

「revisão da literatura」

Desejo e motivação

Sobre o ensaio e as memórias

David Lazar

1. Memória e desejo

A **alusão** em meu subtítulo é obviamente a *A terra inútil*¹, de T. S. Eliot, e menos obviamente a Montaigne, cujo texto “Sobre alguns versos de Virgílio” é uma das grandes demonstrações das possibilidades do ensaio.

1 Poema de T.S. Eliot publicado em 1922. No Brasil, entre inúmeras traduções, ganhou o título de “A terra inútil” na versão de Paulo Mendes Campos. (N. do T.).

Abril é o mês mais cruel

Gerando lilases na terra morta

Misturando memória e desejo

Versos familiares, é claro. Mas por que os estou invocando aqui, o que quero alegar que estão dizendo agora? Entre outras coisas, abril é o mês mais cruel porque, como um tempo de transição, incita a memória a se mesclar com o desejo que está emergindo — lembranças, talvez, de outros desejos, mais antigos. Essa estação, a primavera, personificada na forma desse mês, abril, é um tipo de demiurgo, que cria confusão porque nos atira para trás, na direção da memória, ao mesmo tempo em que estamos nos degelando para

frente — isso é o desejo. Misturar desejo e memória não faz sentido esquemático no inverno, depois que nós e nossas lembranças estamos cobertos “com a neve do esquecimento”.

A primavera é profana, assim como o desejo.

E podemos considerar dezembro, o inverno, sagrado, em suas profundezas de ponderação espiritual ou interior. Podemos, sim, mas em “O enterro dos mortos”², o sagrado languidesce em corrupção.

Ainda assim, será que Eliot quer dizer, para estender, para extrapolar a metáfora, que a memória é sagrada?

Bom, a memória pode ser sagrada, isto é, experimentada como tal. Qualquer coisa pode ser. Em *A terra inútil*, mergulhamos numa recordação paródica, nostálgica, uma lembrança meio doce, meio coagulada dos prazeres juvenis do inverno, quando a Europa parecia inteira — antes que a terra fosse inutilizada, fosse posta a perder. A inteireza, sabemos, e a reivindicação da cultura europeia, e é claro aquele Deus monarca inescrutavelmente benévolo, preencheriam cada vez mais os desejos de Eliot, que se misturavam à sua memória, e inverteriam a equação que sugeri antes. Em “Quatro quartetos”, o desejo parece misturado à memória provocando no final um êxtase doloroso: “Há apenas a luta para recuperar o que se perdeu / E foi encontrado e se perdeu de novo e de novo”. E, na última estrofe: “Não cessaremos a exploração / e o fim de tudo o que exploramos / Será chegar onde começamos / E conhecer o lugar pela primeira vez.” O desejo pelo conhecimento transcendente de Deus vai fazer Eliot retornar; sua percepção totalmente transformada, transformada totalmente. Seu desejo torna a memória dinâmica.

Tudo isso é para sugerir que a memória e o desejo rodopiam um ao redor do outro, ou se revezam galopando um sobre o outro, ou talvez sejam simbióticos,

2 Primeira parte do poema de Eliot (N. do T.).

parasita e hospedeiro trocando de lugar tal como o tempo permite ou exige. Por sorte, metáforas para a memória e o desejo são inesgotáveis (ver *The Past is a Foreign Country* [“O passado é um país estrangeiro”], de David Bromwich, ou *Metáforas da memória*, de Douwe Draaisma), se não estaríamos num belo apuro, um aperto, um baú. Mas minha verdadeira questão, caso vocês duvidem que tenho uma, é como podemos pensar e como pensamos a relação entre memória e desejo no que diz respeito à escrita autobiográfica, em específico a prosa autobiográfica?

Que tipo de parceiros de cama podem ser a memória e o desejo? Como a memória se colore pelo desejo? Como o desejo inflete e infecta a memória? Como eles se combatem, se acariciam, se repelem ou apelam um ao outro?

