províncias do norte e do leste da Albânia. Tal código, que, grosso modo, exige que as famílias vinguem os seus mortos assassinando um membro da família do matador, regula a vida dos montanhese desde seu nascimento até a morte. Quanto à *bessa*, noção fundamental do *Kanun*, esta é uma espécie de trégua, que pode (ou não) ser concedida pela família do morto, antes da retomada da vendeta (Cf. FAYE. Nota de apresentação, p. 5; KADARÉ. *Abril despedaçado*, p. 15). No romance *A ponte dos três arcos*, a palavra *bessa* aparece relacionada ao juramento, à promessa, à palavra empenhada entre irmãos (Cf. KADARÉ. *A ponte dos três arcos*, p. 78; p. 81).

<sup>559</sup> Como adverte Bernardo Joffily, um dos tradutores dos romances de Ismail Kadaré para o português, a tradução do topônimo *Bieshkët e Nëmuna* (Montes Malditos) justifica-se em razão de seu papel nas narrativas de Ismail Kadaré (Cf. nota de rodapé in: KADARÉ. *Dossiê H*, p. 73).

*autotextualidade*,<sup>560</sup> que, no universo ficcional do escritor albanês, conforma-se em uma espécie de *mise-en-abyme* em que o autor assume a absorção e a reelaboração de seus próprios textos.

Entre esses elementos recorrentes é que se incluem, obviamente, os vestígios da Batalha de Kosovo Polje. O caráter emblemático de Kosovo na literatura de Ismail Kadaré, portanto, pode ser medido pela recorrência da temática da batalha de 1389 em sua obra, mais especificamente, nos livros *Tambores da chuva: (O castelo)*; *O palácio dos sonhos* e *Três cantos fúnebres para Kosovo*. É neste último, escrito, entre os anos de 1997 e 1998, no período da guerra ocorrida nesse território, no final da década de 90 do século passado, que o tema de Kosovo Polje e seus ecos em outras épocas ganha proeminência ainda maior. Além disso, é evidente o diálogo das narrativas de *Três cantos fúnebres para Kosovo* com os outros livros do autor, anteriormente citados, em especial no que se refere às possíveis versões do confronto de 1389,<sup>561</sup> que aparecem na primeira narrativa, intitulada “Velha guerra”, em um entretecer de teias possíveis.

No romance de ambições épicas *Os tambores da chuva: (O castelo)*,<sup>562</sup> por exemplo, Ismail Kadaré já traz o germe de *Três cantos fúnebres para Kosovo*, inclusive a estrutura da narrativa dividida em “cantos fúnebres”.<sup>563</sup> Considerado pelo autor “um

---

<sup>560</sup> O termo *autotextualidade*, cunhado por Gerard Genette, é tomado aqui a partir das reflexões de Lucien Dällenbach, no ensaio “Intertexto e autotexto”. Neste, o autor retoma a distinção apresentada por Claude Simon entre a *intertextualidade geral* – compreendida como as relações intertextuais entre textos de autores diferentes – e a *intertextualidade restrita* – tomada como as relações intertextuais existentes entre textos do mesmo autor. Em seguida, Dällenbach relaciona a distinção apresentada com outra, de Jean Ricardou, a qual opõe uma *intertextualidade externa* – a relação de um texto com outro texto – a uma *intertextualidade interna* – a relação de um texto consigo mesmo. Do atravessamento dessas diversas categorias, nasce a proposta de uma *intertextualidade autárquica*, coincidente com a noção de *autotextualidade* (Cf. DÄLLENBACH. Intertexto e autotexto, p. 51-76).

<sup>561</sup> Cf. KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 40-45; KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 156-158; 246-247; KADARÉ. *O palácio dos sonhos*, p. 128-129.

<sup>562</sup> O romance *Os tambores da chuva, (O castelo)* foi publicado pela primeira vez, na Albânia, em 1970, sob o título de *O castelo*. Um ano mais tarde o livro é publicado na França sob o título de *Os tambores da chuva*. Entre 1993 e 1994, na época da publicação do segundo volume de suas obras completas, Ismail Kadaré fez sensíveis modificações no romance, que acabou ficando com o “duplo título” (Cf. KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 5-8).

<sup>563</sup> Em livros como *Eschyle ou le grand perdant* (1985) e *Dialogue avec Alain Bosquet* (1995), Ismail Kadaré defende que a tragédia antiga tem sua origem nos cantos fúnebres das rezadeiras: “As rezadeiras profissionais são as primeiras atrizes do mundo. A cena em torno do morto é a primeira do teatro, e o morto é o primeiro ator-personagem” (KADARÉ; SALLES. Salles e Kadaré constroem a vingança de ‘Abril despedaçado’ (entrevista), p. 3).

romance de guerra clássico, duro e frio”,<sup>564</sup> *Os tambores da chuva: (O castelo)* está centrado no cerco do exército otomano a uma cidadela albanesa na segunda metade do século XV. O diálogo com a *Iliada*, de Homero, é evidente. Assim, como no poema homérico, no romance de Ismail Kadar temos a equidade – o fato de o aedo, no caso da *Iliada*, cantar a grandeza dos feitos de gregos e troianos sem se ater ao elogio de seu próprio povo ou assumir a vitória como critério de focalização<sup>565</sup> – enfatizada por Simone Weil: “É com dificuldade que se sente que o poeta é grego e não troiano” (tradução minha).<sup>566</sup> O autor albanês escolhe uma estrutura dobrada, que aponta para a duplicidade de pontos de vista e de sentidos: os quinze capítulos do romance – que, narrados na terceira pessoa, retratam a movimentação do exército otomano, suas técnicas de combate, as tentativas de assalto do “castelo” – são intercalados por trechos em itálico em que se muda a perspectiva e a voz narrativa – as expectativas do povo sitiado, a espera do herói lendário George Kastrioti-Skanderbeu, as leituras, da movimentação de fora, feitas do lado de dentro... são narradas por uma primeira pessoa do plural.

Dentre as personagens do romance, está a do cronista/historiador Mevla Tcheleb, encarregado de escrever o “imortal relato”, de descrever as peripécias da guerra “com toda a exatidão”.<sup>567</sup> Ao longo da narrativa, contudo, o que Mevla Tcheleb faz é debater-se com a tarefa de se escrever a/sobre a guerra, como no seguinte trecho:

Na tenda reinava o mormaço. O cronista a custo deitou mais umas linhas no papel e passou a mão pela frente. O trabalho não rendia. O trovejar dos canhões dispersava-lhe as idéias como revoadas de galhas. Leu pela décima vez a frase inacabada: “Os crocodilos do mar da peleja por muitas vezes arremeteram contra os muros, mas o destino...”. O mar da peleja. Pensando bem, ali estava uma bela expressão, um achado, mas tinha suas dúvidas quanto aos crocodilos. É sabido que crocodilos não habitam os mares, mas sim os rios, de maneira que a frase para ser exata precisava falar dos “crocodilos do rio da peleja.” Acontecia que o “rio da peleja” não tinha nem de longe a força de “mar da peleja”, o qual evocava de um só golpe o rugido, as

<sup>564</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 5.

<sup>565</sup> No século II d.C., Luciano irá relacionar essa espécie de “olhar de Zeus” ao papel do historiador (Cf. HARTOG. *A história de Homero a Santo Agostinho*, p. 34).

<sup>566</sup> “C'est à peine si l'on sent que le poète est Grec et non Troyen” (WEIL. L' “*Iliade*” ou le poème de la force, p. 38).

<sup>567</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 31;110.

ondas sem fim e a ferocidade da guerra. Mais valia sacrificar “crocodilos” que o “mar da peleja”.<sup>568</sup>

Nesses momentos de metanarratividade, a personagem do cronista parece refletir sobre o caráter ficcional da narrativa histórica, questionando sua objetividade e verdade assentadas nos relatos e documentos escritos, ao perceber que o processo de narrar a história carrega semelhanças com a construção do texto literário, e desafia a estabilidade e a irreversibilidade de uma “certa” noção de história vista como ciência.<sup>569</sup> Em um dado momento do romance,<sup>570</sup> a personagem de Mevla Tcheleb é confrontada, pelo chefe da intendência, com uma outra versão, divergente da “oficial”,<sup>571</sup> de um mesmo acontecimento: a morte do sultão Murat I, no entardecer do dia 28 de junho de 1389, na Batalha de Kosovo Polje. Se a história oficial, isto é, “tudo que fora escrito sobre aquele dia”,<sup>572</sup> menciona o entardecer, logo após a vitória, quando o sultão Murat I, montado em seu corcel e cercado por sua guarda, avançava em meio aos mortos e, subitamente, ali, foi surpreendido por um balcânico, que, armado com um punhal, salta sobre o monarca e, de um só golpe, atinge o coração; a “contra-versão”<sup>573</sup> do chefe da intendência afirma que o sultão foi assassinado não pelos balcânicos, mas por uma intriga do conselho de seus próprios vizires, encabeçada pelo filho mais novo de Murat I, Bajazé I. É significativo que a personagem do chefe da intendência, momentos antes de revelar a “outra” versão dos fatos, questione o estatuto de verdade das crônicas históricas:

---

<sup>568</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 295.

<sup>569</sup> Sobre o caráter literário de toda narrativa histórica, ver: WHITE. *Trópicos do discurso*, p. 97-116; KAUFMAN. A metaficção historiográfica de José Saramago, p. 124-136.

<sup>570</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 156-158.

<sup>571</sup> Como salienta Aleksandar Jovanovic, remetendo ao historiador austríaco Josef Von Hammer-Purgstall, há versões conflitantes das historiografias sérvia e turca a respeito da batalha de Kosovo Polje (Cf. JOVANOVIĆ. Iugoslávia, uma constelação cultural, p. 49-64; JOVANOVIĆ. *A sombra do quarto crescente*, p. 176-191). Malgrado isso, o “oficial”, aqui, refere-se a uma possível “versão historiográfica turca” dentro da construção ficcional de Ismail Kadaré.

<sup>572</sup> Essas palavras, que atravessam o pensamento de Mevla Tcheleb (Cf. KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 157), manifestam as opiniões de determinados historiadores contemporâneos de que o passado “só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos” (Cf. HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, p. 164).

<sup>573</sup> O que chamo de “contra-versão”, aqui, remete à noção de “contra-narrativas da nação”, proposta por Homi K. Bhabha, e na qual encontra eco. As contra-narrativas seriam aquelas que, entre outras coisas,



— ...E como foram as coisas por lá, nas montanhas? – indagou o chefe da intendência.

Antes de responder, o cronista ergueu os olhos fatigados e sustentou por algum tempo o olhar tranqüilo do amigo.

— *A mim você pode contar a verdade* – disse o chefe da intendência. – *As crônicas são para as gerações futuras ou para as matronas de Edirna.* – Fez uma curta pausa; depois, sem fitar seu convidado, indagou: – como foi? (grifos meus)<sup>574</sup>

Assombrado pelas “versões” dos mesmos acontecimentos, encontrando dados inexatos e reconhecendo a subjetividade de suas próprias palavras, Mevla Tcheleb concebe uma outra crônica, uma outra versão da Batalha de Kosovo Polje. Tal versão começa a se construir nos pesadelos do cronista, por meio de condensações, superposições e deslocamentos, o que me leva a retomar Ricardo Piglia, quando este afirma, dialogando com Walter Benjamin, que a outra versão da história “deve ser lida à contraluz da história ‘verdadeira’ e como seu pesadelo”.<sup>575</sup>

É exatamente em um espaço da ordem do pesadelo, os arquivos do Tabir Sarrail, que a personagem Mark-Alem, do romance *O palácio dos sonhos*, irá encontrar os episódios de Kosovo Polje. Ao descer aos arquivos do Tabir,<sup>576</sup> Mark-Alem depara-se no centro deste com a planície do Kosovo desdobrada na imaginação, na visão onírica e confusa de “várias centenas de cérebros adormecidos”.<sup>577</sup> Dessas visões brumosas e, aparentemente, vazias de sentido, Mark-Alem, no seu papel de intérprete, tenta reconhecer a “versão oficial” dos fatos e sua “esquisita unidade”.<sup>578</sup> No entanto, após consultar os sonhos sobre Kosovo Polje, resta a questão:

Qual era afinal a verdade, podia-se mesmo descobri-la quando os seus fundamentos se enraizavam assim no sonho? Tanto mais que nenhuma fronteira bem definida separava o sonho da realidade, e que tudo o que

---

perturbam as manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas (Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 211).

<sup>574</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva: (O castelo)*, p. 146.

<sup>575</sup> PIGLIA. *La Argentina en pedazos*, p. 8. Citado por SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 152.

<sup>576</sup> Em uma análise comparativa do romance de Ismail Kadaré com *A divina comédia*, de Dante, Gilles Banderier compara os Arquivos do Tabir Sarrail ao Inferno (Cf. BANDERIER. Kadaré et Dante, p. 167-176). Vale ressaltar ainda que os arquivos representam um elemento igualmente constante na literatura de Ismail Kadaré.

<sup>577</sup> KADARÉ. *O palácio dos sonhos*, p. 128.

<sup>578</sup> KADARÉ. *O palácio dos sonhos*, p. 128.



se relacionava com esta planície – topografia, intempéries, acontecimentos, testemunhos – se encontrava como que enredado.<sup>579</sup>

Também escondido em um subterrâneo, “enterrado” em um buraco: “um não-lugar, uma terra-de-ninguém, fora da lei, alheia ao mundo e ao Estado”,<sup>580</sup> temendo o ataque dos albaneses, na interseção de sono e vigília, morte e vida, Mevla Tcheleb concebe “a história a contrapelo”<sup>581</sup> na forma de cantos fúnebres.<sup>582</sup> Cada canto é acompanhado de seu contracanto fúnebre, como no exemplo:

“Socorrei-me, musas, é o Terceiro Canto”, implorou.

Terceiro Canto Fúnebre: do outro lado do campo de batalha, o príncipe herdeiro, Jakub Tcheleb, recebe uma ordenança: “O Glorioso o procura.” A caminho, ouve gritos: “Mataram o sultão!”. Mas a ordenança o tranqüiliza: “Foi o duplo que mataram, meu senhor.” Entretanto, um presságio funesto teima em acompanhar o príncipe.

Terceiro Contracanto Fúnebre: desde que a expedição partira para o Kosovo, já se sabia que qualquer que fosse a sorte da campanha, vitória ou derrota, o monarca seria morto. Morto para que subisse ao trono não o primogênito, conforme a lei, mas o mais novo, Bajazit. E assim foi.<sup>583</sup>

A presença e o saber das Musas são convocados no início de cada um dos cantos e seus respectivos contracantos fúnebres, tanto para inspirar o cronista, misto de historiador e poeta, a lembrar a versão oficial – a “verdade histórica” – quanto a contraversão, ou seja, as “verdades possíveis” a respeito da Batalha de Kosovo Polje. Isso acontece porque, segundo François Hartog, lendo Hesíodo:

Oniscientes, as Musas podem dizer tudo: não apenas o que é, mas também, se o querem, o que não é – tanto contar ‘mentiras (*pseúdea*) semelhantes a fatos (*etýmoisin*)’, quanto ‘verdades (*alethéa*)

<sup>579</sup> KADARÉ. *O palácio dos sonhos*, p. 128-129.

<sup>580</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 245.

<sup>581</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 225. (Tese 7).

<sup>582</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 245-248.

<sup>583</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 246-247. Estrutura semelhante tem outro romance de Ismail Kadaré, *As frias flores de Abril* (2000). Neste, cada capítulo, com exceção do último (capítulo VII) é acompanhado de seu contracapítulo. Em um primeiro momento, os contracapítulos marcam o tempo e o espaço míticos; ao final do romance, no último contracapítulo (VI), o mítico coaduna com o social, em uma Albânia contemporânea, “à margem” do século XXI (Cf. KADARÉ. *As frias flores de abril*, p. 145-146). Para uma análise de *As frias flores de abril*, ver: FERREIRA. De poética, política e memória, p. 57-67.

proclamar'. Abre-se já aí a possibilidade de partilha entre o real e a ficção, que se apresenta sob a forma do *como* e da imitação.<sup>584</sup>

Ao amanhecer, depois de “fazer surgir a dimensão sombria e terrível da história que costuma se esconder na luminosidade enganosa dos relatos oficiais”,<sup>585</sup> Mevla Tcheleb deixa o subterrâneo, e a sensação é a de que ele abandonava a própria sepultura, onde enterrara, “para os séculos dos séculos, sua única crônica de desafio ao Estado. Encheu os pulmões, feliz de ter escapado daquela”.<sup>586</sup>

A ação de enterrar a contra-versão dos relatos oficiais pode ser lida como a elaboração daquilo que Homi K. Bhabha<sup>587</sup>, retomando o ensaio pioneiro de Ernest Renan, “O que é uma nação?”, chama de sintaxe do esquecer ou do ser obrigado a esquecer. Para Ernest Renan,<sup>588</sup> o desejo de nacionalidade é o elemento fundamental para a constituição da nação, enquanto a forma de esquecer é o lugar no qual esse desejo da nação ganha contornos.<sup>589</sup> O esquecimento funcionaria como um “mecanismo da memória”, que, como define Jerusa Pires Ferreira, seria explorado por instituições hegemônicas, com vistas a excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva.<sup>590</sup> Não se trata mais de ver a nação como um todo uniforme, uma fortificação na qual são guardadas as identidades essenciais sob o viés étnico, lingüístico e/ou religioso, mas como “coesão de desejos, enlaçados pelos sutis fios da memória”.<sup>591</sup>

A idéia de nação tomada como objeto de desejo pelos seus integrantes é aquela construída a partir de uma narrativa histórica, de vestígios textualizados da memória. Trata-se de uma memória edificada através da crônica histórica e que, ao longo do tempo, absorve e integra o presente, moldando uma tradição. Nessa tarefa de memorizar

---

<sup>584</sup> HARTOG. *A história de Homero a Santo Agostinho*, p. 34.

<sup>585</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 152.

<sup>586</sup> KADARÉ. *Os tambores da chuva, (O castelo)*, p. 248.

<sup>587</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 225.

<sup>588</sup> RENAN. *What is nation?*, p. 8-22.

<sup>589</sup> “Yet the essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things” (RENAN. *What is a nation?*, p. 11).

<sup>590</sup> Cf. FERREIRA. *Cultura é memória*, p. 76-77. A autora desenvolve essa reflexão a partir dos escritos do pensador e semioticista russo Iúri Lotman.

<sup>591</sup> PAGANO. *Percursos críticos e tradutórios da nação*, p. 42.

o passado nacional sob os fios do desejo, entra em cena uma operação de revisão desse passado e seleção da matéria a ser incorporada ao corpo escrito da nação. É nesse movimento que se instaura o “estranho”, nas palavras de Homi K. Bhabha, esquecimento da história do passado: “a violência envolvida no estabelecimento dos escritos da nação”.<sup>592</sup> Tal “mecanismo do esquecimento”,<sup>593</sup> como aquele dos aedos e rapsodos dos romances de Ismail Kadaré, não é um esquecimento qualquer, mas uma tarefa bem mais complexa, que envolve um olvido involuntário, mas também consciente – na verdade, essas duas instâncias, a do proposital e a do involuntário, confluem –, a legitimar uma interpretação, projeção de nação. Como afirmam os dois pesquisadores irlandeses do romance *Dossiê H*:

Uma coisa ficou clara para nós. A pergunta que antes nos parecia fundamental no deciframento do enigma homérico: quantos versos um rapsodo consegue saber de cor (alguns falam em seis mil, outros em oito mil e até doze mil versos)?, precisa ser completada por outra: quantos *ele deseja esquecer? Ou melhor: pode-se conceber um rapsodo sem esquecimento?* (grifos meus)<sup>594</sup>

Ampliando-se o questionamento dos pesquisadores do romance de Ismail Kadaré, é possível indagar: pode-se conceber um cidadão sem esquecimento?<sup>595</sup> Assim como no caso dos rapsodos, o esquecimento na construção da narrativa da nação não diz respeito às limitações da memória humana, é parte integrante do laboratório, da oficina da nação: “é o momento em que a vontade nacional se articula”.<sup>596</sup> Nesse constante reescrever da história nacional, consagra-se, inventa-se, imagina-se uma série de lembranças, de referências a um passado e origem comuns. Como salienta Luís Alberto Ferrreira Brandão Santos:

Fazemos parte de uma mesma tradição – a mesma família, o mesmo grupo, a mesma nação – se o compartilhamento de nossas recordações revela a semelhança do perfil de nossas vivências pretéritas. A

<sup>592</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 225.

<sup>593</sup> KADARÉ. *Dossiê H*, p. 47.

<sup>594</sup> KADARÉ. *Dossiê H*, p. 48.

<sup>595</sup> “No French citizen knows whether he is a Burgundian, na Alan, a Taifale, or a Visigoth, yet every French citizen has to have forgotten the massacre of Saint Bartholomew, or the massacres that took place in the midi in the thirteenth century” (RENAN. *What is a nation?*, p. 11).

<sup>596</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 226.

memória é, assim, o elemento que molda a tradição, que a mantém viva e que reforça seu poder de atuação.<sup>597</sup>

Esse trabalho de “embalsamamento”<sup>598</sup> das vivências pretéritas sob a forma mumificada de uma tradição é realizado a partir da concatenação de referências que operam uma continuidade. Para tanto, é preciso que se apaguem certos nódulos – aqueles que, para continuar com a metáfora do embalsamamento, ameaçam a continuidade discursiva do corpo nacional com a decomposição –; e que se inflamem outros – exatamente os que reafirmam o sentido de continuidade da tradição, que a isentam da decomposição, da ruptura.

É justamente por afetar a continuidade de uma história nacional homogênea, representada pelos “santos princípios inalteráveis da igreja”,<sup>599</sup> que o turco Ibrahim, personagem de *Três cantos fúnebres para Kosovo*, termina queimado vivo no átrio da catedral.<sup>600</sup> A personagem do turco insurge na narrativa, na segunda parte do livro, intitulada “Uma grande dama”, no momento em que, depois de muito peregrinarem em uma caminhada sem “norte”, mas que parece levá-los a Oeste, os dois rapsodos Gjorg e Vladan e outros “refugos da guerra” chegam a uma região “hospitaleira” – patrimônio herdado dos gregos<sup>601</sup> –, na qual as pessoas, mesmo sem a compreensão das línguas, davam-lhes alimento e os escutavam com simpatia; além disso, à noite lhes era permitido dormir nas igrejas. Referências à figura do papa, às cruzadas, e à língua latina

<sup>597</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 122.

<sup>598</sup> A idéia do embalsamamento da matéria vivida, na forma de uma tradição, como tarefa suprema da memória, seja pela vias das epopéias ou pela construção da pirâmide do faraó, me foi sugerida pela leitura dos romances *A pirâmide* e *Dossiê H*, de Ismail Kadaré. Ver, especificamente: KADARÉ. *A pirâmide*, p. 16; KADARÉ. *Dossiê H*, p. 50.

<sup>599</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 84.

<sup>600</sup> Movimento semelhante é o que realizam o monge e o eremita Frok, representantes e defensores da tradição, em *Dossiê H*, ao invadirem o alojamento dos pesquisadores irlandeses e destruir todos os equipamentos e fitas gravadas (Cf. KADARÉ. *Dossiê H*, p. 154-158).

<sup>601</sup> “las virtudes son siempre patrimonio del griego (como el heroísmo, o la hospitalidad), y los defectos, de sus vecinos fronterizos, sobre todo del turco, a quien se atribuyen como evidencias todas las taras supuestas (servilismo), y en quien convergen todos los prejuicios de connotaciones más negativas” (PESMAZOGLOU. *Los intelectuales griegos y el repliegue helenocéntrico*, p. 56-57).

identificam essa próspera região com a “Cristandade;” comunidade imaginada e alinhavada pelos fios da imaginação religiosa.<sup>602</sup>

Tinham ouvido falar vagamente do perigo otomano. Há algum tempo já se falava também da preparação de uma nova cruzada que reuniria todos os Estados da cristandade e que deveria ser conduzida pelo papa em pessoa. (...) Graças aos Céus a cristandade ainda era poderosa e firme em todos os seus reinos. É verdade que os balcânicos haviam sido derrotados na entrada do continente mas aqui, no centro, a coisa era diferente. As portas das cidades, as torres ladeando as muralhas, as armas, os títulos e os emblemas principescos, da mesma forma que as expressões latinas sobre o bronze ou sobre o mármore das igrejas, tudo era absolutamente tranqüilizante.<sup>603</sup>

Nesse espaço de “absoluta homogeneidade”, no qual a própria estranheza das línguas é suplantada pela idéia de língua sagrada,<sup>604</sup> tem-se a prisão e a condenação do turco Ibrahim à fogueira. Personagem atravessada pela diferença irreduzível e diversidade insuportável à ordem do “mesmo”, Ibrahim, suboficial turco na Batalha de Kosovo Polje, teria sido o único que, ao longo do combate, havia passado para o lado dos cristãos. De forma semelhante aos rapsodos, “prisioneiros do passado”, apesar de demonstrar o desejo de se converter ao cristianismo, Ibrahim “continua rezando como um muçulmano”,<sup>605</sup> habitado pelas duas religiões, o que comprova a sua identificação ambivalente. Durante o julgamento e sob tortura da Inquisição, Ibrahim confessa que ainda escutou as palavras do judeu Heilm, também um dos refugiados, o que sela o seu destino. O olhar ameaçador do inquisidor, ao declarar a sentença, para o pequeno grupo de balcânicos que assistiam ao julgamento, encolhidos uns contra os outros, e a advertência que ele lança “a todos aqueles que tentassem converter a Europa a dissolutas práticas pagãs”,<sup>606</sup> aponta para impossibilidade de inserção, conversão do outro, na ordem do mesmo. Converter a Europa às práticas pagãs é renunciar à

<sup>602</sup> Benedict Anderson salienta a forte afinidade entre imaginação nacionalista e as imaginações religiosas. Segundo ele, o pensamento religioso transforma a fatalidade em continuidade, e, desta maneira, aproxima-se do pensamento nacionalista (Cf. ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 26-39).

<sup>603</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 81.

<sup>604</sup> “Todas las grandes comunidades clásicas se concebían a sí mismas como cósmicamente centrales, por medio de una lengua sagrada ligada a un orden de poder ultraterrenal” (ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p. 31).

<sup>605</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 76.

<sup>606</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 84.

comunidade imaginada como compartilhamento, convergência, consenso, em prol da divergência, da alteridade, da diferença.

Quanto a Ibrahim, no momento em que as chamas começam a envolvê-lo, gritos seus brotaram do interior das chamas e da fumaça. Palavras incompreensíveis, pronunciadas talvez em turco – a língua em sua estranheza, “estrangeiridade”.<sup>607</sup> A multidão que assistia ao suplício esforçava-se para reconhecer em meio aos sons estranhos a palavra *Alá*, a única que conheciam. O inquisidor, por sua vez, pensou ouvir *abracadabra*. Quanto a um refugiado bósnio, este lamenta e completa: “está chamando pela mãe. Você se lembra de que ele nos disse que na sua língua mamãe é *abla*?”.<sup>608</sup> Assim como no momento da morte da personagem Hana Krzyzewska, de *Um túmulo para Boris Davidovitch*, de Danilo Kiš, o estertor do turco Ibrahim envolve a “confusão” das línguas:

Os gritos do turco se transformaram num simples estertor abafado e logo em seguida, bruscamente, soltou em latim um NON! assustador. Foi um grito único, sem nada a ver com os gritos e gemidos, ou pelo menos pareceu assim por ter sido a única palavra em latim que pronunciou.<sup>609</sup>

Ao contrário do hebreu, que no livro de Danilo Kiš carrega o germe da nomeação primeira e aponta, portanto, para a unidade ideal entre todas as línguas, aqui, a palavra NON, primeira e única palavra (mal) dita por Ibrahim, no idioma cristão, é a recusa absoluta de qualquer possibilidade de unidade, a certeza de que esta é sempre quimérica,<sup>610</sup> que a conversão é sempre ilusória. Talvez resida aí, na crença em uma unidade e conversão, o “engano trágico” dos rapsodos Vladan e Gjorg: “Nós queremos ser como vocês. Nós somos como vocês. Não nos expulsem!”.<sup>611</sup>

<sup>607</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 231.

<sup>608</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 85.

<sup>609</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 84.

<sup>610</sup> A mesma ilusão de unidade e conversão se desfaz no momento da narrativa em que Vladan, que, com o desdobramento da guerra, havia jogado a sua *gousla*, pede emprestada a *lahouta* de Gjorg. Entre a calamidade e a reparação, um som deprimente eleva-se: “Sérvios, levantem-se! Os albaneses nos tomam o Kosovo!” (Cf. KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 69-70).

<sup>611</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 99.

A tradição se constrói no exercício de seleção – à maneira do trabalho de seleção, organização e interpretação do Tabir Sarrail, *O palácio dos sonhos*<sup>612</sup> – que expulsa o indesejável, na tensão dialética da memória e do esquecimento, no “balanço inseparável do lembrar e do esquecer”.<sup>613</sup> Essa tensão aparece também desenhada na última parte de *Três cantos fúnebres para Kosovo*, intitulada “Prece Real”. Depois da batalha de Kosovo Polje, o exército otomano põe-se em marcha, levando o cadáver do sultão Murat I, deixando, entretanto, o sangue do soberano recolhido em uma urna de chumbo. Escrita no sangue, a memória de Murat I converte-se em “memória suspensa”,<sup>614</sup> não sujeita aos desgastes do tempo homogêneo e vazio, da visão horizontal da nação como “comunidade imaginada”. Tal experiência da memória inscrita no sangue e nas vísceras, separados do corpo e depositados em uma terra estrangeira, aproxima-se da noção de ex-tradição cunhada por Ricardo Piglia, que supõe uma relação forçada com um país estrangeiro e a obrigação de ser levado à fronteira.<sup>615</sup> É sob o efeito dessa “memória alheia”<sup>616</sup> que o sultão recita sua “prece real”, na qual se vê passar batalhas, morticínios, “países e vizires: OTAN, R. Cook, Madeleine Allbright; um massacre de crianças na Srebrenica, Miloevic, Mein Kampf”.<sup>617</sup> Desprovida da continuidade, ordem e coesão da narrativa histórica tradicional, que é assentada em uma “memória consensual”, “memória cristalizada”,<sup>618</sup> a prece de Murat I permite a insurreição do heteróclito, do descontínuo, do desordenado – história “aos pedaços”,<sup>619</sup> feita de fragmentos, retalhos e sobras –, em uma nova duração de tempo/espço. Pode-se falar aqui, retomando a noção trabalhada por Jerusa Pires Ferreira, a partir do

<sup>612</sup> O Tabir Sarrail é uma instituição inteiramente voltada para a interpretação dos sonhos. Tal interpretação não se confunde com a banal “chave dos sonhos”, mas consiste em um trabalho de seleção/separação/organização daqueles sonhos interessantes ao Estado, e, em seguida, na “interpretação” da combinação dos símbolos (Cf. KADARÉ. *O palácio dos sonhos*, p. 20-21;26-27; 39-44; 67-68).

<sup>613</sup> FERREIRA. *Caronte* ou o cronotopo da evocação, p. 18.

<sup>614</sup> FERREIRA. *Rumor do tempo e Viagem à Armênia*. A descoberta do Eu e do Outro, p. 40.

<sup>615</sup> PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 61-62.

<sup>616</sup> PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 64-65.

<sup>617</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 116.

<sup>618</sup> SANTOS. *Nação: ficção*, p. 124.

<sup>619</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 112; p.114.



pensamento de Mikhail Bakhtin, em “cronotopo da evocação”,<sup>620</sup> pois estabelece-se um modo de evocação que implica na interação de sentidos em tempos e espaços superpostos. Ao longo dos séculos, a memória alheia do sultão Murat I converte-se em “memória do mundo”,<sup>621</sup> uma espécie de memória plena, que impede o mecanismo do esquecimento e permite vir à tona, em sua algaravia, os passados silenciados, as encruzilhadas que atravessam a narrativa da nação. Assombrado por essa lembrança desprovida de “políticas do esquecimento”, o soberano clama, ao final de sua prece, pelo “esquecimento total”.

É no espaço dos subterrâneos, sejam os arquivos do Tabir Sarrail, em *O palácio dos sonhos*, o buraco/sepultura onde se esconde Mevla Tcheleb, em *Os tambores da chuva*, ou o espaço do não-ser em que se encontra Murat I, e na justaposição de temporalidades, que se torna possível a tensão entre as duas formas de construção narrativa da nação apontadas por Homi K. Bhabha: uma concepção cumulativa da nação, em que se opera por uma seleção dos fatos cronológicos que são condensados homoganeamente – o pedagógico do “muitos como um”,<sup>622</sup> – e um outro viés de concepção da nação como estratégia suplementar, na qual é questionado o caráter totalizador da narrativa pedagógica, e a tessitura nacional constitui-se da heterogeneidade dos “retalhos” descartados da construção textual histórica – o performativo e sua “temporalidade metonímica, iterativa”.<sup>623</sup> Essa duplicidade de “texturas” do discurso nacional gera as “contra-versões” da nação, que cumprem o papel de questionar as estratégias ideológicas totalizadoras e essencialistas. A escrita de Ismail Kadaré, com a justaposição e superposição de tempos e espaços, parece desejar a articulação agonística dessas duas formas de construção narrativa da nação, que pressupõem a emergência de “um outro tempo de *escrita* (...) capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência ‘moderna’ da nação ocidental”.<sup>624</sup>

<sup>620</sup> FERREIRA. *Caronte* ou o cronotopo da evocação, p. 17-18.

<sup>621</sup> KADARÉ. *Três cantos fúnebres para Kosovo*, p. 116.

<sup>622</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 219.

<sup>623</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 219.

<sup>624</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 201.



O que procurei realizar aqui foi uma análise do universo romanesco de Ismail Kadaré, partindo da Batalha de Kosovo Pólie e de seu papel para a construção da identidade nacional de alguns povos da Europa Centro-Oriental, e enfatizando as estratégias de identificação cultural e de interpretação discursiva da narrativa nacional e suas relações com a memória, a identidade e a tradição. Na próxima seção, continuo esse percurso pela questão da memória, agora, a partir da trajetória ficcional de Danilo Kiš, dando ênfase às noções de inventário e arquivo, implicadas no registro da memória.

## 3.2. Arquivo dos mortos

A trajetória ficcional de Danilo Kiš assume a forma de um arquivo. Essa premissa aparece como hipótese primeira de leitura de diversos comentadores de sua obra.<sup>625</sup> Em uma entrevista concedida em fins de 1973, um ano após a publicação de *Sablier*,<sup>626</sup> Danilo Kiš deixa evidente esse “gosto” pelo inventário e pelo arquivo, que é, na verdade, o seu projeto como escritor:

Meu ideal era, e ainda é, um livro que se poderia ler, além de como se lê pela primeira vez um livro, igualmente como uma enciclopédia (leitura favorita de Baudelaire e não somente dele), a saber: em uma alternância brutal e vertiginosa de conceitos, submetidos às leis do acaso e da ordem alfabética (ou outra), na qual se sucedem os nomes de pessoas célebres e suas vidas reduzidas ao mínimo exato, vida de poetas, de pesquisadores, de políticos, de revolucionários, de médicos, de astrônomos, etc., divinamente misturadas aos nomes de plantas e sua nomenclatura latina, nomes de desertos e saibreiras, nomes de deuses antigos, nomes de regiões, nomes de cidades, à prosa do mundo. Estabelecer entre eles uma analogia, encontrar as leis da coincidência. (tradução minha)<sup>627</sup>

<sup>625</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 152-158; PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>; RIZZANTE. De l'idéal encyclopédique. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/rizzante01.htm>>; PROGUIS. Danilo Kiš, portrait de famille. Disponível em: <[http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/proguidis\\_01.htm](http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/proguidis_01.htm)>.

<sup>626</sup> *Sablier (Pescanik)* [Ampulheta] (1972) fecha o chamado *Circo da família*, composto por *Chagrins précoces (Rani jadi)* [Primeiros sofrimentos] (1969) e *Jardim, cinzas (Basta, pepeo)* (1965), textos de forte teor autobiográfico. As três narrativas compreendem o que Danilo Kiš chama de “literatura de aprendizado” e apresentam três pontos de vista – o olhar da criança, em *Chagrins précoces*; o olhar do escritor que, trinta anos depois, se confunde com a criança que ele foi, em *Jardim, cinzas*; o desaparecimento da perspectiva da criança e a ênfase na figura do pai, em *Sablier* – a respeito do desaparecimento de judeus húngaros na Iugoslávia ocupada pelos fascistas durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1989, ano da morte de Danilo Kiš, os três livros seriam publicados, na França, em um mesmo volume intitulado *Le cirque de famille (Chagrins précoces, Jardin, cendre, Sablier)*, edição revista e modificada pelo próprio autor. Há uma edição compilada em servo-croata, que saiu em Belgrado em 1993 [*Porodnici cirkus (Rani jadi, Basta, pepo, Pescanik)*].

<sup>627</sup> “Mon idéal était, et il reste aujourd'hui encore, un livre qui pourrait se lire, outre comme on lit un livre la première fois, également comme une encyclopédie (lecture favorite de Baudelaire et pas seulement de lui), à savoir en une alternance brutale et vertigineuse de concepts, obéissant aux lois du hasard et de l'ordre alphabétique (ou autre), dans laquelle se succèdent les noms de gens célèbres et leurs vies réduites au strict minimum, vie de poètes, de chercheurs, de politiciens, de révolutionnaires, de médecins, d'astronomes, etc. divinément mélangés à des noms de plantes et à leur nomenclature latine, à des noms de déserts et de sablières, des noms de dieux antiques, des noms de régions, des noms de villes, à la prose du monde. Etablir entre eux une analogie, trouver les lois de la coïncidence.” (KIŠ. Citado por RIZZANTE. De l'idéal encyclopédique. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/rizzante01.htm>>).

A matéria de que tratam as suas narrativas, os seus textos-enciclopédia – marcados pela taxonomia e pelas formas repertoriantes<sup>628</sup> – pode ser definida, para dizer com Jacques Derrida, como os “arquivos do mal”,<sup>629</sup> os desastres que marcaram o século XX: a experiência dos judeus europeus durante a Segunda Guerra Mundial e a emergência do fenômeno totalitário a partir das estruturas e dos mecanismos do stalinismo. A obsessão documental condiciona a construção de sua obra e dá sentido aos múltiplos nós das malhas da memória das catástrofes que o preocupam. Danilo Kiš concebe, portanto, a atividade literária como um imenso arquivo organizado a partir de uma polifonia de registros e estilos, que visa “registrar em frágeis palavras a totalidade da experiência humana”.<sup>630</sup>

O livro de Danilo Kiš no qual o seu “ideal enciclopédico” se manifesta de forma mais explícita é, como o próprio título denuncia, *Encyclopédie des morts* (*Enciklopedija mrtvih*, 1983), composto de nove contos e um *post-scriptum* que tratam da temática da morte, em diferentes períodos, da época da morte de Cristo ao início dos anos 80 do século XX. O tema da morte funciona como um nóculo organizador do livro, enquanto as diferentes temporalidades se atravessam a partir dessa proposição e da reentrância de motivos e detalhes comuns ao longo das narrativas.<sup>631</sup> O conto que empresta o título ao livro – “A enciclopédia dos mortos (toda uma vida)”<sup>632</sup> – é a representação explícita da obsessão inventarista de Danilo Kiš. Nele, a narradora é uma pesquisadora que visita a Suécia, a convite do Instituto de Pesquisa Teatral, e encontra, na Biblioteca Real, um arquivo no qual estão registradas as biografias completas de

---

<sup>628</sup> Um exemplo significativo, talvez o mais emblemático, dessas formas repertoriantes, já aludido na nota 98 do capítulo 1 desta tese, é o compêndio cosmológico, *Guia das vias de comunicação terrestres, marítimas, ferroviárias e aéreas*, composto pelo profeta louco Eduard Scham, no romance *Jardim, cinzas*. Ao listar os documentos consultados por Eduard Scham, em obras como *Meyerlexickion*, o *Judische Lexikon* e a “borgiana” *Encyclopaedia Britannica*, o narrador – Andi Scham, filho de Eduard – lista cerca de duzentas questões, disciplinas e assuntos (Cf. KIŠ. *Jardim, cinzas*, p. 43-51).

<sup>629</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 7.

<sup>630</sup> PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 157.

<sup>631</sup> Procedimento semelhante, como veremos mais à frente, já fora utilizado pelo autor em *Um túmulo para Boris Davidovitch* (1976). Autores como Massimo Rizzante e Guy Scarpetta irão denominar esse procedimento de “lógica das coincidências”, que seria acionada a partir do princípio da contigüidade. (Cf. RIZZANTE. De l'ideal encyclopédique. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/rizzante01.htm>>; SCARPETTA. Introduction à Danilo Kiš, p. 42-47).

<sup>632</sup> “L'Encyclopédie des morts (toute une vie)” (Cf. KIŠ. *Encyclopédie des morts*, p. 43-68).

pessoas comuns que já morreram, a célebre “Enciclopédia dos mortos”.<sup>633</sup> A única condição para entrar nesse “inventário alfabético da morte”,<sup>634</sup> como a pesquisadora logo perceberá, era que a pessoa não figurasse em nenhuma outra enciclopédia.<sup>635</sup> Segundo o “programa” e o “projeto” da Enciclopédia dos mortos, caracterizado pela narradora como “democrático”, todos merecem um lugar igual na “eternidade” das páginas da enciclopédia, além disso, não há em uma vida detalhes insignificantes nem hierarquia de eventos.<sup>636</sup> Na letra “M” – cada sala desse “palácio de sonhos” é destinada a uma letra do alfabeto –, a pesquisadora encontrará o relato detalhado da vida inteira de seu pai, morto recentemente. A partir desse momento, o conto passa a ser a transcrição abreviada que a pesquisadora vai fazendo desse verbete. Lendo lentamente as páginas, abundantes de detalhes, ela perde a noção do tempo e mergulha em todas as circunstâncias – centenas de documentos cuidadosamente reunidos por misteriosos autores –, que envolveram a vida de seu pai. Nas palavras da pesquisadora, o que tornava a Enciclopédia singular em seu gênero, além do fato de tratar-se de um único exemplar, era a maneira como eram descritas as relações humanas, os encontros, as paisagens; “essa multidão de detalhes que compõem uma vida humana” (tradução minha).<sup>637</sup> E tão espantoso quanto a maneira discreta com que a casta de responsáveis pela Enciclopédia dos mortos iam pesquisando e “dissecando” necrológicos e biografias, era o estilo desses enciclopedistas, caracterizado pela narradora como um

incrível amálgama de concisão enciclopédica e de eloquência bíblica.  
(...) Parágrafo após parágrafo, cada episódio é narrado em uma espécie  
de quintessência e de metáfora líricas, nem sempre cronologicamente,

<sup>633</sup> Duas peças são citadas no início do conto, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, encenada na prisão central de Estocolmo, para um público composto de prisioneiros, e *A sonata dos espectros*, de Auguste Strindberg, a peça que a pesquisadora assiste na noite em que “adentra” a Enciclopédia dos mortos. O tom onírico da peça de Strindberg está presente no conto e a entrada da pesquisadora na Biblioteca Real é comparada à sua entrada na prisão central para assistir *Godot*. Além disso, a pesquisadora nomeia o porteiro que abre as portas da biblioteca de Cérbero: “Monsieur Cerbère (c'est ainsi que je l'avais baptisé)” (Cf. KIŠ. *Encyclopédie des morts*, p. 43;45).

<sup>634</sup> A ÚLTIMA tempestade. Direção: Peter Greenaway... (1991). Um dos 24 livros da personagem Próspero é justamente *Um inventário Alfabético da Morte*. Infinito e monstruoso, esse inventário traz os nomes de todos os mortos que viveram na terra, além de uma coleção de modelos de tumbas e columbários, lápides, sepulturas e sarcófago, entre outros elementos fantásticos. (Cf. MACIEL. *Irrealidades virtuais* (Peter Greenaway à luz de J. L. Borges), p. 65-66).

<sup>635</sup> KIŠ. *Encyclopédie des morts*, p. 47

<sup>636</sup> KIŠ. *Encyclopédie des morts*, p. 47; p. 59.

<sup>637</sup> “cette multitude de détails qui font une vie humaine.”(KIŠ. *Encyclopédie des morts*, p. 46).

mas em uma estranha simbiose de tempos, passado, presente e futuro.  
(tradução minha)<sup>638</sup>

Danilo Kiš, no *Post-scriptum* do livro, no qual desvela e também dissimula uma série de referências e explicações sobre a gênese do seu livro e sobre suas fontes históricas e bibliográficas, revela-se também espantado com a “diabólica lógica das coincidências”, porque, seis meses após a publicação do conto,<sup>639</sup> ele tomara conhecimento, através de um artigo intitulado “*Archives*”, da existência de um “monstruoso monumento” semelhante ao seu “arquivo dos mortos”, levado a cabo pelos mórmons e localizado em uma montanha em Salt Lake City, capital do estado de Utah. Nesse “subterrâneo”, a “Sociedade Genealógica da Igreja dos Santos do Dia do Julgamento” conservava, na época da publicação do artigo [1981], os nomes de 18 bilhões de pessoas, vivas e mortas, cuidadosamente repertoriados através de um milhão e duzentos e cinquenta mil microfilmes. A respeito dessa descoberta de um real tão fantástico quanto a obra literária, Leyla Perrone-Moisés afirma que mais interessante do que essa coincidência entre realidade e ficção é a coincidência do projeto de Danilo Kiš com o de outros “enciclopedistas apocalípticos” no universo da literatura.<sup>640</sup> A essa observação, eu completaria ainda que um outro fator digno de “espanto” para o leitor de “A enciclopédia dos mortos (toda uma vida)” é o lugar contíguo que esse conto ocupa dentro da obra de Danilo Kiš, uma espécie de campo gravitacional da mesma, “um corpo negro”, apontando para a expansão do universo ficcional do autor.<sup>641</sup> No conto estão presentes, como pretendo evidenciar aqui, os elementos fundamentais para a conformação de seu projeto como escritor.

<sup>638</sup> “(...) incroyable amalgame de concision encyclopédique et d'éloquence biblique. (...) Paragraphe après paragraphe, chaque épisode est retracé en une sorte de quintessence et de métaphore lyriques, pas toujours chronologiquement, mais en une étrange symbiose des temps, passé, présent et futur.” (KIŠ. *Encyclopédie des morts*, p. 48-49).

<sup>639</sup> Segundo Danilo Kiš, o conto “A Enciclopédia dos mortos” apareceu pela primeira vez em Belgrado em *Književnost* (Literatura), na edição de maio e junho de 1981, e um ano depois foi traduzido para o inglês e publicado no *New Yorker*, em 12 de julho de 1982. (Cf. KIŠ. *Encyclopédie des morts*, p. 182-183).

<sup>640</sup> PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 155.

<sup>641</sup> “Mas os livros que em nossa vida entraram/ São como a radiação de um corpo negro/Apontando pra a expansão do Universo/ Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso/ (E, sem dúvida, sobretudo o verso)/ É o que pode lançar mundos no mundo.” (VELOSO. Livros. [encarte, p. 2]).

Resulta desse “ideal enciclopédico” uma marca recorrente de sua escritura vária e heteróclita, a alternância temática e formal de um livro a outro e principalmente em um mesmo livro. Em *Encyclopédie des morts*, por exemplo, cada conto exercita um código particular: a lenda, a carta, as memórias, a pesquisa filológica, o ensaio crítico, entre outros. Também em *Um túmulo para Boris Davidovitch*, apesar do subtítulo “sete capítulos de uma mesma história”, que poderia sugerir certa homogeneidade entre as partes, a construção é marcada pela polifonia de estilos e registros. Como bem observa Leyla Perrone-Moisés: “de um romance a outro, de um a outro conto, Danilo Kiš muda de assunto, de técnica, de estilo, passando da narrativa mais tradicional a um requintado experimentalismo, do registro histórico ao fantástico, da transparência ‘realista’ à opacidade do texto poético”.<sup>642</sup>

Como já foi anunciado, o “projeto louco”, a “pulsão de inventarista” de Danilo Kiš é coincidente com o de outros “coleccionadores” do universo das artes.<sup>643</sup> O próprio autor, em suas diversas entrevistas e reflexões críticas, deixa entrever os seus possíveis precursores, a sua família literária.<sup>644</sup> O autor que, cronologicamente, primeiro aparece nesse “filão enciclopédico” forjado por Kiš é François Rabelais: “tudo estava em Rabelais: a língua, o jogo, a ironia, o erotismo e mesmo o famoso comprometimento... Depois, tudo se espalhou. Aqui, o jogo; lá, o comprometimento; aqui, a escritura; lá, o

<sup>642</sup> PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 152.

<sup>643</sup> Em seu texto sobre Danilo Kiš, Leyla Perrone-Moisés cita Victor Hugo, Honoré de Balzac, Mallarmé e Jorge Luis Borges, autores que, apesar dos diferentes projetos, construíram a sua literatura fundada na “crença” em um livro total. (Cf. PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 152-158). Maria Esther Maciel, nos primeiros ensaios de *Memória das coisas*, apresenta uma série de artistas do século XX que compartilham dessa obsessão colecionadora. Ela cita entre outros, Jorge Luis Borges, Georges Perec, Italo Calvino, Milorad Pávitch, Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway. (Cf. MACIEL. *Memória das coisas*, 13-47).

<sup>644</sup> Em 1986, por exemplo, em entrevista de Danilo Kiš a Leda Tenório da Motta, aparecem citados entre outros escritores: Dante Alighieri; Ivo Andrić; Isaac Babel; Roland Barthes; Charles Baudelaire; Jorge Luis Borges; Louis Ferdinand Céline; Miguel de Cervantes; Fiodor Dostoievski; Marguerite Duras; Gustav Flaubert; Rubem Fonseca; Einrich Heine; Homero; Guilherme Cabrera Infante; Max Jacob; James Joyce; Attila Jozsef; Arthur Koestler; Conde de Lautréamont; Stéphane Mallarmé; Karl Marx; Vladimir Nabokov; Raduan Nassar; Ovídio; Edgar Allan Poe; Jacques Prévert; Marcel Proust; Raymond Queneau; François Rabelais; Sainte-Beuve; Claude Simon; Jean-Paul Sartre; Alexander Soljenitzin; Karlo Stayner; Leon Tolstói; Miguel de Unamuno; Paul Verlaine; Marguerite Yourcenar. (Cf. KIŠ. A consciência de uma Europa oculta, p. 2-5.) Grande parte das entrevistas e reflexões críticas de Danilo Kiš estão publicadas em *La leçon d'anatomie* (Cas anatomije, 1978); *Homo poeticus* (1983) e *Le résidu amer de l'expérience* (Gorki talog iskustva, 1990). Sobre essa parte da produção do autor, ver: SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 125-131. Vale ressaltar que a escritora, que foi amiga de Kiš, organizou a edição americana de *Homo poeticus*, publicada em 1995.

erotismo. O vaso se quebrou em mil pedaços” (tradução minha).<sup>645</sup> Danilo Kiš reconhece e compartilha com Rabelais a aspiração permanente de tomar em uma única forma a totalidade do mundo a partir de uma pluralidade “vertiginosa” de pontos de vista. Ao mesmo tempo, preserva a consciência crítica – “o vaso se quebrou em mil pedaços” – da dimensão patética e grotescamente vã de se reencontrar o universal na obra romanesca, de se consignar todos os saberes humanos na forma concreta do Livro Total. Em Danilo Kiš, como em outros escritores do século XX, “o projeto enciclopédico do ‘Grande Livro’” insurge, como bem o observa Maria Esther Maciel, “sob a perspectiva das idéias de descentramento e dispersão (...) como uma multiplicidade aberta e conjectural”.<sup>646</sup> Afinal, como construir uma visão total do mundo e do homem – à maneira dos projetos de Honoré de Balzac e Victor Hugo, por exemplo – quando se está condenado à fragmentação, à sensação das lacunas e perdas, à consciência de que não é possível selecionar nem registrar tudo; e quando a ilusão do olhar onisciente – o ângulo de Deus – e do imperativo psicológico se esfacela?