Para isso eu tenho uma resposta simples: adoraria lembrar se alguma vez soubesse, mas, como não sei, sou forçado a acreditar que a resposta é escapável. Em outras palavras, pensando que eu sei que essa relação é complexa demais para decifrar ou resolver, tenho que resistir à simplificação, à solução forçada, à conexão meramente incidental, aos desembaraços irrefletidos. Em outras palavras, tenho que abordar o assunto como abordo a maioria dos outros: como um ensaísta. Meu desejo de entender o assunto e qualquer invocação do passado devem ser instrumentos que uso com cautela e estratégia. Vou chegar ao ponto (uma expressão de que eu me lembro com gosto dos meus dias nos pátios escolares do Brooklyn — Marie, segure firme?³): quando estamos no modo da memória, quando lembramos, quase sempre temos um motivo ulterior, mesmo quando temos um anterior. Lembro a minha mãe um dia, digamos na primavera, em 1963, quando eu tinha seis anos (e abril não era cruel). Por quê? Por que ativo essa lembrança? Como ativo essa lembrança? Será que entro num processo de duplicação,

3 Referência a um verso do poema de Eliot (N. do T.).

tentando recriar uma lembrança que já contemplei antes? Ou estou me aproximando de uma maneira diferente desta vez, rodeando a minha mãe pela esquerda e não pela direita enquanto ela se senta na varanda e se põe a fumar? Seu vestido simples é xadrez, a barra bem no meio dos joelhos? (Eu me atrevo a comer um pêssego?) Ou ela está vestida num vago halo, as neblinas da memória que cobrem os detalhes em que não estamos nos concentrando agora? A memória é estática, ou uma criança trocada mnemônica, a criança mutante de Mnemosine, mãe das musas? Aqui sou jogado de volta a Henri Bergson (minha memória está degelando ou se resfriando em intelecto?), uma influência significativa de Eliot, por coincidência (será?). Bergson fala do tempo mecânico e dos sentidos embotados, o objeto que vemos com vagueza, mas cuja familiaridade não ultrapassamos, não registramos de maneira vital. Quando estamos nesse estado de sentidos embotados, estamos distantes do que ele chamava de *élan vital*, que na descrição de Bergson soa como um estado de fuga com vista. Para simplificar: com muita frequência tratamos a memória com suavidade e com um tipo de reificação intencionalmente perversa. Isso contribui para a escrita autobiográfica que paga tributo a vidas não examinadas, as nossas ou as de outros.

Por que quero me lembrar da minha mãe em 1963? Essa é a pergunta de 64 mil dólares⁴, num acidente cronológico (será acidente?). Será porque, sentindo a falta dos que morreram há muito tempo, curamos as próprias feridas através da recriação? Ou estou esfregando uma ferida, testando quanto ela dói, ou se dói? Por que acabo de trocar pronomes, do “eu” pessoal ao “nós” impessoal? E por que troquei de volta? Há algo que eu precise saber sobre a minha mãe? Sobre minha mãe em 1963? Sobre mim em 1963? Sobre minha mãe e eu em 1963? Ou estará a pergunta, como no processo do sonho, desviada, escondida atrás do sofá, no armário de vassouras, no meu desejo reprimido ou no meu

4 Referência ao programa de auditório *The \$64000 Question* (N. do T.).

desejo autoconsciente, porém incompleto? Em suma, o que eu quero? E, uma importante distinção para mim: estou invocando uma lembrança, um simulacro do que aconteceu que eu pensei como estático, ou realizando um ato mais ativo de lembrar, segurando a lembrança nas minhas mãos (Marie, segure firme) e dando voltas nela, virando-a de ponta-cabeça?

Em termos gerais, a pergunta, para mim, fala profundamente sobre as diferenças na escrita autobiográfica. E de maneira mais intensa, embora não exclusiva, sobre a diferença entre o ensaio e as memórias.