É a partir do século XX que vai se intensificando a certeza de que não é possível obter um espelho de um mundo movediço através da catalogação de uma massa de saberes, da crença nos métodos e procedimentos retóricos. Por outro lado, tal questionamento de uma totalidade cerrada e o desejo de ultrapassagem das convenções literárias: “as piores e mais tenazes”, nas palavras do próprio Danilo Kiš, sob a forma do narrador onisciente e da estética e retrato psicológico das personagens, já é percebido em um romancista do século XIX,<sup>647</sup> Gustav Flaubert, sobretudo nos livros *A tentação de Santo Antão* e *Bouvard et Pécuchet*. Apesar de não poder romper de modo radical com a tradição da corrente realista no século XIX, Flaubert aparece nos comentários de Danilo Kiš como mais um perseguidor do “Livro Total”, um perfeito precursor de Jorge Luis Borges:

---

<sup>645</sup> “Tout était dans Rablais: la langue, le jeu, l'ironie, l'érotisme et même le fameux engagement... Après, tout s'est éparpillé. Ici le jeu, là engagement, ici l'écriture, là l'érotisme. Le vase s'est brisé en mille morceaux.” (KIŠ. Citado por RIZZANTE. De l'idéal encyclopédique. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/rizzante01.htm>>).

<sup>646</sup> MACIEL. Irrealidades virtuais (Peter Greenaway à luz de J. L. Borges), p. 63.

<sup>647</sup> Obviamente que, no âmbito da poesia do século XIX, é Stéphane Mallarmé com seu projeto do Livro absoluto – “O livro, expansão total da letra” – que vai alimentar a imaginação de alguns escritores e determinar o curso de suas produções ao longo do século XX.



Se Flaubert tivesse reduzido a gigantesca arquitetura de seu romance exótico a um conto [uma nota crítica] expondo o conteúdo de um livro fictício chamado *A tentação de Santo Antônio*, se ele tivesse condensado a matéria de *Bouvard e Pécuchet* em um conto contendo, de maneira explícita, uma parte desta matéria (o que é fácil imaginar, porque Flaubert já possui a idéia borgiana de fazer falsas indicações bibliográficas passarem por reais), a literatura não teria esperado uma centena de anos para ver surgir as *Ficções* de Borges. (tradução minha)<sup>648</sup>

Essa prefiguração do projeto borgiano na obra de Flaubert já aponta para o *topos* especial que Jorge Luis Borges ocupa no universo visionário da “Biblioteca Total”, do “Livro Único”, da “Enciclopédia das Enciclopédias”,<sup>649</sup> perseguido por Danilo Kiš. Este gostava de simplificar a sua complexa genealogia literária com a declaração emblemática de que era filho do escritor polonês Bruno Schulz com o argentino Jorge Luis Borges.<sup>650</sup> Através das referências à obra de Jorge Luis Borges e também à de Bruno Schulz,<sup>651</sup> torna-se mais fácil compreender a origem de alguns procedimentos formais que Danilo Kiš lança mão em sua obra e entrever, como aludem

---

<sup>648</sup> “Si Flaubert avait réduit la gigantesque architecture de son roman exotique à une nouvelle exposant le contenu d'un livre fictif intitulé *La tentation de Saint Antoine*, s'il avait condensé la matière de *Bouvard et Pécuchet* en une nouvelle renfermant, de façon explicite, une partie de cette matière (ce qui est facile à imaginer, puisque Flaubert avait déjà l'idée borgésienne de faire passer de fausses indications bibliographiques pour réelles), la littérature n'aurait pas dû attendre une centaine d'années pour voir apparaître les *Fictions* de Borges.” (KIŠ. Citado por RIZZANTE. De l'idéal encyclopédique. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/rizzante01.htm>>).

<sup>649</sup> MACIEL. Irrealidades virtuais (Peter Greenaway à luz de J. L. Borges), p. 63; PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 156-157.

<sup>650</sup> Frases do tipo: “a história do conto pode ser dividida em duas épocas: antes de Borges e depois de Borges” ou “Bruno Schulz é meu Deus” são recorrentes nas entrevistas e reflexões críticas de Danilo Kiš. (Cf. SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 129; KIŠ. *La leçon d'anatomie*. Citado por CIRKOVIC. Borges: Influence and References – Danilo Kiš. Disponível em: <[http://www.themodernword.com/borges/borges\\_infl\\_kis.html](http://www.themodernword.com/borges/borges_infl_kis.html)>; HEMON. Reading Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.centerforbookculture.org/context/no9/hemon.html>>)

<sup>651</sup> As semelhanças entre a literatura de Danilo Kiš e a obra de Bruno Schulz (1892-1942) são mais nítidas no chamado *Circo da família*: a influência da “impressão freudiana” e do Surrealismo, a busca do detalhe através de cuidadosas descrições, a representação da figura do pai como um “prestidigitador metafísico”, as semelhanças entre narrador e autor, a dimensão mitológica, o ponto de vista da criança, o amadurecimento do narrador (“literatura de aprendizado”), etc. Ver, do escritor polonês, que publicou apenas quatro livros em vida (ele morreu com um tiro na cabeça em um gueto durante a Segunda Guerra), em especial *Lojas de canela* e *Tratado dos manequins ou o segundo gênese*. Sobre a sua obra, ver: SIEWIERSKI. *História da literatura polonesa*, p. 157-160; 163-171)



alguns comentadores de sua obra,<sup>652</sup> o desenho de um programa estético. Tal programa pode se resumir em duas palavras: reduzir e condensar.

Reduzir a arquitetura do texto – “a gigantesca arquitetura” do romance do século XIX – e condensar a matéria da escritura romanesca. Através desses dois princípios, marcados por um cuidadoso trabalho de composição, Danilo Kiš manifesta o desejo de concentrar, em um reduzido número de páginas, o maior número de informação possível, de congregar toda uma “multidão de detalhes que compõem uma vida humana” em um verbete de enciclopédia, estabelecendo entre imagens heteróclitas, elementos dispersos do mundo, relações de analogia e de coincidência no espaço e no tempo; princípio este que se intensificará nos livros *Um túmulo para Boris Davidovitch* (1976) e *Encyclopédie des morts* (*Enciklopedija mrtvih*, 1983).

Assim, todo detalhe será essencial para a compreensão do conjunto dos fatos. Objetos, imagens, sensações ganham o primeiro plano, subverte-se a hierarquia entre objetos e sujeitos em favor de uma outra cena, armada a partir de um trabalho cuidadoso de descrição, através do qual as personagens ganham vida. Essa busca do detalhe, do “quase imperceptível” como elemento essencial para a compreensão da totalidade pode ser confirmada a cada página da obra de Danilo Kiš, sendo que o exemplo mais emblemático desse trabalho cuidadoso encontra-se no parágrafo que abre o livro *Jardim, cinzas*, do qual eu transcrevo o trecho:

No verão, com a manhã já alta, minha mãe entrava no quarto sem fazer barulho, *bandeja na mão*. Era uma bandeja níquelada, mas *o metal já estava quase todo gasto*. Sobre as bordas, quando a superfície plana se eleva e se inclina, ainda se viam lâminas de níquel semelhantes a papel-alumínio alisado com a unha, *últimas testemunhas da glória passada*. A estreita beirada plana acabava em uma espécie de goteira oval inclinada para baixo, que, com o uso, ficara amassada e deformada. Ao longo da parte superior da borda havia *pequenas saliências* decorativas gravadas em relevo, *um colar de minúsculos bagos de metal*. A pessoa que segurava a bandeja (em geral minha mãe) devia sentir sob a gema dos polegares pelo menos três ou quatro protuberâncias hemisféricas, parecidas com *letras em braile*. Ali, ao redor dessas saliências, haviam-se acumulado círculos *quase imperceptíveis* de gordura, que davam a impressão de ser as

<sup>652</sup> PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 156-157; SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 125; RIZZANTE. De l'idéal encyclopédique. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIŠ/rizzante01.htm>>; PRSTOJEVIC. Entre histoire et Histoire. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/prstojevic01.htm>>.

*sombras* das pequenas cúpulas. Esses anéis, cor de sujeira de debaixo das unhas, eram compostos de borra de café, óleo de fígado de bacalhau, mel e calda. Sobre a superfície lisa e brilhante da bandeja viam-se *finas meias-luas*: as marcas dos copos recém-removidos. E eu sabia, sem abrir os olhos, pelo tilintar cristalino das colherinhas nos copos, que minha mãe largara a bandeja por um instante e que estava caminhando decidida em direção à janela para abrir a pesada cortina. Nesse momento o quarto se inundava com a luz brilhante da manhã e eu fechava os olhos com força, até a luz ficar amarela, azul, depois vermelha. Minha mãe trazia em sua bandeja, em um pote de mel, em um frasco de óleo de fígado de bacalhau, as cores ambarinas dos dias de sol, *substâncias concentradas*, com *aromas inebriantes*. Aqueles potinhos não passavam de amostras, *espécimens dos países desconhecidos* onde aportava, pela manhã, a louca barca de nossos dias. (grifos meus)<sup>653</sup>

Danilo Kiš mergulha, ultrapassando a superfície, em busca de “pequenas saliências”, mínimos detalhes, tão “minúsculos” quanto podem ser, “quase imperceptíveis”, e dá ao leitor uma descrição quase microscópica da bandeja. Na verdade, temos mais uma vez – como nas últimas seqüências do filme *Um olhar a cada dia*, Theo Angelopoulos – um exemplo de representação-efeito, provocada não pelo caráter referencial da cena, mas pela *expressão*<sup>654</sup> da mesma no leitor. Através dessa expressão, o olho converte-se em uma modalidade do tato. O intuito é percorrer, em meio às “sombras”, “letras em braile” que possam revelar outros mundos, “países desconhecidos”: a leitura como arte da microscopia, da aproximação, da perspectiva, do espaço.<sup>655</sup> É importante lembrar que *Jardim, cinzas* trata do extermínio de judeus húngaros durante a Segunda Guerra Mundial sem, no entanto, se encaixar no que ficou convencionado como “literatura do holocausto”, seja pela ausência da grandiloqüência, seja pela recusa da militância que o tema, às vezes, costuma suscitar.<sup>656</sup> Mais uma vez,

<sup>653</sup> KIŠ. *Jardim, cinzas*, p. 7-8. Em “Reading Danilo Kiš”, Aleksandar Hemon analisa a abertura de *Jardim, cinzas* em contraponto à abertura das chamadas “grandes romances” – ele cita Tolstói, Dickens e o *Herzog*, de Saul Bellow –, salientando o talento de Kiš ao ir de um pequeno detalhe a outro menor ainda, recusando o “ângulo de Deus”, que predomina nas “grandes narrativas”, que se querem totaliantes. (Cf. HEMON. Reading Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.centerforbookculture.org/context/no9/hemon.html>>)

<sup>654</sup> LIMA. *Mimesis: desafio do pensamento*, p. 24.

<sup>655</sup> Cf. PIGLIA. *O último leitor*, p. 20.

<sup>656</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 153; SCARPETTA. Introduction à Danilo Kiš, p. 42-47. Danilo Kiš recusava a ideia de associar a literatura a qualificativos, ponto de vista que sempre afirmou com veemência nos ensaios e nas entrevistas (Cf. KIŠ. *Le Résidu Amer de l'Expérience*).

como nas outras narrativas com as quais trabalho nesta tese, a expressão do horror acontece pelo viés de um “olhar indireto”. Ao adentrar o “espaço” do extermínio com a “bandeja na mão” – um objeto que em suas bordas carrega filigranas de “uma glória passada” – e guiado pela voz do menino Andi Scham – que perscruta, até o mínimo exato, a radiação das coisas –, o leitor não terá um espelho da guerra, mas encontrará uma possibilidade de experimentá-la sob a forma do “prisma”.<sup>657</sup> Experiência esta reduzida ao “quase imperceptível”, embora mais significativa, porquanto exija, a partir das partículas mínimas, dos detalhes que compõem o universo da narrativa, uma “competência interativa” dos sentidos convocados a “ler e compreender”; “escutar e corresponder”.<sup>658</sup> Como afirma Leyla Perrone-Moisés a respeito da tarefa do leitor diante da contenção estilística e enunciativa dos textos de Danilo Kiš:

o leitor vai paulatinamente desvendando situações, amarrando pontas de uma intriga, o menor vai se encaixando em conjuntos maiores até ganhar sentido. Os pormenores revelam-se como pontos de concentração e de irradiação narrativa.<sup>659</sup>

Por outro lado, toda essa preocupação que Danilo Kiš manifesta pelas questões técnicas e estilísticas não se reverte em mero virtuosismo ou puro exercício de estilo, como o foi para outros escritores do século XX, mas revela-se também uma resposta ética.<sup>660</sup> Kiš posiciona-se como “um inventariante implicado na história dos homens”.<sup>661</sup> Através de suas técnicas e artifícios, que se erigem dos eventos terríveis do século XX

<sup>657</sup> Sobre a habilidade de Danilo Kiš em condensar o mundo e concentrar a experiência, Aleksandar Hemon afirma: “Whereby the language is not a mirror, but a magnifying glass, or indeed a prism.” HEMON. Reading Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.centerforbookculture.org/context/no9/hemon.html>>

<sup>658</sup> RAVETTI. Notas sobre a construção de um imaginário pós-ditatorial no Brasil, Argentina e Chile, p. 331-339.

<sup>659</sup> PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 152.

<sup>660</sup> Cf. KIŠ. *Homo poeticus*, p. 11. É sintomático o título de duas coletâneas de ensaios e entrevistas de Danilo Kiš publicadas em 1972 e 1974, respectivamente, *Po-etika* e *Po-etika II*. A respeito dessa questão, Kiš afirma, em entrevista a Brendan Lemon (1984): “I always come up against the problem of ethics and aesthetics. There are many things that are aesthetically pleasing but not morally so, and maybe the inverse is also true. *Reconciling the two is one of the questions that obsesses me*. Writing is aesthetics. As soon as you start writing you start looking for aesthetic effect, and at the same time you want to keep things somewhat moral. I’m not a moralist, but when you write, you sense the ideal: the good and the beautiful are mixed.” (KIŠ. An interview with Danilo Kiš by Brendan Lemon. Disponível em: <[http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_kis.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_kis.html)>).

<sup>661</sup> PERRONE-MOISÉS. O inventário de Danilo Kiš, p. 157.

(as guerras, os campos, o extermínio sistemático), ele assume a tarefa de reduzir e condensar a complexidade do mundo, revelando toda a potência, a capacidade extrema dessa “nova modalidade de mal” de transformar o homem em coisa.<sup>662</sup>

Como o próprio Danilo Kiš afirmara em 1973, ao refletir sobre o seu modo de conceber a atividade literária, o seu desejo, encerrado o *Circo da família*, era escrever um livro-enciclopédia cuja organização seria estabelecida através de uma polifonia de vozes, registros e formas e pela condensação e redução – “vidas reduzidas ao mínimo exato”. Por outro lado, entre essa pletera de elementos dispersos do mundo haveria um liame estabelecido pelo princípio analógico. Em 1976, seu primeiro livro de ficção, depois da publicação de *Sablier* (1972), é *Um túmulo para Boris Davidovitch*: sete capítulos de uma mesma história, que será, assim como o seu livro de ficção seguinte, exatamente *Encyclopédie des morts*, uma tentativa sistemática de construir esse “livro total”. Tomando como ponto de partida a reconstrução de uma época de horror sob o signo do stalinismo, o narrador desses “sete capítulos”<sup>663</sup> busca os rastros materiais daqueles que foram aniquilados, tiveram seus nomes apagados, suas memórias colocadas no plano da não-existência; como é evidenciado na abertura do capítulo que dá título ao livro:

A história registrou sua memória sob o nome de Novski, que é apenas um pseudônimo (ou antes um de seus pseudônimos). Mas uma coisa suscita imediatamente a dúvida: a história realmente registrou sua memória? Na *Enciclopédia Granat* e em seu suplemento, entre duzentas e quarenta biografias e autobiografias autorizadas de grandes homens e de atores da revolução, seu nome não é mencionado. (...) Assim, da maneira mais surpreendente e inexplicável, esse homem, que imbuiu seus princípios políticos de um rigoroso sentido moral, esse internacionalista ardente, aparece nas crônicas da revolução como um personagem sem rosto nem voz. (grifos do autor)<sup>664</sup>

<sup>662</sup> Em especial, no pensamento de Hannah Arendt desenvolve-se a percepção de que a experiência política do século XX foi marcada pelo surgimento de uma nova modalidade de mal, “o mal radical”, até então desconhecida, cuja meta não era o domínio despótico do homem, mas sim um sistema baseado na superficialidade do homem. (Cf. ARENDT. *Origens do totalitarismo*; SOUKI. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*)

<sup>663</sup> Danilo Kiš, em entrevistas, classifica o livro de “coleção de histórias unidas tematicamente”, por mais que os editores preferam denominá-lo de romance. (Cf. KIŠ. An interview with Danilo Kiš by Brendan Lemon. Disponível em: <[http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_kis.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_kis.html)>).

<sup>664</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 83.

Essa “mini-enciclopédia” das calamidades stalinistas será construída a partir da consulta de testemunhos e depoimentos de sobreviventes dos *gulags*. A forte base documental surge, aparentemente, como uma maneira de garantir a autenticidade dos relatos, uma forma de, como é típico no discurso histórico, de “legitimação científica”. *Um túmulo para Boris Davidovitch* apresentará uma vasta rede de signos que cumprem o papel de documentos, provas, “marcas de historicidade”: textos escritos, testemunhos, cartas, fotografias, monumentos, referências, notas de rodapé, citações e, principalmente, a posição distanciada e “imparcial” do narrador. Em alguns momentos, o peso dos documentos, o excesso das fontes, parece querer dobrar as camadas do discurso ficcional, corroer de seu interior a sua natureza imaginária.<sup>665</sup> Por outro lado, na sua elaboração ficcional, Danilo Kiš, à maneira de Jorge Luis Borges, cuja *História universal da infâmia* é tomada por ele como uma espécie de “contra-modelo”,<sup>666</sup> misturará essas fontes de informação “exatas” com outras referências forjadas; textos “não-ficcionais” com textos ficcionais; citações de autores existentes; outras, de “nomes falsos”.<sup>667</sup>

Os primeiros cinco “capítulos” dos sete de *Um túmulo de Boris Davidovitch* recolhem o seu tema do livro *7000 jours en Sibérie*, de Karlo Stajner, publicado dez anos antes, na Iugoslávia.<sup>668</sup> O iugoslavo Karlo Stajner passou quase vinte anos preso nos campos soviéticos, sendo liberado em meados dos anos cinqüenta. Em *7000 jours en Sibérie*, Stajner dá o seu depoimento sobre o período em que esteve preso e recupera

<sup>665</sup> Cf. PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>.

<sup>666</sup> Danilo Kiš constrói a arquitetura de *Um túmulo para Boris Davidovitch* tomando o livro de Jorge Luis Borges como modelo declarado, mas o preenche com um outro conteúdo: as aporias da história da Outra Europa. Procedimento que Katarina Melic denominará de “contra-livro”, em relação àquele de Borges, enquanto Nelson Ascher chamará de “Infâmia universal da história” (Cf. MELIC. La fiction de l'histoire dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, de Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/18.php>>; ASCHER. A infâmia universal da história, p. 8.).

<sup>667</sup> Tal empreendimento literário parece confluir com aquele do narrador do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “(...) Bioy Casares jantara comigo naquela noite e demorou-nos uma vasta polêmica sobre a elaboração de um romance na primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem ao leitor – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal.” (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 1).

<sup>668</sup> Anos depois, Danilo Kiš se empenharia para tornar possível a publicação da tradução francesa do livro de Karlo Stajner, escrevendo inclusive o prefácio da mesma, que sai finalmente em 1983. (Cf. PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>).

particularidades curiosas colhidas do testemunho de outros presos. Em nenhum momento de seu livro, Danilo Kiš explicita a sua “dívida” para com Stajner. Entretanto, o terceiro capítulo do livro, “O círculo mágico das cartas”, traz uma lacônica dedicatória: “*Para Karl Steiner*”.<sup>669</sup> O título do capítulo e a “falsificação” do nome do autor apontam para uma obsessão de Danilo Kiš, o jogo:

Eu acredito no documento, na confissão, no jogo de espírito. Um não segue sem o outro, é uma espécie de santíssima trindade. A confissão ou o jogo de espírito ou ainda o documento, em si mesmos, logo fora dessa trindade, não são mais que um material bruto: de Memórias, um novo romance ou um estudo histórico. No final das contas, eis aqui a receita: misturar bem tudo, como se mistura as cartas, mas depois de ter assim mexido e cortado as cartas de forma mágica, não serão somente elas que estarão misturadas, mas também as cores e as figuras, um meio-rei/meio-rainha, um meio-coração/meio-espadas, como nas mãos de um prestidigitador. Na falta de outra coisa, esta manipulação mágica do jogo de cartas diverte você e diverte, talvez, também o público. A expressão mesma do “jogo de cartas”, *spil karata*, compreende um elemento essencial da arte – o jogo. (tradução minha)<sup>670</sup>

Sempre afeito às “misturas estranhas”, filho de um argentino cosmopolita [Borges] com um emparedado judeu polonês de cidade pequena [Schulz],<sup>671</sup> Danilo Kiš opera a lógica de seus métodos literários “mistos” sobre o texto de Karlo Stajner, que se oferece às suas mãos de prestidigitador. Aos breves episódios que aparecem em *7000 jours en Sibériei*, Danilo Kiš introduz acréscimos, detalhes, intercala histórias, constrói outras versões, “embaralha” as fontes, trabalhando o documento como se estivesse se debruçando sobre um pergaminho “em busca de traços que não são visíveis a olho

<sup>669</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 61.

<sup>670</sup> “(...) Je crois au document, à la confession, au jeu de l'esprit. L'un ne va pas sans l'autre, c'est une sorte de sainte trinité. La confession ou le jeu de l'esprit, ou encore le document, en eux-mêmes, donc en dehors de cette trinité, ne sont qu'un matériau brut: des Mémoires, un nouveau roman ou une étude historique. En fin de compte, voici la recette: bien mélanger le tout, comme on mélange les cartes, mais après avoir ainsi brassé et coupé les cartes de façon magique, il n'y a pas qu'elles que se sont mélangées, mais aussi les couleurs et les figures, un demi-roi/une demi-reine, un demi-cœur/un demi-pique, comme dans mains d'un prestidigitateur. A défaut d'autre chose, cette manipulation magique du jeu de cartes vous amusera, et amusera peut-être aussi le public. L'expression même de jeu de cartes, *spil karata*, comprend un élément essentiel de l'art – le jeu.” (KIŠ. *Le résidu amer de l'expérience*, p. 54-55).

<sup>671</sup> Cf. SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 129.



nu”.<sup>672</sup> Em um exercício de leitura dos testemunhos que busca suas fendas e trincas, Kiš propõem-se a preencher os silêncios e as lacunas, traduzir os não-ditos e , principalmente, ficcionalizar as faltas,<sup>673</sup> construindo o seu palimpsesto da memória impossível.

Ao longo de *Um túmulo para Boris Davidovitch*, outros textos são retomados por Danilo Kiš e são submetidos à mesma lógica de criação literária, ao jogo com as fontes e com o leitor, suprimindo a confortável cisão entre realidade e ficção. Tem-se, por exemplo, o livro de história da arte *L'art russe*, de Louis Réau, que aparece na descrição da igreja de Santa Sofia, em Kiev, no capítulo “Os leões mecânicos”;<sup>674</sup> trechos de *James Joyce par lui-même*, de Jean Paris, aparecem em itálico e entre aspas no início de “A porca que devora sua ninhada”<sup>675</sup> – cujo título é também uma referência a James Joyce e o seu *Retrato do artista quando jovem*<sup>676</sup> –, descrevendo a Irlanda, “terra de tristeza, fome, desespero e violência”, da personagem Gould Verschoyle; um fragmento de “La doctrina de los ciclos”, de Jorge Luis Borges, aparece na última parte de “Cães e livros”,<sup>677</sup> que, por sua vez, é uma espécie de “transcrição” do julgamento, em 1320, de Baruch, um notável rabino, no tribunal de Jacques Fourmier, bispo de Pamiers, o futuro papa Benedict XII,<sup>678</sup> entre outros.

Todas as referências, como manda a “receita” de Danilo Kiš, encontram-se bem misturadas, os testemunhos, as memórias, a reconstrução imaginária, os nomes e referências apócrifos; o que torna difícil, quase impossível, distinguir ou classificar em

---

<sup>672</sup> PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>.

<sup>673</sup> Cf. RAVETTI. Notas sobre a construção de um imaginário pós-ditatorial no Brasil, Argentina e Chile, p. 331-339.

<sup>674</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 43-45.

<sup>675</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 21-21

<sup>676</sup> Em um dado momento do romance de Joyce, a personagem Stephen Dedalus afirma: “Queres saber o que que a Irlanda é? – perguntou Stephen com violência fria. – A Irlanda é uma porca que come a sua ninhada.” (JOYCE. *Retrato do artista quando jovem*, p. 229). No livro de Danilo Kiš, Verschoyle, o protagonista da história escreve: “um espelho rachado de empregada Doméstica, uma porca que devora sua ninhada.” (KIŠ *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 23).

<sup>677</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 139.

<sup>678</sup> O julgamento de Baruch encontra-se no *Le registre d'inquisition de Jacques Fourmier (1318-1325)*, organizado e comentado por Jean Duvernoy, o autor é citado mais de uma vez por Danilo Kiš em “Cães e livros” (Cf. KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 130;138).

qualquer hierarquia o que seria o documento dito autêntico e o que seria a reconstrução imaginária. Nesse sentido, a ficção e a história entram em um regime de indistinção tendenciosa, como as “cartas do baralho”. O exemplo mais nítido dentro do livro são os capítulos cinco e seis, respectivamente, “Um túmulo para Boris Davidovitch” e “Cães e livros”, quando Danilo Kiš projeta uma história localizada no século XIV, em meio à Inquisição, que aponta para a experiência do totalitarismo no século XX. As duas narrativas tratam de julgamentos, a primeira acompanha os bastidores do processo montado contra Boris Davidovitch Novski – aquele que como os outros “heróis positivos”<sup>679</sup> do livro não figura na “oficial” *Encyclopédie Granat*, não faz parte da “história oficial celebrativa”,<sup>680</sup> a segunda, o processo diante do tribunal da Inquisição em 1330 (sic) contra o Baruch David Neumann. Tanto Boris Davidovitch quanto Baruch David intentam soprar, sussurrar para o futuro, nas entrelinhas de seus depoimentos, o princípio de que “todo o edifício de suas confissões repousa sobre uma mentira, extraída, sem sombra de dúvida, sob tortura”. Ao final de “Cães e livros”, em uma seção intitulada “Nota do autor”,<sup>681</sup> o narrador assume que o conto sobre Baruch é, na realidade, o trabalho de “tradução” do documento *Confessio Baruc olim iudei modo baptizati et postmodum reversi ad iudaismum*. Como “bom historiador”, ele indica o lugar, o arquivo, e o número do documento, aponta outras traduções, descreve o manuscrito. Logo em seguida, passa a estabelecer analogias entre esse texto e “Um túmulo para Boris Davidovitch”, apontando a coincidência de motivos, datas e palavras:

A persistência das convicções morais, o sangue derramado das vítimas, a semelhança dos nomes (Boris Davidovitch Novski e Baruch David Neumann), a coincidência das datas de prisão de Novski e Neumann (o mesmo dia do fatal mês de dezembro, a seis séculos de distância 1330... 1930), tudo isso surgiu em minha consciência como uma metáfora ampliada da doutrina clássica sobre a evolução cíclica dos tempos (...).<sup>682</sup>

O narrador apropria-se dos modos de construção do discurso histórico. Como em *La invencion de Morel*, de Bioy Casares, ele “tenta dar sentido aos dados

<sup>679</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 8.

<sup>680</sup> CHAUI. Os trabalhos da memória, p. XVIII-XIX.

<sup>681</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 138-140.

<sup>682</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 139.



proporcionados pelos documentos, ou seja, tenta utilizar os textos em uma paródia do trabalho historiográfico”.<sup>683</sup> Tal artifício apresenta um caráter duplo – efeito de verdade/efeito de ficção –, porque, ao mesmo tempo em que retoma e literaliza o documento histórico, dando feições de “documento” ao texto ficcional; por outro lado, lança dúvidas sobre a autenticidade do documento histórico. O texto cita-se e repete-se, apresentando uma mobilidade que não se “permite” em uma concepção tradicional das fontes históricas como sinônimo de “evidências neutras”. Ao leitor, deixa-se a tarefa de comparar os textos e descobrir “cartas” de naipes ambivalentes, metade verdade/metade falsificação, em um grande jogo de azar e terror. Nesses capítulos sobre a fabricação de ficções políticas, Danilo Kiš lança mão de mentiras, mistificações, simulacros, reescritas, denunciando e criticando o uso desses mesmos procedimentos pelos mecanismos de poder, das inquisições aos poderes totalitários – procedimento semelhante pode ser verificado em *Underground* – mentiras da guerra, de Emir Kusturica, como se confirmará na próxima seção deste capítulo.

Nessa confluência entre o arquivo histórico e o imaginário literário, o autor rearranja de modo inventivo os dados documentados já existentes, evidenciando o caráter discursivo dos mesmos, a materialidade de um suposto real convertida em traço escrito. O aparelho argumentativo típico do discurso histórico e a lógica do arquivo são colocados ao serviço da simulação, próprio do discurso ficcional. O arquivo como lugar onde se impõe uma norma, onde se impera a autoria e a autoridade é deformado, traído. Segundo Jacques Derrida,<sup>684</sup> ao poder arcôntico do arquivo, atravessado pelos princípios *topológico* (lugar) e *nomológico* (lei), que concentram as funções de unificação, identificação, classificação, casa-se o poder de *consignação*, que tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia, na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Os “arquivos imperfeitos”<sup>685</sup> de Danilo Kiš fazem com que essa lógica do abrigo, da reunião, da homogeneidade conviva com a dissociação, com a heterogeneidade, com o segredo, ameaçando a autoridade, a genealogia, a lei, a possibilidade de consignação.

<sup>683</sup> RAVETTI. *Bioy Casares: o pós-colonial no museu*, p. 205.

<sup>684</sup> Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 7-16.

<sup>685</sup> Cf. COLOMBO. *Os arquivos imperfeitos*.

É ainda Jacques Derrida quem salienta que o “mal radical” arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo. Ao evocar os arquivos do mal que marcaram o fim do último milênio, Danilo Kiš, em *Um túmulo para Boris Davidovitch*, desestabiliza o caráter conservador do arquivo e, simultaneamente, intenta uma espécie de escavação arqueológica daquilo que sobrou da existência de pessoas à véspera do fim. Nessa tarefa restauradora, “levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, ‘em mal de arquivo’, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória”.<sup>686</sup>

Com *Um túmulo para Boris Davidovitch*, Danilo Kiš atraiu definitivamente a atenção internacional para a sua literatura, ao mesmo tempo em que, em sua terra, atraiu também uma campanha de sete meses de atenção negativa, uma verdadeira perseguição que o impeliu a deixar definitivamente o seu país.<sup>687</sup> Como bem o define Alexandre Prstojevic, essa querela com a crítica iugoslava dos anos setenta do século XX foi o maior “combate” literário que a ex-Iugoslávia conheceu.<sup>688</sup>

Logo que o livro foi publicado, alguns críticos manifestaram restrições e sérias dúvidas a respeito da originalidade do texto. Aos poucos a “notícia” foi se propagando, chegando às principais fontes literárias do país. Danilo Kiš é acusado de se inspirar nos testemunhos sobre os *gulags* publicados alguns anos antes – mais especificamente os *7000 jours en Sibérie*, de Karlo Stajner – e de copiar, de forma “mais ou menos fiel”, parágrafos inteiros de obras de historiadores franceses e russos, por fim, acusaram o autor de tomar um documento histórico de 1330 – na verdade, o documento é de 1320, como atesta o trabalho de Jean Duvernoy<sup>689</sup> – por fruto de sua imaginação.<sup>690</sup> Conforme sintetiza Susan Sontag, o livro de Kiš foi tomado como “uma teia de plágios de uma

<sup>686</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 9.

<sup>687</sup> Cf. SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 127-128; PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>.

<sup>688</sup> Cf. PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>.

<sup>689</sup> Cf. BIDDICK. Aesthetics, ethnicity, and the history of art. Disponível em: <[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0422/is\\_n4\\_v78/ai\\_19178129](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v78/ai_19178129)>

<sup>690</sup> Para uma análise detalhada de *Um túmulo de Boris Davidovitch*, tomando como ponto de partida o teor das acusações ao autor, ver: PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>.

biografia obscura”,<sup>691</sup> em uma campanha que carregava um ranço de anti-semitismo e uma nostalgia do período de “realismo socialista”.<sup>692</sup>

Obscurece-se a proposta, o projeto do autor, sua pauta estética, temática e ideológica, sua *po-etika*, para se colocar em ênfase a questão da relação entre o original e a cópia, dos conceitos de verdade e ficção, enfim, do “controle do imaginário”. À campanha, Danilo Kiš respondeu com *La leçon d'anatomie (Cas anatomije, 1978)*:

Em defesa de *Um túmulo para Boris Davidovitch* contra tais invectivas indecorosas, Kiš montou uma exposição em escala natural da sua genealogia literária (ou seja, de seus gostos literários), uma poética pós-modernista, ou protomodernista, do romance e um retrato do que poderia ser a honra de um escritor.<sup>693</sup>

Para os leitores de Danilo Kiš, acostumados com sua “herança” literária e sua pulsão inventarista, explicitada em todos os seus escritos, a “lição de anatomia” soa desnecessária e até mesmo estreita. Danilo Kiš nunca hesitou em chamar a atenção dos leitores para os escritores com os quais estabeleceu diálogo. Já em seu primeiro livro, composto de dois romances curtos, *Mansarda/ Psalam 44 (O sótão/ Salmo 44, 1962)* lançava mão de um tratamento formal que implicava na utilização de fragmentos de outras obras inseridas no corpo do seu texto do qual passavam a fazer parte. Como o autor esclarece, em entrevista, em *Mansarda*, ao introduzir, por exemplo, um fragmento de *A montanha mágica* sem identificá-lo como sendo de autoria de Thomas Mann, o intuito não é o de “tomar emprestado”, mas de dialogar com a obra de Mann e convocar o leitor para este diálogo.<sup>694</sup> O que dizer então, para não repetir os outros escritores já citados anteriormente, do papel de James Joyce, para a arquitetura de sua ficção – os interrogatórios com interlocutores desconhecidos em *Sablier* remetem o leitor a páginas

<sup>691</sup> SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 128.

<sup>692</sup> Na Iugoslávia dos anos 70, como em outros países socialistas, os princípios que fundamentavam o realismo socialista ainda ressoavam em alguns discursos críticos a respeito das artes e em algumas manifestações artísticas. Os motivos predominantes do período de “realismo socialista” são, como salienta Iovan Péitchitch, “o trabalho, as suas formas de expressão literária, e a auto-afirmação estética vem através da retórica padronizada de formulação direta, o discurso mobilizador da conscientização das massas trabalhadoras e renovador do elã dessas massas.” (PÉITCHITCH. *A poesia contemporânea da sérvia – suas raízes e seus significados*, p. 15).

<sup>693</sup> SONTAG. *Questão de ênfase*, p. 128.

<sup>694</sup> KIŠ. An interview with Danilo Kiš by Brendan Lemon. Disponível em: <[http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_kis.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_kis.html)>. Vale ressaltar que o protagonista do romance de Kiš é um estudante apaixonado e devorador de livros.

de *Ulisses*<sup>695</sup> – ou os “ecos” de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, nos momentos em que o garoto Andi Scham encontra-se entre o sono e a vigília, em *Jardim, cinzas*.

Seriam, afinal, os procedimentos adotados em *Um túmulo para Boris Davidovitch* de outra ordem? O fato de Danilo Kiš trazer à tona os textos e testemunhos ameaçados pelas “teias” e poeira dos arquivos e bibliotecas, escutar através de rastros, pegadas e traços concretos e verificáveis – no sentido de que essas tramas são passíveis de prospecção, de especulação – a palavra do outro, colocaria uma questão teórica e ética diferente? É atrás dessa indagação, que é colocada afirmativamente por Alexandre Prstojevic, que parto agora.

Inevitavelmente, ao colocar a questão acima, caio na problemática do conceito de ficção, que, de certa maneira, atravessa as páginas de *Um túmulo para Boris Davidovitch*. Para os críticos que acusavam Danilo Kiš de empréstimos literários ilícitos, há uma concepção muito nítida de literatura e de discurso ficcional. A respeito de tal concepção, Alexandre Prstojevic tece os seguintes comentários: “o escritor não teria o direito, sob qualquer pretexto, de se referir a obras já publicadas, fossem elas de caráter ficcional ou não”, ao contrário dos praticantes do que se convencionou chamar de não-ficção, “toda semelhança com o que já se tenha lido é suspeita” (tradução minha).<sup>696</sup> É significativo, no entanto, o fato de as “apropriações” de material literário, ficcional – por exemplo a organização consagrada por Jorge Luis Borges em *História universal da infâmia* –, também presentes no livro de Danilo Kiš, não ganharem a mesma relevância nas acusações de plágio. Como Prstojevic deixa claro em seu estudo, a acusação contra *Um túmulo para Boris Davidovitch* se pautará na apropriação de discursos do gênero não-ficcional – testemunhos, pesquisa histórica e crítica. Na verdade, as invectivas contra Danilo Kiš parecem ancorar-se em uma noção de literatura e de texto ficcional na qual este seria um produto de um exercício inventivo por

---

<sup>695</sup> JOYCE. *Ulisses*, p. 461-517

<sup>696</sup> “L'écrivain n'a le droit, sous aucun prétexte, de se référer aux ouvrages déjà publiés, qu'ils soient de caractère fictionnel ou non. (...) toute ressemblance avec ce que l'on a déjà pu lire est suspecte.” (PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>).

excelência, uma construção *ex nihilo*; aquela, uma espécie de universo paralelo completamente apartado da “realidade”.

Tal ponto de vista traz como pressuposto a certeza de que os conceitos de verdade e ficção podem ser circunscritos a partir da compreensão direta e intuitiva de uma integridade plena dos mesmos. A base dessa “certeza irrefletida” é a crença de que a realidade é o contrário da ficção, sendo que uma seria caracterizada pela subtração das propriedades da outra – a clássica oposição binária entre ficção e realidade. Porém, como advertem, em contextos e a partir de recortes diferentes, autores como Wolfgang Iser ou Juan José Saer,<sup>697</sup> tais conceitos são incertos e suas definições integram elementos díspares e mesmo contraditórios, assim, a eliminação, o corte de todo rastro ficcional de um texto não é um critério de verdade, não é por si só garantia de veracidade; enquanto a ficção, por sua vez, não seria o domínio imperativo do falso, não se definiria pela exclusão dos atributos de realidade.

Segundo Wolfgang Iser, a caça ao discurso ficcional é guiada por um propósito de que ele não se converta no objeto da “realidade” que representa. No entanto,

o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sócio-cultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto agora sob o signo do fingimento.<sup>698</sup>

Com seu caráter ambivalente, o que a ficção faz é mesclar, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário.<sup>699</sup>

O que a “caça a Danilo Kiš” pela *intelligentsia* iugoslava dos anos 70 do século XX manifesta e reafirma – para além do ranço ideológico da mesma – é uma polarização, que, como realça Luis Alberto Brandão, ainda hoje, no início do século XXI, se verifica nas correntes de abordagem crítica do objeto literário. O quadro de

<sup>697</sup> Cf. ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, p. 384-416; SAER. El concepto de ficción, p. 10-15.

<sup>698</sup> ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, p. 400.

<sup>699</sup> “La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 12).

polarização teórica legado pelo século XX caracteriza-se pelo embate entre a perspectiva formalista e imanentista e a perspectiva sociológica ou culturalista:

Pode-se mesmo reconhecer, nessa tensão, a luta entre o legado romântico-idealista, que advoga a autonomia da obra de arte, cuja negatividade se manifesta especialmente no universo das formas, e o legado realista-positivista, que concebe a obra como reflexo do mundo, sobretudo, por meio dos conteúdos sociais que é capaz de veicular.<sup>700</sup>

Conceber a literatura a partir de uma perspectiva antropológica ampla, como produto do humano e ao mesmo tempo definidor do humano, seria, ainda nas palavras de Luis Alberto Brandão, uma forma de escapar a esse quadro de polarização teórica. Perspectiva essa que não se resumiria a adotar o viés da antropologia como saber instituído, mas que buscaria conceber uma “antropologia literária”.<sup>701</sup> Também, para Juan José Saer, uma maneira talvez possível de neutralizar tantos reducionismos que insistem em assediar o campo das reflexões críticas do texto literário, seria conceber a ficção como uma *antropologia especulativa*.<sup>702</sup>

É por esse viés que importa voltar para a atitude adotada por Danilo Kiš na conformação de *Um túmulo para Boris Davidovitch*. O autor escapa à relação opositiva entre o falso e o verdadeiro, não os reivindicando como opostos que se excluem, mas tomando-os como conceitos problemáticos que compõem a própria essência de sua ficção, o espaço tensionado de sua narrativa.

Nesse sentido, é relevante repetir as palavras que abrem o primeiro dos sete capítulos dessa mesma história: “Essa história, nascida na dúvida e na incerteza, só tem o *mal* (que alguns chamam de sorte) de ser verdadeira: foi registrada por mãos honestas, segundo testemunhos confiáveis”.<sup>703</sup> É nítido o cruzamento tensionado entre verdade e ficção, o conflito tomado como matéria romanesca. Admite-se a lacuna dos testemunhos e documentos, pois, se as mãos do narrador são honestas, sua intenção é sincera e os testemunhos confiáveis, resta ainda o obstáculo, a dúvida e a incerteza a respeito da

<sup>700</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade*, p. 10.

<sup>701</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade*, p. 11.

<sup>702</sup> SAER. *El concepto de ficción*, p. 15.

<sup>703</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 7.

autenticidade das fontes, dos critérios de interpretação e da *confusão* de sentidos – “para se chegar à verdade com que sonha o autor, teria que ser contada em romeno, húngaro, ucraniano ou iídiche; ou antes numa mistura de todas essas línguas”<sup>704</sup> – comuns a toda construção verbal.<sup>705</sup> Essa forma de intervenção do narrador, que puxa a atenção do leitor para a questão problemática da verdade, salientando a sua intenção, pouco fiável, de se prender às suas fontes, aos “documentos autênticos”, e, ao mesmo tempo, coloca em xeque a questão da autenticidade e da completa reprodução dos eventos, é comum, ocorrendo sistematicamente ao longo do livro de Danilo Kiš. Por outro lado, a intenção não é confundir o leitor ou construir uma negação veemente e irracional da realidade objetiva ou da existência da história em prol de uma “falsificação eufórica”,<sup>706</sup> mas colocar em evidência o caráter complexo da questão da verdade, demonstrar que, muitas vezes, o “mundo paralelo” adentra a realidade, e vice-versa. Recuperando as palavras de Juan José Saer, pode-se afirmar que a opção de Danilo Kiš não é, ao contrário dos “eufóricos do falso” e dos “profetas do verdadeiro”, uma fraqueza ante tal ou qual ética da verdade, mas a busca de uma verdade menos rudimentar.<sup>707</sup>

A sombra da falsificação, das mentiras e da manipulação da realidade contingente pelos mecanismos de poder paira sobre os capítulos de *Um túmulo para Boris Davidovitch*. Segundo Luiz Carlos de Brito Rezende,<sup>708</sup> o desafio ético que Danilo Kiš estabelece em sua obra de ficção está nos interstícios quase invisíveis da mentira no poder. Em “Os leões mecânicos”, por exemplo, o autor reconstitui a maneira como o poder soviético procedeu para persuadir o político e escritor francês Édouard Herriot de que a liberdade de culto religioso era respeitada na União Soviética. Visitando a URSS nos anos 30 do século XX, ele assistirá a um simulacro de Missa encenado especialmente para ele. Nesse “circo na casa de Deus”,<sup>709</sup> a igreja de Santa

<sup>704</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 7.

<sup>705</sup> Cf. SAER. *El concepto de ficción*, p. 10.

<sup>706</sup> Uma reflexão fundamental a esse respeito está no capítulo IV de *Mímesis: desafio ao pensamento*, de Luiz Costa Lima, na seção intitulada “O revisionismo histórico: uma consequência imprevista”. Cf. LIMA. *Mímesis: desafio ao pensamento*, p. 238-247.

<sup>707</sup> SAER. *El concepto de ficción*, p. 12.

<sup>708</sup> REZENDE. *O escritor se faz de dor*, p. 11.

<sup>709</sup> KIŠ. *Um túmulo para Boris Davidovitch*, p. 45.



Sofia de Kiev terá que ser reaberta e sofrer uma “restauração” – que é mais a construção do cenário para o espetáculo – depois de um longo tempo transformada em cervejaria; assim como um integrante do partido, Tcheliustnikov, que já fora ator, interpretará o papel de pope na cerimônia religiosa encenada para o político francês, que é ludibriado e retorna à França persuadido de que na União Soviética persiste a liberdade de culto religioso. Toda a narrativa se constrói em torno da preparação da encenação. Interessa revelar para o leitor os bastidores, mostrar como a história revela-se um grande teatro no qual o difícil é saber onde termina o bastidor, onde começa a encenação. Desvela-se, mais uma vez, importantes dimensões que atravessam todo poder autoritário e todo discurso que se quer da ordem da Verdade – a arte da mentira, o exercício da encenação, o mecanismo da censura. Como salienta Katarina Melic, *Um túmulo para Boris Davidovitch* vira do avesso algumas convicções dos leitores e desconstrói limites considerados intransponíveis: “opera-se uma reviravolta paradoxal: é a História que depende do simulacro, e a escritura da verdade. Mas a dúvida termina por se estender ao estatuto mesmo dos elementos do *puzzle* que é a História que o leitor lê/monta” (tradução minha).<sup>710</sup> Ao final da leitura, o leitor concluirá que a combinação das peças não forma um todo; a unidade e a *ordem* não estão mais garantidas.

Nesse sentido, *Um túmulo para Boris Davidovitch* é muito mais do que uma história bem contada sobre as prisões, os campos de trabalhos forçados, as torturas; sobre a manipulação do homem, do sistema político e social, que se resumiria em uma exposição “romanceada” de uma ideologia. Propósito este que colocaria o texto de Danilo Kiš na esteira dos mesmos ditames da estética “realista socialista”, mudando apenas no que tange à sua concepção da “verdade”. Contrariamente, encontra-se na obra de Kiš o próprio questionamento do *topos* e do *nomos* dos “documentos escritos”, antes definidos como traços inequívocos de confiança na apreensão dos acontecimentos do passado, na captação da verdade. Dá-se ênfase, para tanto, ao caráter subjetivo e afeito desses mesmos documentos às manipulações efetuadas pelos sistemas de poder.<sup>711</sup>

<sup>710</sup> “Il s'opère un retournement paradoxal: c'est l'Histoire qui reève du simulacre, et l'écriture de la vérité. Mais le doute finit par s'étendre au statut même des divers éléments du puzzle qu'est l'Histoire que lecteu lit/lie.” (MELIC. La fiction de l'Histoire dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, de Danilo Kiš. Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/18.php>>).

<sup>711</sup> Sobre as relações entre verdade e poder, ver: FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 1-14; Sobre a questão dos documentos, ver: LE GOFF. *História e memória*, p. 535-553.



Danilo Kiš alia-se, assim, aos princípios e formulações empreendidas pelos historiadores, a partir da segunda metade do século XX, no que se refere à lida com os documentos; o que Jacques Le Goff chama de “revolução documental”.<sup>712</sup> Essa revolução traria em seu bojo a crítica ao documento como algo objetivo, inócuo, primário, colocando fim à ilusão de que o documento é um “canal” para se atingir plenamente a experiência e a memória. Ao mesmo tempo, perdura no inventário imaginado por Danilo Kiš o desejo de que a narrativa ficcional possa contribuir para restituir a experiência humana no tempo simultaneamente real e ilusório da leitura.

Nas palavras de Alexandre Prstojevic, concluindo a sua reflexão a respeito da querela em torno de *Um túmulo para Boris Davidovitch*:

a poética de Kiš é uma poética da metamorfose, da diferença e do deslocamento. Ela repousa tanto sobre o ideal enciclopédico do saber total quanto sobre aquele do fantástico da biblioteca. Seu propósito é o de desvelar os pontos fracos de um testemunho escrito, de demonstrar sua falibilidade, de encontrar nos seus interstícios de silêncio os segredos que se tentou esconder. (tradução minha)<sup>713</sup>

Nesse registro dos interstícios do silêncio, na esperança irrisória de fazer escutar o outro, reside, para Danilo Kiš, a possibilidade de existência da literatura. Em uma longa carta, a última notação diarística da personagem do demiurgo Edouard Scham, com a qual o autor encerra *Sablier*,<sup>714</sup> tem-se uma espécie de epítome dessa idéia. Suas últimas palavras são:

Na falta de outra coisa, talvez reste o meu herbário material ou meus cadernos de notas, ou minhas cartas, e não será mais que esta idéia condensada que se materializou: uma vida materializada, uma pobre e vã vitória humana sobre o nada infinito, eterno, divino. Ou talvez reste – apesar de toda aquela sombra no dilúvio último –, reste minha

<sup>712</sup> Cf. LE GOFF. *História e memória*, p. 540-546.

<sup>713</sup> “(...) la poétique de Kiš est une poétique de la métamorphose, de la différence e du décalage. Elle repose autant sur l'idéal encyclopédique du savoir total que sur celui du fantastique de la bibliothèque. Son but est de dévoiler les points faibles d'un témoignage écrit, de démontrer sa faillibilité, de trouver dans ses interstices de silence les secrets qu'on a essayé d'y cacher.” (PRSTOJEVIC. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>).

<sup>714</sup> Essa carta é, na verdade, como declara o autor em entrevista a Brendan Lemon, a transcrição de uma carta deixada por seu pai antes de ser levado para Auschwitz, onde morreria em 1944. (Cf. KIŠ. An interview with Danilo Kiš by Brendan Lemon. Disponível em: <[http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_kis.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_kis.html)>).

loucura e meu sonho, aurora boreal e eco longínquo. Talvez alguém note esse luar, entenda esse eco longínquo, sombra de um rumor de antanho, e compreenda o sentido desse luar, dessa cintilação. Talvez o meu filho, que divulgará meus cadernos de notas e meu herbário com suas plantas panonianas (incompleto, inacabado, como tudo que é humano). E tudo o que sobrevive à morte é uma vã e pequena vitória sobre a eternidade do nada – a prova da grandeza do homem e da indulgência de Iavé. *Non omnis moriar.* (tradução minha)<sup>715</sup>

---

<sup>715</sup> “À défaut d’autre chose, peut-être restera-t-il mon herbarium matériel ou mes carnets, ou mes lettres, et n’est-ce rien d’autre que cette idée condensée qui s’est matérialisée: une vie matérialisée, une pauvre et vaine victoire humaine sur le néant infini, éternel, divin. Ou peut-être restera-t-il – si même tout cela sombre dans le déluge ultime –, restera-t-il ma folie et mon rêve, aurore boréale et lointain écho. Peut-être quelqu’un apercevra-t-il cette lueur, entendra-t-il ce lointain écho, ombre d’un bruit d’antan, et comprendra-t-il le sens de cette lueur, de ce scintillement. Peut-être est-ce mon fils qui publiera mes carnets et mon herbarium avec ses plantes pannoniennes (ceci incomplet, inachevé, comme tout ce qui est humain). Et tout ce qui survit à la mort est une vaine et petite victoire sur l’éternité du néant – la preuve de la grandeur de l’homme et de l’indulgence de Jahvé. *Non omnis moriar.*” (KIŠ. *Sablier*, p. 249).