Algumas complicações suplementares: muitas das memórias que têm sido publicadas hoje são o que pode ser chamado de coleção de ensaios autobiográficos, em ordenação mais ou menos cronológica — mas muitas delas carecem da tensão, da complexidade estrutural e organizacional, e de uma resistência às possibilidades da voz ensaística pessoal ou lírica que dá ao gênero sua credibilidade. Outros livros vendidos como ensaios podem ser de filosofia *light* (um jorro psicotagarela com uma promessa aquosa) ou narrativas autobiográficas sequenciais que insistem numa cansativa intensidade cômica ou na tematização do desastre à maneira de Dickens (esfregando ou manchando o sentimento). Há uma versão da coluna — o ensaio cômico curto, urbano, se não refinado, comédias de costumes —, cuja persona ensaística se esquece de que ela própria não é Molière, e, sim, seus personagens. Ensaístas como W. S. Trow, Alphonso Lingis, D. J. Waldie ou Susan Griffin são nossa força de contenção contra o ataque das coleções que diluem nosso senso do que é o ensaio. Há uma diferença entre o democrático e o digerível (pensem nos ensaios da National Public Radio). Estou encantado com escritores do produto limitado mais refulgente, como James Agee, Robert Burton, Elizabeth Smart, Charlotte Delbo, Joe Brainard... Mas aqui já começo a divagar.

O ensaio autobiográfico, o ensaio propriamente pessoal, cuja linhagem é Hazlitteana, Lambiana, Woolfiana, Montaigniana (“Qualquer tópico é igualmente fértil para mim... Deixe-me começar com o assunto que eu quiser, pois todos os assuntos estão ligados uns aos outros”, de “Sobre alguns versos de Virgílio”), geralmente contém ou contrasta memória e desejo, produzindo resistência através da fricção: é nisso que eu gosto de acreditar, e é isso o que eu acho que é verdade, embora contingencial. Há uma diferença profunda entre Nancy Mairsou, Phillip Lopate, Richard Rodriguez ou Edward Hoagland e o ensaio leve ou o texto curto

de memória (precisamos de nomes para isso: memorieta? autobiografia-zinha? prosa memorialística?). E a diferença se assenta (ou se ergue?) na centralidade das ideias.

O aumento do interesse pelo ensaio lírico é um assunto grande demais para realmente ser tratado aqui. É empolgante, como foi quando Bashô, Pascal, Weil e Benjamin em *Passagens* estavam escrevendo assim, e umas quantas pessoas também hoje estão escrevendo ensaios brilhantes. A forma parece um tônico, em geral, para os ensaios autobiográficos forjados demais e pensados de menos que eu tenho visto com frequência por aí. Por outro lado, ideias e opacidade, dificuldade e impenetrabilidade, parecem ser linhas cruzadas rotineiramente. Como editor, tenho visto ensaios líricos que são apenas ensaios autobiográficos sem as transições. Xii. Mas o ensaio recupera sua base exploratória com o ensaio “lírico” (parte de mim anseia pelo retorno do simples “ensaio”), que está aí para o nosso bem.

As memórias, sejam longas ou curtas, geralmente têm conteúdo pesado, são conduzidas pela narrativa, e, no mercado literário norte-americano contemporâneo, dependem de um gancho: abuso de substâncias, abuso físico, aventuras estranhas, origens exóticas, qualquer aspecto do que Nancy Mairs chamou de “literatura de desastre pessoal”. Esses textos memorialísticos curtos ou longos costumam ver a memória como algo sagrado, imutável ou transcendente, enevado e misterioso mesmo quando aparentemente compreensível. É claro que, se um texto memorialístico fosse questionar cada momento que traz à tona, atolaria em infinitas regressões, como sugere o narrador de *A ópera flutuante*, de John Barth: para escrever minha autobiografia, tenho que escrever a do meu pai, e assim por diante... Por outro lado, ao não questionar o bastante, a obra memorialística corre o risco da nostalgia, ou da edulcoração, ou de um tipo de recriação ficcional que pode ter mais a ver com alguns desejos — de recriar, publicar, polir, santificar — do que com outros — de desmistificar, ponderar, alargar o próprio assunto, se autoinvestigar. A obra memorialística muitas vezes apresenta a memória para um público de *voyeurs*, que vicariamente entram na narrativa. Ela quer entreter o leitor: precisa, suplica nosso interesse por sua história já conhecida. Como tal, pode ser um pouco promíscua. E você pensava que a puta sentimental havia morrido com Camille? A motivação memorialística costuma ser simples: esta é uma boa história para se contar, com personagens