### 3.3. Mentiras em 35 mm

Se Danilo Kiš, com o seu *Um túmulo para Boris Davidovitch*, protagonizou, à sua revelia, a maior querela literária da “breve” história da Iugoslávia, Emir Kusturica e o seu *Underground* – mentiras da guerra acionaram uma viva polêmica, sendo tema de todos os debates e alvo de um processo exprobratório que marcou o “longo” período de desmembramento do país durante a última década do século XX. No caso de Kusturica, a ameaça à “fogueira” não partiu exclusivamente de uma *intelligentsia* iugoslava, ou ex-iugoslava, mas, principalmente, de um tipo de “formadores de opinião”, muito em voga em fins do século XX e ainda atuantes neste início de milênio nas “redes midiáticas ocidentais”, os chamados “propagandistas do ‘choque de civilizações’”.<sup>716</sup> Entre estes, os mais incisivos foram os franceses Alain Finkielkraut, como já aludido no primeiro capítulo desta tese, e Bernard-Henri Lévy.<sup>717</sup>

Para entender mais essa querela, é preciso salientar que, apesar de se intensificar com a estréia do filme *Underground* e de se “sustentar” através dele, ela começa antes, sendo atravessada por posições e paixões outras. Com o início da divisão da Iugoslávia, Alain Finkielkraut e Bernard-Henri Lévy assumiram posturas políticas opostas à de Emir Kusturica. O primeiro tomou partido dos nacionalistas croatas, sendo a principal voz dos separatistas na França, já o segundo defendeu a independência da Bósnia-Herzegovina, convertendo-se em porta-voz do então presidente muçulmano-bósnio Alija Izetbegovic.<sup>718</sup> Quanto a Emir Kusturica, como também salientado na

<sup>716</sup> Sobre a tese do “choque de civilizações” apresentada por Samuel Huntington no início dos anos 90 e a sua “intensificação” após os ataques ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001, ver: SAID. O choque de ignorâncias, p. 16.

<sup>717</sup> Figuras pitorescas, estes contam com importantes espaços de difusão midiáticos para divulgar de modo amplo suas opiniões, tanto na esfera das artes como na política, promovendo, para ficarmos em um exemplo atual, as políticas governamentais de Israel e dos Estados Unidos. (Cf. HOUSEZ. La traición de los intelectuales. Disponível em: <<http://www.voltairenet.org/article125276.html>>). O subtítulo do ensaio de Cedric Housez – especialista francês em comunicação política – é justamente: “Alain Finkielkraut y Bernard-Henri Lévy, dos propagandistas del “choque de civilizaciones.”

<sup>718</sup> A política de Izetbegovic, obviamente, era tomada por Bernard-Henri Lévy como um “modelo de Islã moderado.” Os artigos de Lévy publicados no *Le Point* estão disponíveis na internet, ver: <<http://www.lepoint.fr/sommaire.html>>.

primeira parte desta pesquisa, este tinha um ponto de vista diferente do problema. Nascido em Sarajevo, ele sempre se considerou iugoslavo, não hesitando em denunciar os nacionalistas croatas e eslovenos como descendentes ideológicos dos colaboradores nazistas e também em apontar a responsabilidade das potências estrangeiras na fragmentação de seu país. Em abril de 1992, período em que se intensificam os conflitos na Bósnia-Herzegovina, o cineasta publica, no *Le Monde*, o artigo “Europe, ma ville flambe”, em que se dirige de modo direto a uma inacessível “Europa”, confirmando o seu posicionamento. Ele termina o texto da seguinte maneira:

Europa, o enfrentamento de muçulmanos da Bósnia e de sérvios da Bósnia não é autêntico, ele tem sido fabricado, ele surgiu dos escombros dos impérios desabados que deixaram atrás deles suas cinzas. Ele tem sido alimentado pelos movimentos nacionalistas desprovidos de qualquer razão, és TEU incêndio, és TU que deve apagá-lo.

Estes são os momentos de exame de tua consciência, Europa, se todavia tu existes! (tradução minha)<sup>719</sup>

O posicionamento de Emir Kusturica não agradaria aos dois intelectuais franceses e a polêmica se instalaria definitivamente após o Festival de Cannes de 1995, quando o cineasta receberia a sua segunda Palma de Ouro com *Underground*. Logo, Alain Finkielkraut, em artigo para o *Le Monde*, acusaria o juri do festival de premiar um “propagandista nacionalista pan-sérvio” e o seu “grande afresco sobre cinquenta anos de história iugoslava”:

o que Kustruica traduz em música e em imagens, é o próprio discurso que empunham os assassinos para se convencer que eles agem em legítima defesa por ter que enfrentar um inimigo todo poderoso. Este cineasta, de quem se diz que não tem medida, explorou assim os sofrimentos de Sarajevo enquanto retoma integralmente os argumentos estereotipados dos sitiadores e dos que trazem a fome para esse território. (...) Recompensando *Underground*, o juri de Cannes acreditava reconhecer o mérito de um criador de imaginação abundante. De fato, honrou a um ilustrador servil e berrante que

<sup>719</sup> “Europe, l'affrontement des Musulmans de Bosnie et des Serbes de Bosnie n'est pas authentique, il a été fabriqué, il est apparu sur les décombres des empires déchus laissant derrière eux les cendres. Il est entretenu par les mouvements nationalistes dépourvus de toute raison, c'est TON incendie, c'est à TOI de l'éteindre.// Ce sont les moments de l'examen de ta conscience, Europe, si toutefois tu existes!” (KUSTURICA. Europe, ma ville flambe!. Disponível em: <[http://dhennin.com/kusturica/v2/politique\\_fr.html](http://dhennin.com/kusturica/v2/politique_fr.html)>.)

emprega clichés criminais. (...) Nem mesmo o diabo poderia conceber uma ofensa tão cruel à Bósnia, nem um epílogo tão grotesco à frivolidade e à incompetência ocidentais. (tradução minha)<sup>720</sup>

O que surpreende, como já aludido no primeiro capítulo desta tese, não são as palavras categóricas de Alain Finkielkraut, mas o fato de, depois de condenação tão virulenta, ele admitir, em outro artigo, que não viu *Underground*, ao qual, teoricamente, dirigem-se suas críticas, antes de publicar “A impostura de Kusturica”. Em suas palavras, justificando-se em um outro momento: “esta mistificação ofensiva e estúpida tinha de ser denunciada sem demora. Isso foi o que fiz”.<sup>721</sup> Também de início, em seus “Bloc-notes” no periódico *Le Point*, Bernard-Henri Lévy acusará Kusturica, entre outras coisas, de “autor fascista”, sem mesmo assistir ao filme. Depois de vê-lo, comparará o cineasta ao escritor Louis-Ferdinand Céline, o “gênio racista”, que tomara partido pelo nazismo.<sup>722</sup>

O que essa polêmica, que ainda se arrastaria por alguns anos,<sup>723</sup> revela é o fato de o filme *Underground* ser tomado pelos seus detratores como um puro e simples

<sup>720</sup> “ (...) ce que Kusturica a mis en musique et en images, c'est le discours même que tiennent les assassins pour convaincre et pour se convaincre qu'ils sont en état de légitime défense car ils ont affaire à un ennemi tout-puissant. Ce cinéaste dit de la démesure a donc capitalisé la souffrance de Sarajevo alors qu'il reprend intégralement à son compte l'argumentaire stéréotypé de ses affameurs et de ses assiégeants. (...) En récompensant Underground, le jury de Cannes a cru distinguer un créateur à l'imagination foisonnante. En fait, il a honoré un illustrateur servile et tape-à-l'oeil de clichés criminels. (...) Le diable lui-même n'aurait pu concevoir un aussi cruel outrage à la Bosnie ni un épilogue aussi grotesque à la frivolité et à l'incompétence occidentales.” (FINKIELKRAUT. *L'imposture Kusturica*, p. 17. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>).

<sup>721</sup> FINKIELKRAUT. *La propaganda onirique d'Emir Kusturica*, p. 7. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>. Essa situação “pitoresca” serviu como ponto de partida para a realização de um filme, a comédia *Rien sur Robert*, dirigida por Pascal Bonitzer. (Cf. HOUSEZ. *La traición de los intelectuales*. Disponível em: <<http://www.voltairenet.org/article125276.html>>).

<sup>722</sup> LEVY. *Bloc-notes* Disponível em: <<http://www.lepoint.fr/edito/document.html?did=38414>>; <<http://www.lepoint.fr/edito/document.html?did=40386>>. Vale ressaltar que essas manifestações a respeito de *Underground* sem ao menos ver o filme (“avant de l'écran”) foram fundadas em entrevistas e reportagens sobre o filme que apareceram na *Cahiers du cinema*, em junho de 1994 (n.481) e junho de 1995 (n.492). Ver: OSTRIA. *Monsieur K. à Prague*, p. 73-81; GRÜNBERG. *Comment Kusturica déplaça les montagnes*, p. 67-68. KUSTURICA. *Propos de Kusturica*, p. 69-71.

<sup>723</sup> Cito ainda dois ensaios posteriores, o do croata Drazen Katunaric, “*Underground* de Kusturica ou la nostalgie de l'âme slave”, publicado na revista *Esprit*, em 1997, e o do esloveno Slavoj Zizek, “*Underground* or ethnnc cleansing as a continuation of poetry by other means”, publicado na *InterCommunication*, em 1996. (Cf. KATUNARIC. *Underground* de Kusturica ou la nostalgie de

instrumento de propaganda ideológica. A força emocional ainda potente liberada pelos conflitos na região dos Bálcãs trouxe à tona a dimensão afetiva e as arestas políticas do filme de Emir Kusturica e de seus interpretadores.

O posicionamento político do cineasta – exposto em artigos e entrevistas<sup>724</sup> – parece tornar impraticável o arrefecimento das “paixões políticas”, impossibilitando qualquer análise estética equilibrada. Como salienta Slavoj Žižek: “Ao olhar para as reações passionais às quais *Underground* deu origem, especialmente na França, parece que seu papel como uma aposta no debate político a respeito do significado da guerra na ex-Iugoslávia eclipsou totalmente suas inerentes qualidades estéticas” (tradução minha).<sup>725</sup> Também é inegável que, quando assistido, o filme libera, através de suas “arestas irônicas”,<sup>726</sup> uma forte carga afetiva, provocando uma gama de respostas emocionais do espectador, da raiva ao deleite, e vários graus de motivação e proximidade, do distanciamento desinteressado ao engajamento apaixonado – como adverte Linda Hutcheon: “a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele”.<sup>727</sup>

Por outro lado, a cada revisão do filme de Emir Kusturica, a sensação que se tem é que o cineasta não poupa nada nem é condescendente com ninguém, inclusive com ele mesmo – que, além de fazer uma participação *cameo*, interpretando um

---

lâme slave, p. 119-139; ŽIZEK. *Underground or ethnic cleansing as a continuation of poetry by other means*. Disponível em: <[http://www.nticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic018/intercity/zizek\\_E.html](http://www.nticc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/zizek_E.html)>. Como salienta Dina Iordanova, somente depois que as críticas vindas de “vozes do Ocidente” contra o filme apareceram, as opiniões de autores da região passaram a ganhar espaço na mídia internacional. (Cf. IORDANOVA. *Cinema of flames*, p. 116-117).

<sup>724</sup> Por exemplo, o fato de ele escolher Belgrado como cenário para o filme, quando a guerra era travada na Bósnia, o financiamento conseguido – US\$ 12 milhões – graças ao empenho da Radio Televizije Srbije (RTS), televisão oficial de Belgrado, e o suporte recebido nessa parte da ex-Iugoslávia. (Cf. IORDANOVA. *Cinema of flames*, p. 116-124).

<sup>725</sup> “With regard to the passionate reactions to which *Underground* gave rise, especially in France, it seems that its role as the *enjeu* in the political struggle over the meaning of the post-Yugoslav war totally eclipsed its inherent aesthetic qualities.” (ŽIZEK. *Underground or ethnic cleansing as a continuation of poetry by other means*. Disponível em: <[http://www.nticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic018/intercity/zizek\\_E.html](http://www.nticc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/zizek_E.html)>)

<sup>726</sup> Segundo Linda Hutcheon, “a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a ‘pegam’ e dos que a não pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas ‘vítimas.’” HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 16.

<sup>727</sup> HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 63.

“mafioso” comprador de armas, na última parte do filme, aparece parodiado na figura do cineasta colaborador. *Underground* não peca pela “correção” histórica – ou o “politicamente correto” – nem pelo desejo de consenso. A “intenção”,<sup>728</sup> levando-se em conta o realizador e o espectador do filme, não é criar um panfleto ou um filme histórico tradicional, como o filme dentro do filme: *A primavera chega num cavalo branco*. Se há um afresco da história iugoslava de 1941 a 1992, este é construído não como uma síntese, uma totalidade não-fissurada, mas a partir de “um exército de resíduos que aponta para o passado e exige restituição”.<sup>729</sup>

Nesse sentido, não há lugar, em *Underground*, para a nostalgia do “cidadão iugoslavo” Emir Kusturica, pois, entre ruínas e destroços, a alegoria se faz luto; o filme; necrológio de um país e de sua capital. Não há espaço para heróis (os valentes sérvios) ou vilões (os invasores nazistas, os coniventes croatas e eslovenos), ou seja, uma retórica maniqueísta que convide à solidariedade, como viram, ou não, alguns detratores do filme, que, muitas vezes leram as alusões históricas presentes na narrativa – tomadas isoladamente do contexto fluido e não-fixo do texto filmico – procurando uma chave precisa e única para os fatos. Conforme afirma Andréa França, “o filme complexifica e transforma em falsa qualquer espécie de determinação histórica, religiosa, étnica ou geográfica, mostrando a ilusão que seria acreditar na existência de formas de consenso coletivo”.<sup>730</sup> Sob o viés de um olhar crítico e desnaturalizador, todas as personagens e situações carregam ambivalência, a memória das guerras bordeja a falsificação, a síntese histórica traz o risco do logro.

Penso que cabe aqui uma sinopse do filme: na madrugada de 06 de abril de 1941, Marko e Crni, embriagados, comemoram a entrada do segundo no Partido

---

<sup>728</sup> Tomo a noção de intenção em um sentido estendido, inseridos o produtor (realizador) e o receptor (interpretador) na construção do significado do texto filmico. Assim, ao falar de uma intenção de Emir Kusturica, tenho consciência da minha interpretação como um ato intencional, não concebendo o filme como a manifestação sublime das intenções de um sujeito. Sobre esse alargamento da noção de intenção, ver: HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 169-180.

<sup>729</sup> AVELAR. *Alegorias da derrota*, p. 14.

<sup>730</sup> FRANÇA. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*, p. 90.

Comunista iugoslavo e o roubo de um carregamento de armas do governo, acompanhados de uma ruidosa e ubíqua orquestra cigana. Na manhã do mesmo dia, Belgrado é bombardeada. Os alemães invadem o país. Os oportunistas Marko e Crni tomam parte na resistência comunista chefiada por Tito. Face à incerteza da guerra e às possíveis prisões dos insurgentes, Marko resolve esconder em um porão da casa de seu avô, os familiares dos aliados, inclusive o seu irmão Ivan (zelador do zoológico de Belgrado, que leva consigo o macaco Soni) e a esposa de Crni, Vera. No porão, Vera dá a luz a Jovan e logo em seguida morre. A amante de Crni, a atriz Natalija, adere aos invasores, mais especificamente ao oficial nazista Franz, e torna-se “primeira dama” do teatro de Belgrado. Três anos depois, Crni comemora o aniversário do filho Jovan, que vive no sótão, ao mesmo tempo em que planeja seqüestrar Natalija. Em uma apresentação ultra afetada, em alemão, obviamente, de *O pai*, de Auguste Strindberg, Crni adentra o palco e rouba Natalija. Depois de uma tentativa frustrada de se casar com a atriz, Crni é preso e interrogado pelos alemães. Marko consegue resgatar o amigo, mata Franz e leva Natalija. Um acidente estúpido com uma granada deixa Crni ferido e este é levado para o porão. Apaixonado por Natalija, Marko mantém as pessoas no porão durante 20 anos. Casa-se com Natalija, torna-se membro importante do governo de Tito, agora na República Federativa Popular da Iugoslávia, e transforma Crni, que é dado como morto, em mártir da libertação do país. Alheios ao mundo exterior, os habitantes do porão, dependentes das informações de Marko, único elo deles com o exterior, seguem acreditando que a Segunda Guerra Mundial não acabou e fabricam armas para ajudar a resistência. Com o contrabando dessas armas, Marko e Natalija enriquecem e fabricam histórias da guerra forjada. Na cerimônia de casamento de Jovan, Crni e o filho conseguem sair do porão. Também Soni e Ivan saem. Porém, a superfície que se revela é um complexo emaranhado de corredores estreitos, túneis, canais que ligam a Iugoslávia a uma outra Europa, representada metonimicamente pelas placas que indicam um túnel que liga Berlim a Atenas. Depois de uma elipse de mais de



30 anos, as personagens reencontram-se em pleno conflito que detonou a dissolução do país nos anos 90 do século XX.

Partindo de uma peça teatral de Dusan Kovacevic,<sup>731</sup> com quem assina o roteiro do filme, o cineasta racha o espelho mágico – espelho invertido, distorcido e reformado; característico de um discurso subalterno – e o aplica à Europa Centro-Oriental de modo a que todos são obrigados a mirar-se nas águas sujas de um poço/espelho – o elemento fantástico que se encontra em um pátio no meio do porão no qual estão confinadas as personagens. Imagem-síntese que várias vezes volta, pontuando passagens decisivas na história, o poço parece oferecer a quem dele se aproxima seu produto aparentemente inesgotável, o fluxo de energia e força que não cessa de recorrer ao longo do filme. Como bem observa Slavoj Zizek, ao contrário de “lançar fora a água suja [o fanatismo ‘excessivo’ nacionalista] sem também perder a criança [o nacionalismo ‘saudável’]”, o que reproduziria exatamente a lógica nacionalista de livrar-se dos excessos impuros, um dos méritos de *Underground* é tornar visível, é fazer com que o espectador confronte-se com a “água suja”, no caso, o fantasmático suporte que estrutura o gozo na fobia nacional.<sup>732</sup>

Se uma postura tradicional pressupõe o “olhar o espelho” como tentativa de se alcançar pelo viés da “mímica” o outro mais avançado sobre o qual se investe o olhar e a fantasia – postura tão bem figurada na seqüência da representação da peça de Auguste Strindberg, em que o afetamento teatral com que os atores recitam o texto e gesticulam é levado ao cume, assim como o cenário, a maquiagem e o figurino<sup>733</sup> –, o “deformar o

---

<sup>731</sup> A peça de Kovacevic localiza-se apenas nos anos 40 do século XX, nela um homem mantém escondido no porão um grupo de pessoas a quem engana, dizendo que a guerra não acabou, e obriga a tecer pulôveres. (Cf. KUSTURICA. Souvenirs de bord, p. 42-43; OSTRIA. Monsieur K. à Prague, p. 77-79).

<sup>732</sup> Cf. ZIZEK. Underground or ethnic cleansing as a continuation of poetry by other means. Disponível em: <[http://www.nttcc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic018/intercity/zizek\\_E.html](http://www.nttcc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/zizek_E.html)>

<sup>733</sup> Esta seqüência, em que a representação teatral é interrompida, dialoga de modo explícito com a comédia *Ser ou não ser*, de Ernst Lubitch. Também as cenas de Natalija e Franz lembram Carole Lombard e o oficial nazista no filme de Lubitch. (Cf. SER ou não ser. Direção de: Ernst Lubitch...(1942)

espelho” significa uma postura mais crítica em que se desmascara a homogeneidade do outro, em que se descortina a ruína por trás do monumento. Propõe-se, assim, uma lógica perturbadora para o aparelho conceitual “cosmopolita” ocidental, na qual nós e os outros, aliados e inimigos, gregos e bárbaros, fundem-se em um espaço intercambiável, uma terceira *margem*, feita de filamentos subterrâneos que parecem levar a lugar nenhum.

Dividido em três partes: *Guerra*, *Guerra Fria* e *Guerra*, o filme de Emir Kusturica nutre-se dos campos de força e da dinâmica das guerras e, ao mesmo tempo, “purifica-os” do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, que permeiam a “lógica bélica”. Para tanto, alguns elementos são convocados para trazer e suplementar a pulsão rítmica dos conflitos bélicos sob um viés deliberadamente não-oficial, irônico e ao mesmo tempo regenerador.<sup>734</sup> O ritmo incessante, os fluidos elétricos, a euforia histérica, o espírito frenético, o tom de comemoração às avessas são trazidos pela música cigana –conduzida por uma orquestra, que estranhamente não pára de tocar<sup>735</sup> –, pelas festas de aniversário e de casamento – algumas abortadas, outras não –, pela dança, pelo canto, pelo efeito da bebida, pelo riso e pelas lágrimas. Os músicos ciganos, sempre presentes, ocupam o lugar dos antigos rapsodos, não só “comentam” as cenas, mas ditam o ritmo vertiginoso das mesmas. Nas palavras de Antoine de Baecque:

A cada vez que essas figuras irrompem – não de súbito pois que se as espera – parece que o filme se faz pleno de energia para reparti-la cada vez mais, como se esses reabastecimentos oferecessem a *Underground* a possibilidade de ser generoso ao longo de seu

<sup>734</sup> Inevitavelmente, ao falar do caráter regenerador do filme de Emir Kusturica, remeto à leitura de Mikhail Bakhtin da literatura de François Rabelais, e também à leitura que Gilles Deleuze faz do cinema de Federico Fellini. (Cf. BAKHTIN. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p 1-114; DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 9-23; 29; 93-94; 110-120;).

<sup>735</sup> A trilha sonora dos filmes de Emir Kusturica, desde *Vida Cigana* (1989), fica a cargo de Goran Bregovic, também integrante, ao lado de Kusturica, do grupo No Smoking Orchestra.

desenvolvimento, conferindo ao discurso e às imagens sua potência de arrebatamento. (tradução minha)<sup>736</sup>

Além disso, é esse caráter incessante da música cigana que permite a confluência dos fluidos regeneradores e transformadores que atravessam a tela. Como salienta o próprio Emir Kusturica: “eu utilizei uma música que exprime os sentimentos das pessoas, isso me deu muito do potencial para dinamizar o filme e os atores, e encontrar o ritmo da guerra” (tradução minha).<sup>737</sup>

O “Era uma vez um país...”, título inicial depois tornado subtítulo original de *Underground*, lido por muitos como prova do “adeus nostálgico” de Emir Kusturica à Iugoslávia, aparece duas vezes no filme e de formas distintas. Em um primeiro momento, na forma de intertítulos que abrem a narrativa. Como nos cinema mudo, esses intertítulos são interpostos entre as cenas do filme, formando verdadeiros blocos.<sup>738</sup> No caso de *Underground*, a função aparente desse recurso é localizar as datas, organizar, separar e classificar os fatos. Por outro lado, o tom objetivo, formal e regulador dos textos inscritos nessas cartelas entra em contradição com a caráter onírico, fantástico e farsesco das imagens do filme às quais servem de “legenda”. Cria-se, portanto, um contraponto irônico: o modelo progressivo do historicismo emoldurando imagens que aludem à farsa, ao logro e à mentira.<sup>739</sup> Inserido nesse contexto, o primeiro “Era uma vez...” aponta para o tratamento gradualista, finalista e progressivo das grandes narrativas sobre o passado, fundadas no historicismo, convertendo-se, para dizer com Walter Benjmain, na “meretriz ‘era uma vez’” com a qual aqueles que escrevem a história –como Marko, que forja uma imagem “eterna” do passado – querem se esgotar

<sup>736</sup> “A chaque fois, lorsque ces figures surviennent – non pas à l'improviste puisqu' on les attend – il semble que le film fasse le plein d' energie pour repartir de plus belle, comme si ces ravitaillements offraient à *Underground* la possibilité d'être généreux pendant l'intégralité de son déroulement, conféraient au récit et aux images leur puissance d'emportement.” (BAECQUE. Dans les entrailles du communisme, p. 39.).

<sup>737</sup> “J'ai utilisé une musique qui exprime les sentiments des gens, ça m' a donné beaucoup de potentiel pour dynamiser le film et les acteurs, et trouver le rythme de la guerre.” (KUSTURICA. Propos de Emir Kusturica, p. 69.

<sup>738</sup> Sobre o papel dos intertítulos no cinema mudo, ver: DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 267-269.

<sup>739</sup> Infelizmente, a tradução dos intertítulos nas legendas do filme em português não leva em conta esse contraponto irônico, muitas vezes “desinformalizando” o conteúdo das mesmas.

no “bordel do historicismo”.<sup>740</sup> Ao final do filme, o “Era uma vez...” retorna – esse retorno não é palindrômico –, agora nas palavras ditas pelo ator Slavko Stimac, que interpreta a personagem Ivan – o narrador gago e claudicante do início do filme (ver capítulo 1) –, com um sentido outro, não mais como a chave de entrada para uma narrativa grandiosa e progressiva. Como nas fábulas, as regras de verossimilhança dos relatos tradicionais são postas em suspensão a priori, para que uma outra lógica se precipite, para tanto, o personagem converte-se em ator; o final, em começo de uma história que não tem fim.

A falsificação, as mentiras e a manipulação da realidade contingente pelos mecanismos de poder também é tema privilegiado em *Underground*. Se o filme documentário e o filme de testemunho<sup>741</sup> pretendem cancelar a dimensão narrativa em favor de um diligente testemunho do mundo, ou seja, registrar os fatos com a máxima neutralidade possível, sem aplicar modificações subjetivas, *Underground* distorce a fidelidade do documentário ao real, utilizando-o como gênero inserido dentro da narrativa, mas questionando sua fidelidade ao mundo, em um incessante jogo entre verdade e mentira.

Os arquivos comparecem na forma de cenas de documentários antigos que são utilizados de modo intermitente ao longo do filme, na maioria das vezes depois dos intertítulos. Assim como Danilo Kiš, Emir Kusturica reorganiza de modo inventivo os dados documentados já existentes, no caso específico, as imagens de arquivo, evidenciando o caráter “construível” das mesmas; a materialidade de um suposto real registrada em celulóide. Tais imagens são integradas à narrativa através de um processo de colorização que torna quase imperceptível a identificação das mesmas como “fragmentos” estranhos ao resto filme; além disso, em muitos momentos, graças à utilização de efeitos técnicos e um impecável trabalho de iluminação e fotografia, os atores contracenam e interagem com as imagens de documentário (ver Figura 6)

<sup>740</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 230-231.

<sup>741</sup> Sobre a questão do filme documentário e de testemunho e a lógica arquivística, o seu papel de “catálogo móvel”, ver: COLOMBO. *Os arquivos imperfeitos*, p. 50-58.



Figura 6: Seqüência do filme *Underground*  
Fonte: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>

Por outro lado, o objetivo não é criar um efeito de realidade ou criar uma ilusão referencial, mas corromper a pretensão mesma dessas imagens de se firmarem como prova, documento da realidade.<sup>742</sup> Daí, a indiferenciação entre as imagens de arquivo que trazem Belgrado destruída pelo bombardeio alemão e, três anos depois, pelo aliados, que “destroem tudo que os nazistas pouparam em 1941”. Essas imagens, parece afirmar Emir Kusturica, não têm nenhum sentido preciso, podem servir a todas as propagandas.<sup>743</sup> Redutores de uma história complexa, esses fotogramas constituem-se em imagens-emblema, que servem para atizar ódios, provocar comiseração, guardar, para o bem e para o mal, a “memória coletiva”.

O momento mais inventivo dessa forma de desvelamento acontece no final da segunda parte do filme, na seqüência de imagens que mostram o funerais de Tito.<sup>744</sup> Nesse caso, não há nenhuma incrustação aparente, as imagens, provavelmente de cinejornais da época, vão surgindo, seqüencialmente: Liubliana, Zagreb, Belgrado;

<sup>742</sup> Procedimento semelhante foi utilizado por Woody Allen, em 1983, no filme *Zelig*, no qual também se deforma e se traí o princípio do arquivo, problematizando os cânones e instrumentos do filme documentário e do filme de testemunho. Neste filme, o cineasta fabrica um documentário sobre Leonard Zelig, o “homem-camaleão”, capaz de mudar suas feições de acordo com o ambiente em que está. Ao longo do filme, depoimentos falsos e verdadeiros, cinejornais da época, fotografias e cenas filmadas incorporam-se à narrativa, de modo refinado. (Cf. ZELIG. Direção de Woody Allen... (1983)).

<sup>743</sup> “Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas.” (SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 14).

<sup>744</sup> Imagens também utilizadas no “documentário” *Memórias em super 8*, que acompanha a turnê da banda da qual Emir Kusturica faz parte, *No Smoking Orchestra*, em 1999. (Cf. MEMÓRIAS em super 8. Direção de Emir Kusturica... (2001)).

peças nas ruas choram, estadistas comparecem à solenidade, bandeiras, exército, lápide...; se as imagens não denunciam a manipulação, o áudio – a canção “Lilli Marleen”, a mesma que, na primeira parte, acompanhava as imagens da invasão alemã e que, na segunda parte, era utilizada, por Marko, ao lado dos sons de bombardeios, de sirenes, na guerra que ele forjara para os habitantes do porão –, na forma de um palimpsesto, faz o contraste irônico. Também os intertítulos que antecedem as imagens do funeral põem em movimento as oscilações do significado irônico: “Com o misterioso desaparecimento [do revolucionário e poeta] Marko Dren, foi como se a fórmula da Iugoslávia de Tito desaparecesse. Tito também não resistiu à perda do amigo. Ficou doente, sofreu, sofreu e, finalmente, vinte anos depois, morreu”. Através dessas “arestas irônicas”, que permitem perceber algo mais ao mesmo tempo, Emir Kusturica põe em questão o estatuto mesmo das imagens, recusando-lhes toda legitimidade de representação fiel da realidade, já que a manipulação das mesmas pelos mecanismos de poder tem sido um dos instrumentos mais eficazes de propaganda. Quem muito bem percebeu esse estado de coisas foi Walter Benjamin na última parte do seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, quando advertia sobre o objetivo último do futurismo italiano e dos filmes documentários:

Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, *que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. (grifos do autor)<sup>745</sup>

<sup>745</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 194-195. Muito se fala do papel que as imagens tiveram, antes e durante a Segunda Guerra Mundial, para a consolidação do nazismo, dando-se especial enfoque aos filmes de Leni Riefenstahl. Vale lembrar também que em Hollywood, em 1940, formou-se o Motion Picture Committee cooperating for National Defense, com a finalidade de cuidar da distribuição e exibição gratuita dos filmes de propaganda, produzidos por agências governamentais. Após o ataque japonês de 07 de dezembro de 1941, esse grupo tornou-se o War Activities Committee, sendo que suas atividades se intensificaram com a produção de filmes que procuravam atrair voluntários para as forças armadas e para a indústria de guerra. Entre os documentários mais significativos dessa época está a série *Why we fight*, dirigida por Frank Capra. (Cf. MATTOS. Hollywood na guerra, p. 22-28; PRELÚDIO de uma guerra. Direção: Frank Capra...(1942))

Nesse sentido, *Underground*, de Emir Kusturica, opõe-se a *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos, neste, o cineasta A. parece apostar na instância conservativa do cinema, ao empreender a sua “odisséia” em busca dos três rolos de filme dos irmãos Miltos e Yannakis Manakis cujo significado para ele é revestido de um poder de imagem do mundo, no caso, os Bálcãs antes da guerra, antes da fragmentação, antes do esfacelamento; como ele insiste em repetir: memórias que não podem cair no esquecimento. Por outro lado, como adverte Fausto Colombo, nos casos em que o filme é tomado como objeto de conservação, o que conta: “não é tanto que ele fale deste ou daquele fato, mas sim que o próprio filme exista e continue a existir, no tempo e no espaço, que se torne, em suma, memória de si mesmo, e vença o possível esquecimento”.<sup>746</sup> *Um olhar a cada dia* está impregnado dessa instância conservativa, emblematizada pelas seqüências dentro da cinemateca em Sarajevo, quando Ivo Levi tenta recuperar as imagens dos irmãos Manakis, em meio a cartazes de “clássicos” do cinema e montes de latas de filmes; “memórias de um texto que não deve cair no esquecimento”.<sup>747</sup> Nesse caso, a revelação, o deciframento dos rolos de filme deixa de ser vital, o que importa é saber que a “recordação” está depositada em algum lugar e sua recuperação é, teoricamente, possível. A., Ivo Levi e Angelopoulos ocupam, portanto, para recuperar o “mal de arquivo” de Jacques Derrida, o lugar de *arcontes* – os primeiros guardiões cujas casas *guardavam* em “segurança” os documentos–, que tinham o direito e a competência hermenêuticos – podia-se dizer a crença tranqüila – de interpretar os arquivos.<sup>748</sup>

Em *Underground*, a lógica arquivística, o poder de conservação das imagens do mundo na “era de sua reprodutibilidade técnica”, adquire outros contornos. Ao contrário de Theo Angelopoulos, Emir Kusturica manifesta em seu filme uma substancial desconfiança acerca da capacidade de conservação e recuperação do passado por parte dos meios de “reprodutibilidade técnica”. Afinal, o que as imagens dos filmes de atualidade, o filme épico-socialista, os monumentos históricos insistem em celebrar é

<sup>746</sup> COLOMBO. *Os arquivos imperfeitos*, p. 54.

<sup>747</sup> COLOMBO. *Os arquivos imperfeitos*, p. 55.

<sup>748</sup> Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 12-13.



a história oficial, o triunfalismo dos vencedores, relegando para o subsolo a lembrança dos vencidos.<sup>749</sup>

É através da conservação e manipulação de “documentos” da guerra – seja a reprodução dos sons (bombardeios, sirenes, “Lilli Marleen”,<sup>750</sup> canções guerreiras), imagens (cenas em preto e branco de bombardeios) ou a preservação de objetos (o relógio com a efígie de Tito) e discursos –, que o *falsário*<sup>751</sup> Marko fabrica a farsa, o logro, as mentiras da guerra que nunca termina, confinando no porão todo uma comunidade que crê (*imagina*) em uma ocupação alemã, que parece durar para sempre, e trabalha na fabricação de armas para resistência, na esperança de uma liberação que nunca chega. Igualmente, dentro do imaginário nacional farsesco cosntruído no porão, o tempo não pode ser o mesmo da superfície, Marko controla-o através de um grande relógio que é atrasado, pelo avô da personagem, em seis horas por dia. As horas devem passar lentamente para que a jornada de trabalho se amplie, mas principalmente a realidade debaixo deve afastar-se cada vez mais daquela da superfície. Vale lembrar ainda que é através de um periscópio, que permite “ver” em todas as direções, que a personagem do falsário controla e manipula as pessoas no porão, sendo seu principal instrumento de poder. Equipamento óptico utilizado especialmente em submarinos, o periscópio entra em relação com outro dispositivo óptico, a câmera cinematográfica, assim como o falsário se relaciona com uma cadeia de falsários na qual ele se metamorfoseia: o intelectual “engajado”, o poeta glorificador do Estado, o líder da resistência, o cineasta colaborador por trás da “câmera”. Nas palavras de Gilles Deleuze, “a narração falsificante (...) quebra o sistema do julgamento, pois a potência do falso (não o erro ou a dúvida) afeta tanto o investigador e a testemunha quanto o presumido culpado”.<sup>752</sup>

<sup>749</sup> CHAUI. Os trabalhos da memória, p. XVIII-XIX.

<sup>750</sup> Também ao ler as partes da *Enciclopédia dos mortos* que reconstroem o período da vida de sua família na época da Segunda Guerra Mundial, a narradora evoca os sons da canção “Lilli Marleen” como fundo sonoro, ouvidos difusamente através de um rádio da vizinhança. (Cf. KIŠ. *Enciclopédie des morts*, p. 58.)

<sup>751</sup> Sobre a personagem do falsário no cinema, ver DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 162-167.

<sup>752</sup> DELEUZE. *Cinema II: a imagem-tempo*, p. 162-167



Falsário ilocalizável e crônico, Marko é a figura ilimitada que impregna todo o filme. Ele é o homem que fabrica imagens, dentro e fora do porão, como a do amigo Crni, que, do lado de fora, dado como morto, se converte, a partir da manigância, do amigo em herói da resistência iugoslava, sendo utilizado como instrumento de propaganda do governo de Tito. Sua imagem se reduplica em estátua no parque, nos discursos efusivos de Marko, no filme de propaganda. Ao discursar diante da efígie do amigo, Marko “testemunha” a trajetória de um herói exemplar, sendo o depositário das memórias/mentiras da guerra. É significativa ainda a seqüência em que Marko e Natalija visitam as filmagens de *A primavera chega num cavalo branco*. A cena que está sendo filmada é exatamente aquela da cerimônia de casamento de Crni e Natalija no barco, abortada pela chegada de Franz e o exercito nazista. Trata-se da versão “oficial” dos fatos. Pode-se comparar as duas versões, a “realmente” ocorrida e a representada pelo filme propagandístico – provavelmente aquela que é ensinada nas escolas –, para se comprovar que as duas divergem, imensamente, uma da outra. Além disso, a presença de Marko e Natalija no cenário das filmagens estabelece um regime de indiscernibilidade entre os dois e os atores que os interpretam no filme dentro do filme, não só pela semelhança física – os mesmos atores interpretam os dois papéis –, mas porque ali todos encenam: Marko e Natalija, heróis da resistência; os atores, operários da arte empenhada. Ao encontrar o ator que o interpreta, Marko declara emocionado: “Você é eu?!” e este responde: “Marko, sim, eu sou você;” nesse momento é o próprio falsário que parece perder-se nas tramas e nos jogos de ilusionismo criados por ele mesmo. Em outro momento do filme, no final da primeira parte, tem-se o seguinte diálogo entre Marko e Natalija, logo após a “descida” de Crni para o porão:

- Eu não sei, querida, se isto é sonho... nem em que ano ou que dia estamos. E eu não sei, querida, se sou eu ou se você é que é meu sonho.
- Para quem escreveu esses versos? Confesse!
- Para você.
- Está mentindo... Está mentindo
- Eu nunca minto.
- Nunca!
- Nunca?
- Marko, você diz mentiras tão lindas!

Durante o casamento de Jovan no porão, as mesmas palavras retornam, quando Natalija afirma: “Meu Deus, você diz mentiras tão lindas” e Marko responde: “Eu nunca minto”. Para o falsário, as diferenças entre o que é verdadeiro e o que é falso tornam-se inexplicáveis e com isso a potência do falso impõe-se como adequada à experiência – das guerras, das memórias, do tempo – em oposição a qualquer forma de “verdadeiro”. Nesse sentido, Emir Kusturica também revela-se um falsário, pois, na teia construída por ele em *Underground*, não há qualquer possibilidade de uma verdade filmada, de uma origem, como o há em Theo Angelopoulos, por exemplo.

A farsa, o duplo, a ambivalência contaminam todas as peças do calidoscópio que compõem *Underground*: as cenas em que Marko, Natalija e Crni aparecem cantando e suas cabeças se encontram no meio da tela e os seus movimentos em círculo vão formando imagens vertiginosas é significativa dessa figura. Na seqüência do casamento no barco, por exemplo, em dado momento a orquestra toca uma canção militar dos tchetniks – os resistentes monárquicos à ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial –, de repente chega um soldado integrante dos partisans titistas, imediatamente a orquestra passa a entoar o hino comunista. A própria saída da “caverna/porão” irá revelar uma extensão ainda mais monstruosa: as inúmeras galerias e filamentos subterrâneos que parecem percorrer, como os trilhos de um trem fantasma ou uma teia de aranha continental, toda a Europa. Como observa Andréa França:

Em *Underground – Mentiras da guerra*, a Iugoslávia está a uma distância mínima da Europa e, ainda assim, esta proximidade é alucinatória e perversa, feita de ramificações escuras, úmidas e desconexas. São corredores em hastes constituindo as comunicações internas e externas, promovendo espaços desconectados, lisos, por onde circulam pessoas, animais e veículos. Quase todos os percursos são feitos a pé, por baixo da terra, e são os buracos no chão que garantem a ligação entre a parte de baixo, o subterrâneo, e a parte de cima, a superfície.<sup>753</sup>

O porão forjado por Marko está interligado a outros porões, formando uma verdadeira economia subterrânea, pela qual circulam armas, carros blindados, capacetes azuis que levam refugiados em troca de suborno, e aqueles que caminham a pé ou sobre animais e buscam a saída, a superfície. Encontra-se aqui a própria problemática do *ser* Europa, o

<sup>753</sup> FRANÇA. *Terras e fronteiras* no cinema político contemporâneo, p. 88-89.

quão complexa é sua *idéia*. Tem-se configurados, portanto, dois mundos interligados pelas galerias subterrâneas: uma Europa invisível, espectral, que sonha com a ligação, a comunicação com a “visível” Europa. Se na superfície, a visível Europa protege-se do influxo de imigrantes através da força policial de fronteira e dos muros, nos seus interstícios, Emir Kusturica *imagina* um emaranhado de veias pelas quais atravessam a inundação de imigrantes de “outras” Europas, a ameaçar a próspera “União”.

Por outro lado, algumas seqüências do filme parecem guardar vestígios de espontaneidade e “emoção”<sup>754</sup> não contaminados ou devorados pelos movimentos do calidoscópio comandado por Marko. Por exemplo, a seqüência do bombardeio ao Zoológico de Belgrado, que muitos vão salientar como verídica,<sup>755</sup> mas que ganha um sentido mais profundo, não pelo “certificado de autenticidade”, porque o ataque alemão a Belgrado é apresentado sob a perspectiva dos animais presos nas jaulas e viveiros. Enquanto Ivan, com seus passos mancicos e sua voz entrecortada, que repete o estribilho “tique-taque”, alimenta os animais, estes se inquietam, pássaros se chocam no viveiro, ursos e tigres dão urros, o filhote de macaco, Soni, choraminga..., a tensão vai aumentando, os animais do zoológico se agitam cada vez mais.<sup>756</sup> Ivan não percebe o que está para acontecer, até que se escuta os sons de aviões, estrondos de bombardeio. Ivan tenta ignorar os índices e continuar o seu trabalho. Porém, um avião atravessa a tela. Logo, as bombas começam a cair e a destruir o Zoo. Em seguida, os animais aparecerão à deriva, em meio aos escombros da cidade. Também a imagem da noiva de Jovan que adentra a tela voando como em uma pintura de Marc Chagall preenche a tela de um tom fantástico surpreendente. Ao final do seu vôo, a noiva, Jelena, joga o buque, que cai no poço no meio do porão. Em outro momento do filme, no final da seqüência do casamento, será ela própria que se jogará no poço em busca do noivo, em uma

<sup>754</sup> “C'est un miracle, mais pas une roulette, on ne joue qu'avec des éléments dont on est sûr qu'ils produiront, associés à d'autres, une émotion forte. (...) L'émotion est une sorte de montée d'adrénaline que génère l'inconscient. Les émotions n'ont plus droit de cité en Occident; c'est pourquoi, comme le fait Marko dans le film, on veut nous voler notre Histoire, l'annuler!” (KUSTURICA. *Souvenirs de bord*, p. 43-44).

<sup>755</sup> O zoológico de Belgrado realmente teria sido alvo de bombardeios em 1941, e um certo número de animais saíram, ficando à solta pela cidade. (Cf. OSTRIA. *Monsieur K. à Prague*, p. 74; Cf. <[www.kustu.com](http://www.kustu.com)>. La symbolique d'Underground. Clés pour Underground Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/cles\\_pour\\_underground\\_fr.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/cles_pour_underground_fr.html)>).

<sup>756</sup> Sobre a importância dos animais no cinema de Emir Kusturica, ver: GOCIC. *The cinema of Emir Kusturica*, p. 72 et seq.

homenagem a *L'Atalante*, de Jean Vigo. O noivo, Jovan, é o filho de Crni, nascido e criado no porão, sem nunca ver a superfície. Quando ele sai do porão e vê pela primeira vez o mundo, as imagens ganham significação poética e onírica: o cervo à beira do rio, que ele confunde com os cavalos desenhados pelo pai, a lua, que ele pensa ser o sol, a ave que o assusta... em um dado momento, ele “pensa” ver a noiva, Jelena, no fundo do rio. Em meio a tanta “iluminação”, ele chega a afirmar: “Eu queria voltar para o porão”, porém, diante do nascer do sol, exclama: “Como este mundo é lindo, de tirar o chapéu”. Ao final da terceira parte do filme, as imagens em que Ivan, depois de descobrir a traição do irmão, retorna a Belgrado, em 1992, caminha entre mortos de uma outra guerra, reencontra a mesma igreja, que ele reconstruíra dentro do porão com palitos, agora em ruínas, também apontam para outra lógica, alheia à farsa, à mentira e ao logro. Depois de matar Marko – “nenhuma guerra é guerra sem que um irmão mate o outro” – diante de uma imagem de Jesus Cristo de cabeça para baixo, será nas cordas do sino da igreja que Ivan encontrará, finalmente, a morte, seqüência evocada no porão, quando os noivos Jovan e Jelena tocam o sininho da maquete da igreja construída pelo próprio Ivan. Essas e outras cenas reproduzem de forma contundente o espetáculo das paixões humanas, demasiado humanas: a fantasia e a poesia com as quais essas mesmas paixões tocam, em breves momentos, o olhar humano ou a objetiva da câmera.

Como epílogo do filme, a última seqüência também funciona como uma espécie de “paisagem incongruente”. Mais além da morte, em um espaço no qual o tempo parece ter sido abolido, todas as personagens, depois de mergulharem nas “águas medicinais” do poço, reencontram-se para festejar as bodas de Jovan e Jelena. Todos os conflitos são, senão esquecidos, pelo menos, perdoados, conforme Crni fala para Marko: “Eu perdôo, mas não esqueço”, em uma inversão e negação do provérbio francês *Tout comprendre c'est tout pardonner*. Enquanto todos comemoram, ao som da orquestra cigana, o ator Slavko Stimac converte-se em narrador “benjaminiano”. Cronista das últimas cenas de *Underground*, ele parece confirmar que:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso que dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada

momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.<sup>757</sup>

É nesse momento que o solo se fende, o território separa-se do continente e segue à deriva. A terra dispersa rompe(-se) com a *doxa* e conhece a possibilidade do contralugar, do contra-discurso, do habitáculo sem governo: “qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionári[a] e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto”.<sup>758</sup>

Como um navio, nas palavras de Michel Foucault, heterotopia por excelência,<sup>759</sup> a península converte-se em um pedaço flutuante de espaço, *la nave va*, espécie de barca dos mortos, um lugar sem lugar, dado à infinitude e à força das águas. Contra a ficção do consenso e a *fixação* de uma identidade nacional totalizante, *Underground* apresenta a *heterotopia* em movimento, o percurso rumo a um lugar que está fora de todos os lugares, ao mesmo tempo em que os representa, contesta e inverte.

Nessa perspectiva, Emir Kusturica revela a impossibilidade de se configurar o transcurso em uma única rota e opta pela saída via imaginação, afinal, “em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os Piratas, pelas polícias”.<sup>760</sup>

---

<sup>757</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 223.

<sup>758</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 33.

<sup>759</sup> FOUCAULT. De outros espaços. Disponível em: <[http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt2.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html)>.

<sup>760</sup> FOUCAULT. De outros espaços. Disponível em: <[http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt2.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html)>.

## CONCLUSÃO

### *POST-SCRIPTUM*

Então, ela começa a compreender que o objetivo não era a escola em si, mas estava em alguma parte do caminho para a escola, por mais que a busca parecesse inútil. No seu espírito, esta busca tornou-se, de repente, cada vez mais bela, e, depois de tudo, muitas das belezas da viagem tornaram-se visíveis a seus olhos e ela concluiu que o fato decisivo aconteceu não no final de sua rota, mas muito antes, durante o próprio trajeto, e ela jamais teria pensado no risco se a viagem não tivesse se revelado inútil.

Milorad Pávitch, *O Dicionário Kazar*

As conclusões costumam ser perigosas pelo que elas podem conter de unilateralidade. Daí eu me precaver, sem muito sucesso, como o Ulisses de Franz Kafka, através de “meios insuficientes – infantis mesmo”,<sup>761</sup> tomando, como “cera e correntes”, um outro nome para a empreitada – *post-scriptum*, na esteira de Danilo Kiš – e uma epígrafe que aponta para a inutilidade do remate. Contudo, o *post-scriptum* é ainda apresentar “resultado”, o final da rota, se não é decisivo, é inevitável.

É justamente em Kafka, dessa vez nos *Diários*,<sup>762</sup> que encontro a afirmação que pode servir de síntese, perigosa, sim, mas sugestiva, pelo que possa contribuir para acentuar elementos recorrentes, das narrativa filmicas e literárias com as quais trabalhei nesta tese. Arrisco afirmar, portanto, que toda essa literatura e esse cinema *em guerra* da Outra Europa intentam e/ou promovem – levando-se em conta as estratégias e efeitos de leitura – um assalto da noção de fronteira como garantia de unidade e coesão. O tema da guerra insurge nesses textos como elemento recorrente, funcionando como formador e

<sup>761</sup> KAFKA. O silêncio das sereias, p. 104.

<sup>762</sup> KAFKA. *Diários*, p. 455.

desintegrador de identidades, ao mesmo tempo. Além disso, como Ricardo Piglia percebe em Kafka, “a guerra é a metáfora ou a ilusão de um modo de vida que seria a condição para uma linguagem nova, para um novo uso da linguagem”.<sup>763</sup> Tais usos requerem rearranjos, recriações de tempos, histórias, memórias e identidades

Assim, ao apontarem para a mobilidade, a desestabilização da noção de fronteira, e promoverem o questionamento dos modos tradicionais de representação da guerra, essas narrativas problematizam também os processos de construção de identidades, dando corpo à indeterminabilidade dos imaginários identitários.<sup>764</sup> A identidade é obrigada a mirar(-se) no espelho deformante a (como) alteridade. Perseu contempla Medusa. No instante da mirada, o risco é negar o caráter mágico e heterotópico do espelho, que “transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebemos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá”.<sup>765</sup> Não atravessar esse “ponto cego”, é recusar a diferença em que eu *significo* para o outro e buscar, no espelhamento, a identidade como pura semelhança. É para esse perigo que aponta o diálogo entre Sócrates e Alcibiades, cujo fragmento abre o filme *Um olhar a cada dia*, ou seja, ver na “melhor parte do outro” somente a si próprio, esquecendo-se de que esse autoconhecimento reside obrigatoriamente no exercício da alteridade – torno-me visível a mim através do olhar que o outro desfere sobre mim. Ao final do diálogo platônico, Alcibiades propõe o seguinte exercício: “é preciso que troquemos os nossos papéis, Sócrates. Eu tomarei o teu, e tu tomarás o meu. Porque a partir de hoje serei eu que te observarei e tu serás o meu observado”.<sup>766</sup> Tal exercício, a troca de

---

<sup>763</sup> PIGLIA. *O último leitor*, p. 42-43.

<sup>764</sup> BRANDÃO. *Grafas da identidade*, p. 153.

<sup>765</sup> FOUCAULT. De outros espaços. Disponível em:  
<[http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt2.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html)>.

<sup>766</sup> PLATÃO. *Alcibiades*, 135d. *Apud*. LAGE. *Para ver a Oidsséia*, p. 128.

papéis, salienta a contra-ação operada pela troca de olhares, a reversibilidade que acompanha os processos de construção de identidades, o atravessamento da fronteira do espaço nacional e o reconhecimento da estranheza desse espaço.

Ironicamente, é justamente em *Um olhar a cada dia* que esse processo de construção de identidades surge de modo mais problemático. Ao mesmo tempo em que coloca em relevo o tema da desestabilização das fronteiras, o filme de Theo Angelopoulos transpira, na busca *arcôntica* de seu protagonista, um desejo de continuidade linear e “três vezes milenar” de uma tradição nacional ou “a melhor parte desta” – a constância do mesmo –, o que não deixa de apontar também para uma angústia identitária. Na outra ponta, *Underground* – mentiras da guerra, à revelia das ou justamente pelas ambigüidades de posicionamento de seu realizador, coloca em xeque uma suposta homogeneidade e essencialidade do conceito de identidade, mirando através das águas turvas do poço as diferenças, os excessos, os rumores e humores que compõem o *processo* – e não a identidade como *substância* – de identificação. Solicito mais uma vez neste trabalho as palavras de Luis Alberto Ferreira Brandão Santos:

O processo de identificação é um processo de reconhecimento, no qual reconhecer é compreendido literalmente como a ação de *conhecer de novo*, ação indicativa de que os acordos que definem a esfera do conhecimento, da familiaridade, são acordos provisórios – o que se sabe nunca é imune de esquecimento, a diferença obliterada sempre retorna.<sup>767</sup>

O “conhece-te a ti mesmo” traduz-se em *conhecer de novo*, reconhecer-se nas dobras e nos cruzamentos de olhares e leituras. Essa não deixa de ser a aposta dessas narrativas *em guerra* que assumem, não sem tensão, o caráter paradoxal, discordante e intempestivo da ficção.