vivazes que ganham uma nova carga de inspiração por terem existido de verdade. Pode registrar, com algum valor, um tempo, um lugar, um lugar num tempo. Os memorialistas costumam ser líricos — afinal, Deus sabe que eles têm tempo.

O ensaio, pelo contrário, é conduzido pela voz, repleto de questões, metafisicamente complexo. No fim das contas, suas questões sempre ameaçam sobrepujar quaisquer respostas possíveis. O ensaio não pergunta apenas “o que aconteceu”; quer saber “o que significou?”, “por que estou lembrando isso?”, “para onde podemos ir a partir daqui?” Se as memórias realizam uma narrativa, a maioria das vezes uma visão linear do passado, o ensaio se realiza num salão de espelhos que é também uma sala com vista, mas a vista pode não ser nada. Soa paradoxal? Bem-vindo ao ensaio. O ensaio se inclina para o profano, para uma atitude severa em relação à memória e à persona que a realiza. Ele mescla memória e desejo, e tenta separá-los, desinfetar os efeitos dos desejos temerosos ou dúbios. Ele deseja entender o desejo. Ele ameaça afundar o navio da narrativa, lançar a cronologia abaixo por uma ladeira íngreme, enquanto se detém e argumenta consigo mesmo. O ensaísta aceita que o leitor observe por cima de seu ombro — ou pode convocar o leitor como cúmplice, um amigo de alma, no processo de autoexame, nos processos de fazer perguntas difíceis sobre qualquer questão sobre a qual se debruce. Mas, em sua forma clássica, o ensaio não sabe muito bem no começo para onde diabos está indo. A motivação ensaística, uma questão implícita ou explícita, é um grão de areia perturbando a ostra, a complacência do autor com qualquer forma que aquilo tomou ou está tomando. Se os ensaístas às vezes soam queixosos, é porque com frequência têm uma pedra em seus sapatos. Ou o ensaísta pode parecer às vezes um pouco maníaco, fazendo digressões agitadas, como uma maneira de tentar chegar a algum lugar, a qualquer lugar. Joseph Epstein, um ensaísta que eu estou convencido de que foi uma criança rabugenta, escreveu um livro de ensaios com o título *The Middle of My Tether* [O meio do meu cabresto].

Uma dificuldade geral ao contrastar o ensaio contemporâneo com o texto curto memorialístico é que o ensaio, tal como praticado e ensinado em programas de escrita criativa, me parece dominado demais pela autobiografia. A ideia de usar uma voz pessoal para discutir um assunto, seja Schubert, baseball ou, digamos, a boa e velha amizade de Montaigne,