No início do caminho, falei de riscos e perigos que envolviam esta pesquisa. Ao falar das respostas que o ficcional como expressão da experiência humana é capaz

<sup>767</sup> SANTOS. *Nação: Ficção*, p. 187.



de formular, procurei falar também das respostas produzidas por quem lê essas narrativas literárias e filmicas. Afinal, como adverte Ricardo Píglia,<sup>768</sup> o universo ficcional não depende só de quem o constrói, mas também de quem o lê: a posição do interpretador. Acreditar no poder da ficção, no seu caráter de “saber reversível”,<sup>769</sup> é, portanto, apostar na ficção como uma espécie de teoria da leitura. O risco no caso é querer ler, à maneira de Emma Bovary, o ficcional como mais real do que o real. Por outro lado, como se falou em vários momentos desta tese, o que essas narrativas promovem, a partir de um jogo agonístico, é a articulação do ficcional, do imaginário e do real, desarticulando a clássica dicotomia entre ilusão e realidade. Resulta, assim, o movimento concreto e fundamental de se ler o real transformado, perturbado e contaminado pela ficção.

---

<sup>768</sup> Cf. PÍGLIA. *O último leitor*, p. 27-29.

<sup>769</sup> Cf. SANTOS. *Nação: ficção*, p. 184-194.

## **REFERÊNCIAS**

---

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. São Paulo: Imagem Filmes, 2001. 1 fita de vídeo (105 min.), VHS, son., color., legendado.

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 239-270.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

AGONIA e glória. Direção de Samuel Fuller. São Paulo: Warner, 1980. 1 fita de vídeo (113 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: The big red one.

ALVES, José Augusto Lindgren. Nacionalismo e etnias em conflito nos Bálcãs. *Lua Nova*, São Paulo, n.63, p. 5-37, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300002&script=sci_arttext)>. Acesso em: 10 set. 2006.

ANASTASIA. *Before the rain*. London: Polygram, 1994. 1 CD. Acompanha encarte.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, [s.d.].

ANGELOPOULOS, Theo. Angelopoulos filma para “adocicar o tempo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1995. Ilustrada, p. 7.

ANGELOPOULOS, Theo. A propos de *Paysage dans le Brouillard*. *Cahiers du cinéma*. Paris, p. 18-20, n.413, nov. 1988.

ANGELOPOULOS. “What do our souls seek?”: an interview with Theo Angelopoulos. In: HORTON, Andrew (ed.). *The last modernist: the films of Theo Angelopoulos*, Trowbridge: Flicks Books, 1997. p. 96-106.

ANTES da chuva. Direção de Milcho Manchevski. São Paulo: Lumiere, 1994. 1 fita de vídeo (115 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Pred dozhdot.

APOCALIPSE now. Direção de Francis Ford Coppola. São Paulo: Condor, 1979. 2 fitas de vídeo (159 min.), VHS, son., color., legendado.

ARANTES, Paulo Eduardo. Notícias de uma guerra cosmopolita. *Revista Sexta feira*, São Paulo, n.7, p. B26-B42, mar. 2003.

ARAÚJO, Inácio. Antes da chuva esconde Bálcãs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1996. Ilustrada, p. 6.

---

ARENDR, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARON, Raymond. *Pensar a guerra, Clausewitz*. Trad. Elisabeth Maria Speller Trajano. Brasília: EDUNB, 1986. 2v.

ASCHER, Nelson. A infâmia universal da história. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1986. Folhetim, p 8.

ASCHER, Nelson. Europa, pois é, Europa. In: JOVANOVIĆ, Aleksandar. *À sombra do quarto crescente: notas sobre História e Cultura da Europa Centro-Oriental*. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 9-16.

ASCHER, Nelson. *Pomos da discórdia: política, religião, literatura, etc.* São Paulo: Editora 34, 1996.

ASCHER, Nelson. Prefácio. In: ORKÉNY, István. *A exposição das rosas: duas novelas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003, p. 7-9. (Coleção LESTE).

L'ATALANTE. Direção: Jean Vigo. São Paulo: Magnus Opus, 1934. 1 videodisco (85 min.), son., p&b. (Coleção Tour de France Vol. II, 4 videodiscos).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2.ed. Trad. [s.n.]. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos).

AUGÉ, Claude; AUGÉ, Paul. *Nouveau petit Larousse illustré: dictionnaire encyclopédique*. Paris: Librairie Larousse, 1955.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AVELAR, Idelber. A escrita do luto e a promessa de restituição. In: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 235-259.

BABEL, Isaac. *A cavalaria vermelha*. Trad. Roniwalter Jatobá. São Paulo; Belo Horizonte: Horizonte Editora; Oficina dos livros, 1989.

BAECQUE, Antoine. Dans le entrailles du communisme. *Cahiers du cinema*, Paris, n.496, p. 38-41, nov. 1995.

BAIER, Lothar. El centro esta vacio: microeuropa, paneuropa, barbaropa. *El urogallo: Revista literaria y cultural*. Madrid, n.120, p. 44-51, mayo 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 2.ed. São Paulo; Brasília: HUCITEC; EDUNB, 1993.

---

- 
- BANDERIER, Gilles. Kadaré et Dante. *Revue de littérature comparée*. Paris, v.274, n.2, p. 167-176, avr.-juin 1995.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 8.ed. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 163-180.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 181-190.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Elos, 2).
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: \_\_\_\_\_. *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 66-81.
- BECKER, Annette. Ecrire la Grande Guerre. *Magazine Littéraire*, Paris, n.378, p. 48-50, Juil.-août 1999.
- BENJAMIN, Walter. A imagem em Proust. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49. (Obras escolhidas, v.1).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas, v.1).
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barck et al. *Cadernos do Mestrado – UERJ*, Rio de Janeiro, n.1, p. I-XXII, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119. (Obras escolhidas, v.1).
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, v.1).
-

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 103-149. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas, v.1).

BENJAMIN, Walter. Teoria do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 61-72. (Obras escolhidas, v.1).

BENSEÑOR, José R. Dadon. Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios. *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Barcelona, n.145, v.7, jul. 2003. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-145.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2005.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Rev. do Prof. Isaac Salum. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1976. p. 53-59.

BÉRENGER, Jean. O império austro-húngaro e a geopolítica balcânica: do protetorado bósnio à I Guerra Mundial. Trad. Pedro Puntoni. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.47, p. 19-38, mar. 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus; Sociedade Bíblica Católica Internacional, 1995.

BIDDICK, Kathleen. Aesthetics, ethnicity, and the history of art. *The Art Bulletin*, 12 jan. 1996. Disponível em: <[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0422/is\\_n4\\_v78/ai\\_19178129](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v78/ai_19178129)>. Acesso em: 12 maio 2006.

BJELAJAC, Mile. Pro et contra: some western echoes of Noel Malcolm's book Kosovo. A short history. In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk6.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

BLACKBURN, Robin. Esfacelamento da Iugoslávia e o destino da Bósnia. Trad. Otacílio Nunes. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.47, p. 62-83, mar. 1997.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

---

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmem C. Varriale *et al.* Coordenação de tradução: João Ferreira. Revisão geral João Ferreira e Luíz Guerreiro Pinto Cascais. 5.ed. Brasília/São Paulo: Edunb/ Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BOER, Pim den. Europe to 1914: the making of an idea. In: WILSON, Kevin; DUSSEN, Jan Van der. *The history of the idea of Europe*. Heerlen; London: Open Universiteit; Routledge, 1996.

BOJANIC, Ema Miljkovic. Malcolm's apology of the "Pax Ottomana". In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk4.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

BONANATE, Luigi. *A guerra*. Trad. Maria Tereza Buonafina e Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BORGES, Jorge Luis. Del rigor en la ciencia. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Barcelona: María Kodama y Emecê Editores, 1989. v.2, p. 225.

BORGES, Jorge Luis. Do rigor da ciência. In: \_\_\_\_\_. *História universal da infâmia*. 4.ed. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988. p. 71.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Alexandre Eulálio. 2.ed. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Barcelona: María Kodama y Emecê Editores, 1989. v.2, p. 107-109.

BORGES, Jorge Luis. O inimigo generoso. In: \_\_\_\_\_. *História universal da infâmia*. 4.ed. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988. p. 70.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: María Kodama y Emecê Editores, 1989. 3v.

BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Barcelona: María Kodama y Emecê Editores, 1989. v.2, p. 206-286.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis tertius. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1970.p. 1-19.

BOROZAN, Djordje. Malcolm's view of Kosovo in the twentieth century. In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk7.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

---

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lamparina Editora; Fale (UFMG), 2005.

BRENER, Jayme. *Leste europeu: a revolução democrática*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1990. (Série História viva).

BRODSKY. O mundo visto de um carrossel. Trad. Francisco José P. N. Vieira. *Correio da UNESCO*, Brasil, n.8, p. 30-36, ago.1990.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMPOS, Haroldo. Para além do princípio da saudade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1984. Folhetim, p. 6-8.

CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.26, p. 49-76, mar. 1990.

CANTIMORI, Delio. *Humanismo y religiones en el Renacimiento*. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1984.

CAPUZO, Heitor. O cinema industrial e os gêneros. In: \_\_\_\_\_. *Cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990. p. 23-27.

CAPUZO, Heitor. Considerações sobre a linguagem clássica. In: \_\_\_\_\_. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1993. p. 21-25.

CARROLL, Lewis. *Obras escolhidas*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1999. 2 v. il. (Grandes obras da cultura universal).

CARVALHO, Campos de. *O pícaro búlgaro*. In: \_\_\_\_\_. *Obra reunida*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 307-382.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CHAUI, Marilena de Souza. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.

CHAUI, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, [s.d.].

CICERO, Antonio. Amazônia. *Revista de Cultura Margens/Márgenes*. Belo Horizonte, Bueno Aires, Mar del Plata, Salvador, n.5, p. 60-61, jul.2002.



CIRKOVIC, Milan M. Borges: influence and references – Danilo Kiš. *The Modern Word*. New York, Disponível em: <[http://www.themodernword.com/borges/borges\\_infl\\_kis.html](http://www.themodernword.com/borges/borges_infl_kis.html)>. Acesso em: 06 jun.2004.

CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da guerra*. Trad. Teresa Barros Pinto Barroso. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

COELHO, Marcelo. “Underground” é obra-prima feita de rancor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1996. Ilustrada, p. 7.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates).

COUTO, José Geraldo. Emir Kusturica expõe guerra ao ridículo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1996. Ilustrada, p. 4.

CRUZ, Denise. Vocabulário de cinema. *Revista Cinemim*, Rio de Janeiro: EBAL, n.13, p. 19-21, mar. 1985; n.14, p. 2-51, maio 1985; n.15, p. 2, jun. 1985; n.16, p. 51, jul. 1985.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano de São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Geração Editora; Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: \_\_\_\_\_ *et al. Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

DARNTON, Robert. Fronteiras imaginárias. Trad. Clara Allain. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 2002. Mais!, p. 4-9.

DARTON, Robert. Escrito no muro. Trad. Francisco José P. N. Vieira. *Correio da UNESCO, Brasil*, n.8, p. 12-17, ago.1990.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloísa e Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1962.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*, por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2.ed. Trad. Miriam Chaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

---

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO E ENCICLOPÉDIA KOOGAN-LAROUSSE. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1977. 2.v.

DJILAS, Aleksa. Imagining Kosovo: a biased new account fans western confusion. *Foreign Affairs*, Buffalo N.Y., v.77, n.5, sept./oct. 1998. Disponível em: <<http://www.foreignaffairs.org/19980901fareviewessay1422/aleksa-djilas/imagining-kosovo-a-biased-new-account-fans-western-confusion.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

DIMIC, Ljubodrag. Facts and interpretations of education and everyday terror. In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk8.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

A DOCE VIDA. Direção de Federico Fellini. 1 fita de vídeo (178 min.), VHS, son., p&b, legendado. Tradução de: La dolce vita. (Itália, 1959/1960).

DOLLÉ, Jean-Paul. Un siècle heraclitéen. *Magazine Littéraire*, Paris, n.378, p. 20-22, Juil.-août 1999.

DOSSIER Danilo Kiš. *Vox poetica: lettres & science humaines*, Paris, Alexandre Prstojevic editor, Disponível em: <<http://www.vox-poetica.org/ecrivains/KIS/kis.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2002.

DOSSIER Ecrire la guerre. *Magazine Littéraire*, n.378, p. 18-109, juil.-août 1999.

DREYER-EIMBCKE, Oswald. *O descobrimento da terra: História e histórias da aventura cartográfica*. Trad. Alfred Josef Keller. São Paulo: Ed. USP; Melhoramentos, 1992.

EBERHARTER, Markus. Rethinking Central Europe – a perspective for comparative literature? In: GRADUATE CONFERENCE IN CENTRAL EUROPEAN STUDIES: the contours of legitimacy in Central Europe: new approaches in graduate studies, 2002, Oxford, St. Antony's College, 24-26 May. Disponível em: <[users.ox.ac.uk/~oaces/conference/papers/Markus\\_Eberharter.pdf](http://users.ox.ac.uk/~oaces/conference/papers/Markus_Eberharter.pdf)>. Acesso em: 16 fev. 2005.

ECO, Umberto. *Cinco escritos morais*. Trad. Eliana Aguiar. 5.ed. Rio de Janeiro, 2001.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Serguei. Dickens, Griffith e nós. In: \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.p. 176-224.

---

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EKMECIC, Milorad. Historiography by the garb only. In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk2.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Trad. Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

E LA NAVE VA. Direção de Federico Fellini. São Paulo: Grupo Paris Filmes, 1983. 1 fita de vídeo (128 min.), VHS, son, color./p&b, legendado.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6.ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004. (Coleção Debates).

ELIAS, Norberto. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. v.1.

ELIAS, Norberto. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. v.2.

E O VENTO levou. Direção de Victor Fleming. São Paulo: MGM, 1939. 2 fitas de vídeo (220 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Gone with the wind.

ESCHER, M. C. *The graphic work of M. C. Escher*. Ballantine Books: New York, 1977.

ÉSQUILO. *Os persas*. In: ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Os persas; Electra; Hécuba*. 5.ed. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (A tragédia grega, v.4). p. 25-73.

ESSE obscuro objeto do desejo. Direção de Luis Buñel. São Paulo: Sagres, 1977. 1 fita de vídeo (103 min.), VHS, color., son., legendado. Tradução de: Cet obscur objet du désir.

A ETERNIDADE e um dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 1998. 1 fita de vídeo (132 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Mia Aioniotita Ke Mia Mera.

EURÍPEDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EUROPA. In: BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2.ed. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes, 1993. V.1, p. 415-417.

---

EUROPA. In: LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE. Zurich und München: Artemis Verlag, 1988, Volo IV, V.1, p. 76-92; v.2, p. 32-48.

EXÉRCITO inútil. Direção de Robert Altman. Rio de Janeiro: VTI/Network, 1983. 1 fita de vídeo (118 min.), VHS, color., son., legendado. Tradução de: Streamers.

FAYE, Éric. Nota de apresentação. In: KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 5-7.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000, p. 13-71.

FERON, Bernard. *Iugoslávia: a guerra do final do milênio*. Trad. Moacyr Gomes Junior. Porto Alegre: L&PM, 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires. Caronte ou o cronotopo da evocação. In: \_\_\_\_\_. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 17-37.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. In: \_\_\_\_\_. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 69-87.

FERREIRA, Jerusa Pires. De poética, política e memória. In: \_\_\_\_\_. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 57-67.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Rumor do tempo e Viagem à Armênia*. A descoberta do Eu e do Outro. In: \_\_\_\_\_. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 39-56.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.] (1ª. Edição).

FINKIELKRAUT, Alain. La propaganda onirique d'Emir Kusturica. *Liberation*, Paris, Oct. 30 1995, p. 7. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>. Acesso em: 26 jan. 2005.

FINKIELKRAUT, Alain. L'imposture Kusturica. *Le Monde*, Paris, Juin 2 1995, p. 16. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>. Acesso em: 26 jan. 2005.

FOLHETIM. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1986.n.512, p. 1, 28.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Col. Ensino Superior).

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Trad. Pedro Moura. *Vector*, Porto, fev. 2005. Disponível em: <[http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt2.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html)>. Acesso em: 10 jan. 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. *Cult*, São Paulo, n.23, p. 48-51, jun. 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Resistir às sereias. *Cult*, São Paulo, n.72, p. 51-55, ago. 2003.

ASH, Timothy Garton. Um projeto chamado Europa. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 jan. 2002. Caderno Mais!, p. 8-9.

GIL, Gilberto. Oriente. In: REGINA, Elis. *Elis* [1973]. São Paulo: Polygram/Philips, 1998. 1 CD. Acompanha encarte, p. 1.

GOCIC, Goran. *The cinema of Emir Kusturica: notes from the underground*. London: Wallflower Press, 2001.

GOETZ, Paul D. A balkan odyssey of epic proportions. *Washington Free Press*, Seattle. May/June 1997. Disponível em: <<http://www.washingtonfreepress.org/27/Reel.html>>. Acesso em: 15 out. 2005.

GOUROU, Pierre. História e geografia. In: BRAUDEL, Fernand (dir.) *A Europa*. Trad. Ana Paula Faria. Lisboa: Terramar, 1996, p. 5-24. (Coleção da Europa).

GRANATI, Maria Teresa. Sul mito sul nome di Europa. *Vulgo.net*. Multilingual europe(a)n revue, Napoli, p. 1-5. Disponível em: <[http://vulgo.net/index.php?option=com\\_content&task=view &id=160&Itemid=0](http://vulgo.net/index.php?option=com_content&task=view&id=160&Itemid=0)>. Acesso em: 08 fev. 2005.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

---

GRÜNBERG, Serge. Comment Kusturica déplaça les montagnes. *Cahiers du cinéma*, Paris, n.492, p. 66-68, juin. 1995.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/Estudos Literários – Fale/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

GYÖRGYÉY, Clara. Lost dreams, missed opportunities. *The Hungarian Quarterly*, v. XXXIX, n.152, winter 2003. Disponível em: <<http://www.hungarianquarterly.com/no152/153.html>>. Acesso em: 15 abr. 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 1. reimp. revista. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2006.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. (Coleção Humanitas).

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004 (Coleção Humanitas).

HARTOG, François (Org.). *A história de Homero a Santo Agostinho: prefácios de historiadores e textos sobre história reunidos e comentados por François Hartog*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Coleção Humanitas).

HARVEY, David. O tempo e o espaço do projeto do Iluminismo. In: \_\_\_\_\_. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 219-235.

HEMON, Aleksandar. Reading Danilo Kiš. *Center for book culture*. Context: a forum for literart arts and culture, n.9, online edition, Dalkey Archive Press. Disponível em: <<http://www.centerforbookculture.org/context/no9/hemon.html>>; Acesso em: 13 ago. 2006.

HÉRODOTE. *Histoires Livre I (Clio)*. 3.ed. Texte établi et traduit: Ph. E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1956. (Collection des Universités de France).

HÉRODOTE. *Histoires Livre IV (Melpomène)*. Texte établi et traduit: Ph. E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1949. (Collection des Universités de France).

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

HEUSCH, Luc de. O inimigo étnico. *Revista Sexta feira*, São Paulo, n.7, p. A35-A42, mar. 2003.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. (Coleção Humanitas).

HOBSBAWM, Eric J. A crise atual das ideologias. In: SADER, Emir (Org.). *O mundo depois da queda*. Trad. Jamary França. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 213-226.

HOBSBAWM, Eric J. A curiosa história da Europa. In: \_\_\_\_\_. *Sobre história: ensaios*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 232-242.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Rev. Tec. Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. 7.ed. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rev. Tec. Maria Célia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. A produção em massa de tradições: Europa 1879 a 1914. In: HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Pensamento crítico, v.55), p. 271-316.

HOBSBAWM, Eric J. Dentro e fora da História. In: \_\_\_\_\_. *Sobre história: ensaios*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 13-21.

HOBSBAWM, Eric J. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Pensamento crítico, v.55), p. 9-23.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Pensamento crítico, v.55), p. 9-23.

HOMERO, *Iliada* (em versos). Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisséia* (em versos). Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUSEZ, Cedric. La traición de los intelectuales: Alain Fienkielkraut y Bernard-Henri Lévy, dos propagandistas del “choque de civilizaciones”. *Red Voltaire.net*, Madrid, mayo 2005. Disponível <em: <http://www.voltairenet.org/article125276.html>>. Acesso em: 11 julho 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas).

---



ORDANOVA, Dina. *Cinema of flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: BFI Publishing, 2001.

ORDANOVA, Dina. *Emir Kusturica*. London: BFI Publishing, 2002.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2. p. 384-416.

ISTVÁN Örkény: the man behind the story. The Last Cherry Pit at the Ministry of Cultural Warfare. Disponível em: <http://www.mocw.org/previous/tlcp/orkeny.html>. Acesso em: 23 maio 2004.

IVEKOVIC, Ivan. Iugoslávia: manipulações políticas e falsificações históricas. Trad. Clarice Cohn. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.47, p. 39-61, mar. 1997.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4.ed. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski *et al.* Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. p. 119-127.

JACOMINI, Márcia Aparecida. *Guerra na Bósnia: a restauração capitalista num mundo globalizado*. São Paulo: Moderna, 1998. (Coleção Polêmica).

JANKOVIC, Djordje. Middle Ages in Noel Malcolm's Kosovo. A short history and real facts. In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk3.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

JOUSSE, Thierry. Cannes 95: Kusturica sur terre. *Cahiers du cinema*, Paris, n.493, p. 28-29, juil. 1995.

JOVANOVIC, Aleksandar (Org.). *Poesia Iugoslava contemporânea: Sérvia*. Trad. e notas de Aleksandar Jovanovic. São Paulo: Editora Meca, 1987.

JOVANOVIC, Aleksandar. A invenção de uma língua. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1988. Folhetim, p. 5-8.

JOVANOVIC, Aleksandar. A poesia intersemiótica de Vasko Popa. In: POPA, Vasko. *Ossos a ossos*. Trad. e org. Aleksandar Jovanovic. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Signos, 11). p. 15-24.

JOVANOVIC, Aleksandar. *À sombra do quarto crescente: notas sobre História e Cultura da Europa Centro-Oriental*. São Paulo: Hucitec, 1995.

JOVANOVIC, Aleksandar. Cicatrizes do totalitarismo. *Bravo*, São Paulo, n.73, p. 96-101, out. 2003.

---



JOVANOVIC, Aleksandar. Confissões de um tradutor de Milorad Pavic (contribuição para um debate dos problemas da operação tradutora do servo-croata para o português) *Aproximações – Europa do Leste*. Brasília, Lisboa, Cracóvia, Suplemento 4, 1990. p. 63-75.

JOVANOVIC, Aleksandar. *Europa Central: um reino do espírito (ou a múltipla navegação através da cartografia cultural)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001, 10f. Mimeografado.

JOVANOVIC, Aleksandar. Iugoslávia, uma constelação cultural. *Revista USP*, São Paulo, n.6, p. 49-64, jun./jul./ago. 1990.

JOVANOVIC, Aleksandar. Seis povos eslavos em busca de tradução. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Céu vazio: 63 poetas eslavos*. São Paulo: Hucitec, 1996.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. 4.ed. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].

KADARÉ, Ismail. *A pirâmide*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KADARÉ, Ismail. *A ponte dos três arcos*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KADARÉ, Ismail. *A filha de Agamenom & O sucessor*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KADARÉ, Ismail. *As frias flores de abril*. Trad. Ana Luzia Dantas Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KADARÉ, Ismail. *Concerto no fim de inverno*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

KADARÉ, Ismail. *Dossiê H*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KADARÉ, Ismail. *O general do exército morto*. Trad. Rejane Janovwitzer. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KADARÉ, Ismail. *O palácio dos sonhos*. Trad. Gemeniano Cascais Franco. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

KADARÉ, Ismail. *Os tambores da chuva (O castelo)*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

---

KADARÉ, Ismail. *Três cantos fúnebres para o Kosovo*. Histórias traduzidas do albanês por Jusuf Vrioni; Trad. Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

KADARÉ, Ismail. *Vida, jogo e morte de Lul Mazrek*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KADARÉ, Ismail. El infierno lleva por nombre Kosovo. *Synapsis E-zine's*, Galicia, n.178, mayo 1999. Disponível em: <<http://www.redegalega.org/synapsis/178c/syn178-c.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2004.

KADARÉ, Ismail; SALLES, Walter. Salles e Kadaré constroem a vingança de 'Abril despedaçado'. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 set. 2001, Ilustrada, p. 1-3.

KAFKA, Franz. *Diários*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, [s.d.].

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: \_\_\_\_\_. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 104-106.

KATUNARIC, Drazen. Underground de Kusturica ou la nostalgie de l'âme slave. *Espirit*, Paris, p. 119-139, jan. 1997.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.120, p. 124-136, abr./jun. 1991.

KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. 4.ed. Seleção, estudo crítico e tradução por José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

KEEGAN, John. *Uma história da guerra*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KIŠ, Danilo. *Encyclopédie des morts: nouvelles*. Trad. Pascale Delpech. Paris: Gallimard, 1985.

KIŠ, Danilo. *Jardim, cinzas*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

KIŠ, Danilo. *Le Résidu amer de l'expérience*. Paris: Fayard, 1995.

KIŠ, Danilo. *Sablier*. Trad. Pascale Delpech. Paris: Gallimard, 1982. (Du monde entier).

KIŠ, Danilo. *Um túmulo para Boris Davidovitch*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KIŠ, Danilo. An interview with Danilo Kiš by Brendan Lemon. *The Review of Contemporary Fiction*, Dalkey, v.14, n.1, spring 1994. Entrevista concedida a Brendan Lemon. Disponível em:

<[http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_kis.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_kis.html)>. Acesso em: 06 jun. 2004.