ou um novo *Os três guinéus*⁵ sobre nossa noção atual da guerra, parece uma pequena gota no balde da não ficção criativa contemporânea. Robert Nozick, Hannah Arendt, Martha Nussbaum, Richard Selzer, Andrea Dworkin, Adam Phillips, esses são precisamente os tipos de ensaístas que meus alunos não leram e que eu não vejo sendo muito debatidos. Até Oliver Sacks desapareceu das discussões acadêmicas, trocado por memorialistas mais aguados cujas verdades estão mais facilmente disponíveis. Permitam-me sobrecarregar meu ponto enquanto estou nele: Sêneca, Carlyle, Pater, Stendhal, Anatole France, Nietzsche, Adorno e M.F.K. Fischer foram dispensados como modelos de ensaístas por muitos dos acadêmicos atuais praticantes da forma — ou será que chegaram a ser modelos de ensaístas? Confesso que há dias em que eu mal consigo reagir à mesmice opressora dos gostos autobiográficos que tantos estudantes tiram do ensaio: David Sedaris, Annie Dillard, David Sedaris, David Sedaris, David Sedaris. É claro que sou culpado por escrever minha cota de ensaios autobiográficos (o *j'accuse* deveria começar em casa), embora também tenha infligido aos leitores ensaios sobre filmes, fotografia e pintura. Não estou defendendo que ensaístas não devam usar ou escrever suas experiências, mas que o eu pode se voltar em duas direções. Acho, sinto, que muitos escritores, especialmente os jovens, que se aventuram na forma do ensaio têm sido formados com muita exclusividade a partir do ensaio autobiográfico. Mas sou eu que sofro esse mal, não eles. É minha preocupação de professor. Quero dizer que eles não têm uma educação completa na forma do ensaio. Por que ser polido? Muitos autores de ensaios autobiográficos não conseguiriam diferenciar Montaigne e Bacon, Browne e Donne, Hellman e McCarthy. Mas conseguem rememorar com lirismo e melancolia, evocativamente.

E é por isso que eu gosto tanto da obra de Rachel Blau DuPlessis sobre o ensaio, *The Pink Guitar* [O violão

5 Romance-ensaio de Virginia Woolf publicado em 1938 (N. do T.).

rosa] e de seu ensaio “f-Words: An Essay on the Essay” [Palavrões: um ensaio sobre o ensaio]. DuPlessis sofre ainda mais do que eu só de pensar na escrita autobiográfica; num sentido narrativo sua obra é um corretivo, um tônico, para o pensamento medíocre e o lirismo fácil que aparecem nos ensaios nestes tempos. Como pode alguém, eu me pergunto, não confiar o bastante para ouvir uma escritora que diz o seguinte:

Mas se ensaios são obras de “leitura”, são também obras de *wrought*, “labuta”, um modo de pensar que ocorre através da fabricação material da linguagem, uma obra e um trabalho de linguagem, não apenas uma travessia intelectual e emocional — a linguagem não como um sumário de descobertas, mas como inventora de descobertas. *Wrought* é o particípio passado do verbo *work*, trabalhar, labutar, mas eu sempre pensei (equivocadamente, mas de maneira deliberada) que *wreaking*, desabafar, fosse uma palavra relacionada. Ler e desabafar formam um par eufônico. Entretanto, desabafar em seu real significado é algo que fica na ponta extrema do ensaio — é ira, abertura para a raiva, é impulso. Mas acho que, se um desabafo pudesse ser apenas um pouco suavizado — suas propulsões tornadas positivas em vez de vingativas —, teríamos alguma percepção da energia do ensaio, de seu alcance instável aos desejos utópicos. (“F-words”)

Claramente, tudo é possível para o leitor fugitivo, assim como para o autor fugitivo. Mas DuPlessis nos lembra que ensaios beletrísticos demais, “agradáveis demais”, provavelmente não estão usando a forma de maneira ativa o bastante (E. B. White, segure-se bem). E, de maneira vivaz e provocativa, ela ainda defende a adoção do ensaio como forma da escritura feminina (no sentido mais amplo), o ensaio que, em sua maneira de evitar o movimento linear, a sabedoria convencional e as complacências da caneta, sempre teve as qualidades de uma “prática de escrita excessiva”, “sempre cética, sempre alerta, sempre nostálgica”. (Rachel, aqui está minha lista de palavras descritivas para o ensaio, seguindo meu gosto pela letra D: desejo, interrupção, descoberta, dispepsia, distúrbio, destemperado, dissonante, desassossego, desgraçado, discursivo, desconcerto, deserção, dedeliano, dúvida, duplessiano...).

Discuti a memorificação do ensaio, mas decerto há casos de ensaização da memória ou da autobiografia. Nathalie Sarraute entendeu o modo do ensaio com muita beleza em sua obra autobiográfica *Enfance* [Infância]. Ela divide a si mesma em duas vozes (podiam ser dez, é claro, ou uma com mais eus integrados). Uma é a voz lírica da memória: carregada de desejo, quer que as coisas se resolvam para o bem. A segunda voz, profana, é ligeiramente demoníaca, conduzindo de um lado para o outro a primeira voz, questionando suas interpretações, impaciente

com o embelezamento da memória. Ela oferece resistência, abrindo uma fenda necessária entre memória e desejo.

Ouçam essas duas vozes em uma, essa voz cindida em duas, para tratar do objeto de Sarraute e seu ostensivo assunto, sua infância:

— É isso: o que eu temo, desta vez, é que não está tremendo... não o bastante... que se fez fixa de uma vez por todas, “uma coisa certa”, decidida com antecedência...

— Não se preocupe com que tenha sido decidido com antecedência... ainda está vacilando, nenhuma palavra escrita, nenhuma palavra de qualquer tipo a tocou. Acho que ainda está trepidando ligeiramente... fora das palavras... como de costume... pequenos pedaços de algo ainda vivo... Eu gostaria... antes que desaparecessem... me permitam...

— Certo. Não vou dizer mais... e de qualquer forma, sabemos muito bem que quando algo começa a assombrar você...

— Sim, e desta vez quase não é crível, mas foi você que suscitou isso, já há algum tempo você tem me incitando...

— Eu?

— Sim, você, com suas advertências, seus avisos... foi você que invocou, você me imergiu nisso...

[elipses no original]

O que emerge é uma meditação sobre a memória, uma teoria da memória necessariamente incompleta. E é aqui que Sarraute (e Georges Perec, e Michel Leiris, e Christa Wolf...) difere da maioria dos memorialistas contemporâneos: não apenas na coisa em si (a memória), mas nas ideias sobre a coisa, um processo mais próprio do ensaio do que da autobiografia convencional.

O vestido simples de minha mãe deve estar guardado no armário. Temo que não seja relevante para este ensaio, por mais que o seja para outra coisa, qualquer coisa, que eu possa escrever. A evitação, conduzida pela coleira do decoro, pode ser exemplar, ou ao menos adequada.

Este ensaio está marcado por algumas alusões modernistas: como a maioria dos escritores interessados no pós-moderno, como no incompleto, no contingente, no fragmentário, no irresoluto e não-sistemático, no fundo, sou realmente um modernista tardio. E sinto que o ensaio, mais do que a narrativa memorialística, responde melhor aos meus interesses, meu intelecto e meu temperamento emocional. Narrativa

sem resistência, memória e desejo não reconhecidos como correlatos tentam usar a integridade como escora contra seus fragmentos. Isso arruína as coisas para mim; simplesmente não consigo comprar a obra.

As melhores folhas de ensaio são enrugadas, tortas; o ensaio se senta no canto da cama com uma sobancelha erguida. O texto memorialístico, muitas vezes, fica de pé junto à janela vestido de linho branco; olha o exterior com nostalgia, sem admitir que quer um café da manhã farto e gordo.

2. Sobre motivações

Nada me parece mais central do que a motivação de uma obra autobiográfica, em sua ideia e execução. Mas a motivação tem uma função diferente, a depender do tipo de livro que se está escrevendo. Como mencionei no ensaio, a motivação para uma obra autobiográfica pode ser bastante simples, mesmo quando o livro em si é complexo. É claro que o livro também pode ser igualmente simples.