KIŠ, Danilo. A consciência da Europa oculta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1986. Folhetim, p. 2-5. Entrevista concedida a Leda Tenóiro da Motta.

KONRÁD, György. O sonho da Europa Central ainda está vivo? *Revista USP*, São Paulo, n.6, p. 11-20, jun./jul./ago. 1990.

KÖVES, Margit. Translation as a cooperative process. *Meghdutam: finest literature on the net*. Disponível em: <<http://www.meghdutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&&printer=0>>. Acesso em: 16 de abril de 2004.

KRYSINSKI, Wladimir. Metafictional structures in slavic literatures: towards an archeology of metafiction. In: D'HAEN, Theo; BERTENS, Hans (ed.). *Postmodern: postmodern fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi; Antwerpen: Restant, 1988. (Postmodern studies, 1). p. 63-82.

KUNDERA, Milan. The tragedy of Central Europe. *New York Review of Books*, New York, v.31, n.7, p. 33-38, apr. 1984.

KUSTURICA, Emir. Mon imposture. *Le Monde*, Paris, oct. 26 1995, p. 13. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique\\_en.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/polemique_en.html)>. Acesso em: 26 jan. 2005.

KUSTURICA, Emir. Europe, ma ville flambe! *Le Monde*, Paris, avr. 24 1992. Disponível em: <[http://dhennin.com/kusturica/v2/politique\\_fr.html](http://dhennin.com/kusturica/v2/politique_fr.html)>. Acesso em: 14 ago. 2005.

KUSTURICA, Emir. Propos de Emir Kusturia. *Cahiers du cinema*, Paris, n.492, p. 69-71, juin 1995.

KUSTURICA, Emir. Souvenirs de bord. *Cahiers du cinema*, Paris, n.496, p. 42-45, nov. 1995.

LAATHS, Erwin. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Editorail Labor, S.A., 1967.

LABAKI, Amir. O cinema vai à guerra: todas as batalhas da tela. *Revista Set: edição especial GUERRA*, São Paulo, -8-15, out. 1989.

LABOV, Jessie. Balkan Revisions to the Myth of Central Europe. In: THE 1ST ANNUAL KOKKALIS GRADUATE STUDENT WORKSHOP, 1999, Cambridge, Harvard University, 12 february. Disponível em: <<http://www.ksg.harvard.edu/kokkalis/GSW1/GSW1/02%20Labov.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2005.

LACLAU, Ernesto. *Emancipación y deferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

---

LAGE, Celina Figueiredo. *Para ver a Odisséia: entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. 2004. 194f. Tese (Doutorado em Letras-Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

LAGES, Susana Kampff. O enigma compartilhado. *Cult*, São Paulo, n.72 p. 56-59, ago. 2003.

LAPOUGE, Gilles. Kusturica analisa a Iugoslávia. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 27 out. 1995. *Cultura*, p. 3.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 1992.

LEMINSKI, Paulo. Políticos e idiotas. *Folha de S. Paulo*. Sábado, 8 de junho de 1985.

LÉTOUBLON, Françoise; EADES, Caroline. Le regard d'Orphée chez Theo Angelopoulos. *Revue de Littérature Comparée*, Didier Eurdition, avril 1999. Disponível em <<http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm>>. Acesso em: 17 out. 2005.

LÉVY, Bernard-Henri. Le bloc notes. *Le Point*, Paris, 10 jun. 1995, n.1186, p. 16. Disponível em: <<http://www.lepoint.fr/edito/document.html?did=38414>>. Acesso em: 02 set. 2006.

LÉVY, Bernard-Henri. Le bloc notes. *Le Point*, Paris, 04 nov. 1995, n.1207, p. 16. Disponível em: <<http://www.lepoint.fr/edito/document.html?did=40386>>. Acesso em: 02 set. 2006.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In:\_\_\_\_\_.(Org.). *Teoria da literatura em sua fontes*. 2.ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 105-133.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: as formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LLARÁS, Eva. Puentes y fortalezas de la tradición Bosnia. *Babab*, n.24, mayo 2004. Disponível em: <<http://www.babab.com/no24/bosnia.php>>. Acesso em: 24 jan. 2006.

LORAU, Nicole. A tragédia grega e o humano. Trad. Maria Lúcia Machado. In: NOVAES, Aauto. *Ética*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992. p. 17-34.

LORAU, Nicole. *L'Iliade moins les héros*. *L'Inatuel*, Paris, n.1, p. 11-117, printemps 1994.

---

LORCA, Alexie. Danilo Kiš, ou l'ironie contre l'horreur. *Lire*: le magazine littéraire, Paris, juil.-août 1995. Disponível em: <http://www.lire.fr/critique.asp/idc=31094/idR=217/idTC=3/idG=4>  
Acesso em: 08 jun. 2004.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4.ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. (Temas portuguesas).

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MACIEL, Maria Esther. Irrealidades virtuais (Peter Greenaway à luz de J. L. Borges). VASCONSELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *1000 rastros rápidos*: cultura e milênio. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1999. p. 61-70.

MALCOLM, Noel. *Kosovo: a short history*. New York: New York University Press, 1998.

MALCOLM, Noel; DJILAS, Aleksa, et. al. Is Kosovo real? The battle over history continues. *Foreign Affairs*, Buffalo N.Y., v.79, n.1, jan./feb. 1999. Disponível em: <http://www.foreignaffairs.org/19990101faresponse957/noel-malcolm-aleksa-djilas/is-kosovo-real-the-battle-over-history-continues.html>>. Acesso em: 01 maio de 2006.

MANCHEVSKI, Milcho. Macedônio faz filme de guerra renascentista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1995, Ilustrada, p. 8.

MANCHEVSKI, Milcho. Manchevski constrói metáfora da guerra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 nov. 1994, Ilustrada, p. 4.

MANCHEVSKI volta a sua terra natal. *O Tempo*, Belo Horizonte, 10 abr. 1998. Magazine, p. 7.

MASSI, Augusto. A Europa em revista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1986. Folhetim, p. 10-11.

MATTOS, A. C. Gomes. Hollywood na guerra. *Revista Cinemim*, Rio de Janeiro: EBAL, n.28, p. 22-29, out. 1986; n.29, p. 34-40, nov. 1986.

MATVEJEVITCH, Predrag. Predrag Matvejevitch: La disidencia en la otra Europa. *La Jornada Semanal*. Transcripción: J. Francisco A. Elizalde. n. 286, 04 dez. 1994, p. 18-22. Disponível em: <http://www.geocities.com/gregorovivs/predrag.htm>>. Acesso em: 21 de agosto 2005.

MAZOWER, Mark. *Continente sombrio*: a Europa no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELIC, Katarina. La fiction de l'Histoire dans Un tombeau pour Boris Davidovitch de Danilo Kiš. *Fabula*: la recherche en littérature. Colloque en ligne *L'effet de fiction*, Paris; Quebec. Disponível em: <http://www.fabula.org/effet/interventions/18.php>> Acesso em 14 jun. 2005.

---

MELLO E SOUZA, Roberto. O soldado. *Revista Sexta feira*, São Paulo, n.7, p. B128-B130, mar. 2003.

MEMÓRIAS em super 8. Direção de Emir Kusturica. São Paulo: Warner Home Vídeo-Brasil, 2001. 1 fita de vídeo (88 min.), VHS, son., color/p&b., legendado. Tradução de: Super 8 stories.

MEPHISTO. Direção de István Szabo. São Paulo: Polevídeo, 1981. 1 fita de vídeo (166 min.), VHS, son., color., legendado.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chaui. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

MESQUITA, Cláudia. “Olhar de Ulysses” revira o passado impossível. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 20 nov. 1995. Cultura, p. 5.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MILOSZ, Czeslaw. Atitudes centro-européias. *Revista USP*, São Paulo, n.6, p. 3-10, jun./jul./ago. 1990.

MIRANDA, Wander. Notas sobre literatura na pós-modernidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*, Belo Horizonte, v.14, n.17, p. 106-111, jan./jul. 1994.

MOLNÁR, Ferenc. *Os meninos da Rua Paulo*. 2.ed. Trad. Paulo Rponai. São Paulo: Ediouro, 2002. (Coleção Elefante).

MONTENEGRO – pérolas e porcos. Direção de Dusan Makavejev. São Paulo: Polevídeo, 1981. 1 fita de vídeo (96 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Montenegro.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras;Fapesp, 2002.

MOREL, Jean-Pierre. Le cercle des assassins disparus: a propos de: Borges, “Thème du traître et du héros”; Nabokov, *Feu pâle*; Danilo Kiš, “le livre des rois et des sots”. *Vox poetica: lettres & science humaines*, Paris, Alexandre Prstojevic editor. Disponível em: <<http://www.voix-poetica.org/ecrivains/KIS/morel.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2002.

MOSCHOS. Europé. In: PSEUDO-THÉOCRITE. MOSCHOS. BION. DIVERS. *Bucoliques grecs. Tome II*, Texte établi et traduit: Ph. E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1953. (Collection des Universités de France). p. 144-151.

MOSCOVICI, Marie. Tuer. *L'Inatuel*, Paris, n.1, p. 11-17, printemps 1994.

MOURA, Murilo Marcondes. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial* (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). 1998. 194f. Tese (Doutorado em

---

---

Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NAGY, Gregory. *Greek mythology and poetics*. New York: Cornell University, 1996.

NASCIDO para matar. Direção de Stanley Kubrick. São Paulo: Warner Home Vídeo-Brasil, 1987. 1 fita de vídeo (117 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução: de Full metal jacket.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção de David Wark Griffith. São Paulo: Continental, 1914/1915. 1 fita de vídeo (164 min.), VHS, mud., p&b, legendado. Tradução de: The birth of a nation.

NEKOVIC, Ivan. Iugoslávia: manipulações políticas e falsificações históricas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.47, p. 39-61, mar. 1997.

NESTROVSKI, Arthur. O ferrão da ironia. In: NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*, São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 86-89.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

UM OLHAR a cada dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Mundial Filmes, 1995. 1 fita de vídeo (175 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: To vlemma tou Odyssea.

OLIC, Nelson Bacic. *A desintegração do Leste: URSS, Iugoslávia, Europa Oriental*. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Polêmica).

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. A montagem no cinema e na literatura. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v.78, n.8, p. 5-11, out. 1984.

OLIVEIRA, Maria Vilma. Humor e horror em tempo de guerra. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 maio 1996. Espetáculo, p. 8.

ÖRKÉNY, István. *A exposição das rosas: duas novelas*. Trad. Aleksandar Jovanovic. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção LESTE).

ÖRKÉNY, István. *Contos de um minuto*. Lisboa: Bico d'Obra, 1983.

ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher. Disponível em: <[http://www.hungria.org.br/novela\\_orkeny.htm](http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm)> Acesso em: 05 maio 2004.

ÖRKÉNY, István. *Histórias de 1 minuto*. Trad. sel. e int. Piroska Felkai. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2004.

ÖRKÉNY, István IN MEMORIAM DR. K. H. G. Disponível em: <http://www.sulinet.hu/tananyag/97105/on/konfliktus/131.html>. Acesso em: 15 abril 2004.

---



ÖRKÉNY, István. *Novelle da un minuto*. Roma: Edizioni e/o, 1996. Resenha de: Renzo Ruffini. *Orologi: le misure del tempo*, Roma, n.93, p. 40, ago.1996. Disponível em: <<http://www.orologi.it/articoli/oro96/rece93.htm>>. Acesso em: 30 maio 2004.

ÖRKÉNY, István. *One minutes stories*. Selected and translated by Judith Sollosy. *The Hungarian Quarterly*, v. XLIV, n. 170, Summer 2003. Disponível em: <<http://www.hungarianquarterly.com/no170/5.html>>. Acesso em: 23 mar. 2004.

OSTRIA, Vincent. Le voyager sans bagages. *Cahiers du cinema*, Paris, n.494, p. 52-53, juil. 1995.

OSTRIA, Vincent. Monsieur K. à Prague. *Cahiers du cinema*, Paris, n.481, p. 72-81, juin 1994.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PAGANO, Adriana Silvina. *Percursos críticos e tradutórios da nação: Argentina e Brasil*. 1996. 355f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

PAISAGEM na neblina. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Look Filmes, 1988. 1 fita de vídeo (126 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Topio stin omichli.

PANTIC, Mihailo. Serbie: nouvelle prose de guerre. Trad. Persa Aligrudic. *Le Courier des Balkans*, Paris, 13 nov. 1999. Disponível em: <<http://balkans.courriers.info/article2520.html>>. Acesso em: 21 set. 2004.

PÁVITCH, Milorad. *O dicionário Kazar*; romance-enciclopédia em 100.000 palavras. Trad. Herbert Daniel (edições francesa e americana); Aleksandar Jovanovic (servo-croata); Maria Luíza Jovanovic (hebraico e latim). São Paulo: Marco Zero, 1989. (edição masculina)

PAZ, Octavio. A outra voz. In: \_\_\_\_\_ *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 133-148.

PAZ, Octavio. Ironia e compaixão. Trad. Clóvis Alberto Mendes de Moraes. *Correio da UNESCO*, Brasil, n.8, p. 26-29, ago.1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PÉITCHCH, Iovan. A poesia contemporânea da Sérvia – suas raízes e seus significados. In: JOVANOVIĆ, Aleksandar (Org.). *Poesia Iugoslava contemporânea*. Trad. Aleksandar Jovanovic. São Paulo: Meca, 1987. p. 13-19.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria A. I. Braga, 1998.

---



PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 7.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. 2v.

PERRAULT, Magali. Regional lumping: a “Kidnapped Central Europe”. *Central Europe Review*, UK, v.1, n.23, nov. 1999. Disponível em: <<http://www.ce-review.org/99/23/perrault23.html>>. Acesso em: 17 nov. 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O inventário de Danilo Kiš. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 152-158.

PESMAZOGLOU, Stephanos. Los intelectuales griegos y el repliegue helenocéntrico. *El Urogallo: revista literaria y cultural*, Madrid, n.120, p. 56-60, mayo 1996.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. In: \_\_\_\_\_. *Mensagem; À memória do presidente-rei Sidónio Pais; Quinto Império; Cancioneiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PETRESIN, Vesna; ROBERT, Laurent-Paul. The Double Möbius Strip Studies. *Nexus Network Journal*, vol. 4, nº. 4, Autumn 2002. Disponível em: <<http://www.nexusjournal.com/PetRob.html>>. Acesso em: 16 abr. 2005.

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. 2.ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradicion. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, v. 1, 1990, p. 60-66.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens: Caderno de cultura*, Belo Horizonte, n.2, p. 1-3 out.2001.

PINTO, Júlio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PIMENTA, Olímpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

POPA, Vasko. *Ossó a ossó*. Trad. e org. Aleksandar Jovanovic. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Signos, 11).

PRELÚDIO de uma guerra. Direção: Frank Capra. São Paulo; Rio de Janeiro: Opção cine vídeo tv, 1942. 1 fita de vídeo (54 min.)VHS, son.,p&b, legendado. Tradução de: Prelude to war.

PROGUIDIS, Lakis. Le residu amer de l'homme. *L'inconvenient: Revue littéraire d'essai et de création*, Montreal/Quebec, n.7, oct. 2001. Disponível em: <[http://www.inconvenient.ca/textes/lakis\\_residu.htm](http://www.inconvenient.ca/textes/lakis_residu.htm)>. Acesso em: 15 jun. 2005.

PROGUIDIS, Lakis. Danilo Kiš, portrait de famille. *Vox poetica: lettres& science humaines*, Paris, Alexandre Prstojevic editor, Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIŠ/proguidis01.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2002.

PRSTOJEVIC, Alexandre. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš. *Fabula: la recherche en littérature*. Colloque en ligne *L'effet de fiction*, Paris; Quebec. Disponível em: <<http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>>. Acesso em 15 jun. 2005.

PRSTOJEVIC, Alexandre. Entre histoire et Histoire. *Vox poetica: lettres& science humaines*, Paris, Alexandre Prstojevic editor, Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/prstojevic01.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2002.

RAMONET, Ignacio. *Guerras do século XXI: novos temores e novas ameaças*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

RAVETTI, Graciela. Bioy Casares: o pós-colonial no museu. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (orgs.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. p. 201-212.

RAVETTI, Graciela. Notas sobre a construção de um imaginário pós-ditatorial no Brasil, Argentina e Chile. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. (Org.). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. p. 331-339.

REED, John. *Guerra nos Bálcãs*. Trad. Ludimila Hashimoto Barros. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

REIGOTA, Marcos. *Iugoslávia: registros de uma barbárie anunciada*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

RENAN, Ernest. What is a nation? In: BHABHA, Homi K. (ed.). *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990. p. 8-22.

RESENDE, Fernando. Os gêneros e o trânsito textual. In: \_\_\_\_\_. *Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Amnablume: Fapesp, 2002. p. 25-35.

O RESGATE do soldado Ryan. Direção de Steven Spielberg. São Paulo: CIC, 1998. 1 fita de vídeo (168 min.) VHS, son., color, legendado. Tradução de: Saving private Ryan.

REZENDE, Luiz Carlos de Brito. O escritor se faz de dor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1986. Folhetim, p. 11.

REZENDE, Marcelo. Angelopoulos faz viagem pelo fim do século. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1995. Ilustrada, p. 7.

RICHARD, Nelly. Citar a violência: a rotina oficial e as convulsões do sentido. In: \_\_\_\_\_. *Intervenções críticas: arte, cultura e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 75-92.

RIZZANTE, Massimo. De l'idéal encyclopédique. *Vox poetica: lettres & science humaines*, Paris, Alexandre Prstojevic editor, Disponível em: <<http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIŠ/rizzante01.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2002.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

ROSA, João Guimarães. Orientação. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia*. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 123-125.

RUTHERFORD, Anne. Precarious boundaries: affect, *mise en scène* and the senses in Angelopoulos' balkans epic. In: SMITH, Richard Candida (ed.). *Art and the performance of memory: sounds and gestures of recollection*. New York: Routledge, 2002. (Memory and Narrative). Disponível em: <[http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos\\_balkanepic.html#b3](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos_balkanepic.html#b3)>. Acesso em: 16 out. 2005.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward W. O choque de ignorâncias. Trad. Clara Allain. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 out. 2001, Caderno Mundo, p. 16.

SAID, Edward W. O orientalismo revisto. Trad. Heloisa Barbosa. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAID, Edward W. *The representation of the intellectual*. New York: Random House, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

SANTO AGOSTINHO. Confissões XI. In: \_\_\_\_\_. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 309-340.

SANTOS. Luis Alberto Ferreira Brandão. *Nação: Ficção; comunidades imaginadas na literatura contemporânea*. 1996. 208f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

---

- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. Narrar o tempo. In: \_\_\_\_\_. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo Martins fontes, 2001. p. 43-65.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SANTOS, Milton. *Testamento intelectual: Milton Santos, entrevistado por Jesus de Paula Assis; colaboração de Maria Encarnação Sposito*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antonio Chellini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 79-93.
- SCALZO, Fernanda. Intolerância altera destino. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1995. Ilustrada, p. 8.
- SCARPETTA, Guy. Introduction à Danilo Kiš. *Art Press*, Paris, n.124, p. 42-47, avr. 1988.
- SCHEIN, Seth L. *The mortal hero: an introduction to Homer's Iliad*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, [s.d.].
- SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da Antigüidade Clássica: os mitos da Grécia e de Roma*. 2.reimp. Trad. Luís Krausz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. v.1.
- SEIFERT, Jaroslav. Poema sobre a guerra. In: JOVANOVIĆ, Aleksandar (Org.). *Ceu vazio: 63 poetas eslavos*. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 72.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.
- SER ou não ser. Direção: Ernst Lubitch. São Paulo: Filmax/Altaya Editora, 1942. 1 fita de vídeo (100 min.), VHS, p&b., legendado. Tradução de: To be or not to be.
- SIEWIERSKI, Henryk. O mito da “Europa Central”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1988. Folhetim, p. 2-4.
- SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- SLAVIC AND EAST EUROPEAN JOURNAL. Tucson: American Association of Teachers of Slavic (AATSEEL of the U.S.), v. 34, n.2;4, summer; winter, 1990.
-

SLAVIC AND EAST EUROPEAN JOURNAL. Tucson: American Association of Teachers of Slavic (AATSEEL of the U.S.), v. 35, n.1-3, spring; summer; fall, 1991.

SLAVIC AND EAST EUROPEAN JOURNAL. Tucson: American Association of Teachers of Slavic (AATSEEL of the U.S.), v. 36, n.1-4, spring; summer; fall; winter 1992.

SLAVIC AND EAST EUROPEAN JOURNAL. Tucson: American Association of Teachers of Slavic (AATSEEL of the U.S.), v. 37, n.1, spring, 1993.

SOARES, Leonardo F. *Rotas abissais: mimese e representação em A força do destino*, de Nélide Piñon e *E la nave va*, de Federico Fellini. 2000. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras- Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. 10.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan *Questão de ênfase: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUKI, Nádia. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Humanitas).

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

SUERTEGARAY, Dirce Maria Antunes. Espaço geográfico uno e múltiplo. *Scripta Nova: revista eletrônica de geografia y ciencias sociales*, Barcelona, n.93, jul.2001. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn-93.htm>>; Acesso em: 16 jan. 2006.

TERRA de ninguém. Direção: Danis Tanovic São Paulo: Imagens Filmes, 2001. 1 fita de vídeo (98 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: No man's land.

TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

---

TERZIC, Slavenko. About this scientific discussion. In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk1.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

TERZIC, Slavenko. Old serbia in the eyes of the “Merciful Angel”: the phenomenon of the historian as a destructionist. In: TERZIC, Slavenko (ed.). *Response to Noel Malcolm's Book Kosovo: a short history*. Belgrado: Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Art, 8 oct. 1999. Disponível em: <<http://www.kosovo.net/nmalk5.html>>. Acesso em: 01 maio 2006.

THOMAZ, Omar Ribeiro. A vitória da política do medo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.47, p. 03-18, mar. 1997.

THOMAZ, Omar Ribeiro; BASCH, Gábor. Histórias e traições – antropologia e conflitos no sul de Moçambique e na Hungria. *Revista Sexta feira*, São Paulo, n.7, p. B96-B106, mar. 2003.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa primordial. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. 2.ed. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 105-117 (Debates).

TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997.

TOURAINÉ, Alain. O duro caminho da democracia. Trad. Clóvis Alberto Mendes de Moraes. *Correio da UNESCO*, Brasil, n.8, p. 18-25, ago.1990.

TZU, Sun. *A arte da guerra*. 8 ed. Trad. Gilson César Cardoso de Souza, Klaus Brandini Gerhart. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

A ÚLTIMA tempestade. Direção de Peter Greenaway. São Paulo: Art Films, 1991. 1 fita de vídeo (155 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Prospero's book.

UNDERGROUND – mentiras da guerra. Direção de Emir Kusturica. São Paulo: Mundial Filmes, 1995. 1 fita de vídeo (169 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Underground – Bila jednom jedna zemlja.

UNDERGROUND chega a lembrar Nelson Rodrigues. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 jun. 1996. Espetáculos, p. 2.

UNDERGROUD ganha em Cannes. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 30 maio 1995. Cultura, p. 8.

VALLE, Alexandre Del. *Guerras contra a Europa*. Trad. José Augusto de Carvalho. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2003.

VELASCO, Francisco Diez de. Les mythes d'Eurôpe: reflexions sur l'Eurocentrisme. *Metis*, Paris XI, p. 123-132, 1996.

---

VELOSO, Caetano. Livros. In: \_\_\_\_\_. *Livro*. São Paulo: Polygram, 1997. 1 CD. Acompanha encarte.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. Velhos e novos bárbaros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 maio. 2004. Segundo Caderno, p. 9

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. 2.ed. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIDA cigana. Direção: Emir Kusturica. São Paulo: LK-TEL, 1989. 1 fita de vídeo (142 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: Dom za vesanje.

VIEGAS, Sônia. *Cinema comentado*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1990.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005. (Estado de sítio).

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico; e as perspectivas do tempo real*. Edição revista e aumentada. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed.34, 2005.

VIRILIO, Paul. LOTRINGER, Sylvere. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WEIL, Simone. *L'Iliade ou le poème de la force*. In: \_\_\_\_\_. *La source grecque*. 5.ed. Paris: Gallimard, 1953. p. 11-42. (Collection Espoir).

WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. Translated by William Riggan. Bloomington; London: Indiana University Press, 1973.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Entretextos: Borges e Machado de Assis. *O eixo e a roda: Revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v.9/10, p. 167-177, 2003/2004.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Ed. USP, 1994.

WILSON, Kevin; DUSSEN, Jan Van der. *The history of the idea of Europe*. Heerlen; London: Open Universiteit; Routledge, 1996.

WWW.KUSTU.COM. Disponível em: <[http://www.dhennin.com/kusturica/v2/cles\\_pour-underground-fr.html](http://www.dhennin.com/kusturica/v2/cles_pour-underground-fr.html)>. Acesso em: 02 set. 2006.

XAVIER, Ismail. Guerras de cinema – a nação do monumental e espetacular. *Revista Sexta feira*, São Paulo, n.7, p. B108-B116, mar. 2003.

ZELIG. Direção: Woody Allen. São Paulo: Fox Filmes, 1983. 1 videodisco (79 min.), son., p&b, color., legendado.

---

ZIZEK, Slavoj. Espelho distorcido. Trad. Luis Roberto Mendes Gonçalves. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 maio 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0905200405.htm>>. Acesso em: 09 maio 2004.

ZIZEK, Slavoj. *Underground* or ethnnc cleansing as a continuation of poetry by other means. *Intercommunication: a journal exporing the frontiers of art and technology*, Tóquio, n.18, Autumn 1996. Disponível em: <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic018/intercity/zizek\\_E.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic018/intercity/zizek_E.html)>. Acesso em: 01 ago. 2006.

ZIZEK, Slavoj. 'You may!'. *London review of books*, London, n.6, v.21, 18 marc. 1999. Disponível em: <[http://www.lrb.co.uk/v21/n06/zize01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v21/n06/zize01_.html)>. Acesso em: 03 set. 2006.

---