Por exemplo: *Os garotos da minha vida*. O motivo: Beverly Donofrio, ao levar seu filho ao colégio, se pergunta como pode ter criado uma criança tão normal. Seus últimos vinte anos, assim, não combinam bem com os primeiros vinte, e ela vai nos contar por quê.

Em *Truth* [Verdade], de Ellen Douglas, o motivo está no subtítulo: “Quatro histórias que eu finalmente estou velha o bastante para contar”. A implicação é clara – suas memórias, algumas de suas memórias, são dolorosas ou chocantes, revelações familiares que podiam ser sentidas como traições num estágio mais precoce de sua vida. Aqui, a propósito, podemos nos lembrar da advertência de Joan Didion, no início de *Slouching Towards Bethlehem* [Arrastando-se para Belém], de que escritores estão sempre entregando alguém. O projeto literário que revela segredos de família sempre está entregando a família, não importa o quanto isso seja justificado, necessário ou equilibrado.

Treetops [Copas de árvores], de Susan Cheever, tem um motivo cindido: a alegre motivação geral da memória de capturar um tempo e um lugar, o epônimo *Treetops*. E ela conta que, depois de ter escrito *Home Before Dark* [Casa antes de escurecer], “comecei a ver que eu só tinha

contado metade da história, a história do meu pai. Os mitos que ele criou sobre si mesmo eram parte de um legado maior da família: uma história era transmitida e aprimorada para servir seus membros”. Assim, a segunda motivação é o desejo de equilíbrio, um motivo autogerado, já que o mundo muito provavelmente não se deu conta de que só metade da história foi contada. E aqui preciso abrir uma digressão para discutir as inter-relações entre motivações públicas e privadas. Com certeza as lembranças de cada um, performadas/ cultivadas/ exploradas em escrita sempre implicam essa mistura. Mas sempre me parece interessante e curioso quando o escritor afirma que era preciso fazer o registro. É claro que não era. Como leitores, não poderíamos nos importar menos com o desequilíbrio da história familiar que ali se revela, a não ser, é claro, que ela seja lida como desequilibrada, como torta, enganosa ou protetoramente parcial. Quando meus alunos perguntam sobre fatos distorcidos (*E se decidíssemos mentir e reescrever completamente o final de uma narrativa autobiográfica?*), respondo com o seguinte: provavelmente ninguém saberia, mas seu próprio processo ficaria comprometido, e isso pode afastar você das verdades mais importantes que quer alcançar. Isso não significa que a obra careceria de qualidades literárias admiráveis. Na suprema corte da escrita autobiográfica, sou um construcionista bastante estrito. Minhas opções políticas são outra coisa.

E talvez seja aqui que precisamos refletir sobre o caso de Lillian Hellman. Em 1971, Mary McCarthy estava no programa de Dick Cavett, opinando sobre os méritos relativos de escritores norte-americanos que eram “superestimados”. Para ser justo, ela estava respondendo a uma pergunta, e em retrospecto parece algo como uma armação, embora, também para ser justo (e aqui me inclino na outra direção como um barco a balançar), seja preciso ressaltar que McCarthy não era uma inocente conduzida ao erro por um entrevistador leviano. Ela mordeu a isca quando Cavett perguntou sobre Lillian Hellman. Agora, Hellman e McCarthy eram as decanas gêmeas do mundo literário nova-iorquino, quase contemporâneas em seus sessenta anos: Hellman representava a esquerda não reconstruída, e McCarthy a brigada liberal anticomunista. Em outras palavras, eram Caim e Abel na irmandade política. E quanto a Lillian Hellman? McCarthy respondeu: “Cada palavra que ela escreveu é uma mentira, incluindo *e* e *o*”. No dia seguinte, na Corte Civil de Nova York, Hellman processou McCarthy por calúnia, um processo

que se arrastaria e só chegaria à conclusão final com a morte de Hellman. O que aconteceu nesse ínterim, contudo, foi a consequente atenção às obras de prosa autobiográfica que Hellman vinha escrevendo com grande apreciação: *Uma mulher inacabada* e *Scoundrel Time* [Tempo canalha]. (Nesta, Hellman fala de sua experiência com outro McCarthy, Joseph, que mandou o enfisêmico companheiro dela, Dashiell Hammett, para a prisão, incitando Hellman a escrever para o comitê, quando eles solicitaram que ela testemunhasse, com uma linha que deveria ser infame: “Não vou cortar minha consciência para me adequar à moda deste ano”.) Ah, e parece que alguns anos depois Hellmann o fez. No livro intermediário de sua terceira coleção ensaística, *Pentimento*, aquele que é o ensaio central, intitulado “Julia”, foi transformado num filme estrelando Jane Fonda e Vanessa Redgrave, dirigido por Fred Zinnemann, algo comovente de tão pseudointelectual. É o único ensaio transformado em filme de que eu consigo me lembrar, embora Chaplin estivesse considerando adaptar “A morte da mariposa”, de Virginia Woolf, até concluir que o texto ainda não estava escrito. Mas, falando sério, “Julia” é sobre coisas sérias: Hellman contrabandeia dinheiro para Berlim no final dos anos 30 para que uma amiga sua de longa data, quase uma companheira de vida, possa salvar judeus, católicos, outros em perigo. A missão é um sucesso, mas Julia, Vanessa Redgrave, começa a padecer, é presa etc. Hellman retorna e, no fim das contas, no arrebol de sua carreira, escreve essa crônica concentrada, comovente, incrível. Incrivelmente comovente. Comoventemente incrível. Nunca aconteceu.

Que nenhum leitor se surpreenda. Hellman essencialmente inventou tudo, incluindo a mulher antes conhecida como Julia, que foi baseada numa pessoa que a autora nem conhecia, mas de cuja vida ela se apropriou com toda liberdade. E o processo judicial foi o arranque que colocou essa descoberta em ação. E então podemos perguntar:

O livro é hoje vendido como ficção? Não.

Hellman chegou a admitir as invenções? Não. (E notem a força da credulidade não ficcional entre leitores: por que alguém acreditaria que uma dramaturga americana judia teria ido a Berlim numa missão clandestina no final dos anos 30?)

Sabemos menos sobre Hellman por conta disso? Não, ironicamente sabemos mais, já que sabemos como ela construiria, como ela construiu,

uma narrativa tão propelida por seu desejo — essa palavra de novo — que, ao escrever, ela viveu a mentira, realizou a vida que preferia. Assim como muitos outros materiais cuja veracidade não é questionada nem verificada.

Qual é a motivação de uma narrativa que nunca aconteceu? Para nossos propósitos, eu diria que essa seria a pergunta de 64 mil dólares, se: a) também isso não fosse mentira; b) qualquer um se importasse em pagar tanto pelo corpo de delito de um ensaio; e c) de novo o desejo, de ser outro que não o que se é.

A maioria de nós, entretanto, simplesmente não é importante o bastante para que alguém queira verificar os fatos das nossas vidas. Em todo caso, independentemente do tipo de não ficção literária, os fatos nunca têm uma importância primária na obra. Fatos são autossuficientes. Não precisam de literatura. É na interpretação de um fato que toda literatura de não ficção se baseia. Aqui, podemos recordar o livro autobiográfico de Philip Roth, *Os fatos*. Depois de uma recitação rápida e apática dos momentos que se destacavam em sua memória, o livro de Roth é criticado, na sequência, por seu personagem autobiográfico, Zuckerman. O problema é que Zuckerman tem, na minha opinião, bastante razão quanto aos defeitos do livro, e a esperteza da forma que o comentário adquire nunca é suficiente — não queremos ler uma má performance apenas pela comicidade da crítica. Em *Operação Shylock*, Roth, motivado pela recuperação de um quadro maníaco induzido por triazolam, realiza uma dança muito mais hábil nos limites entre a ficção e a não ficção, essa região onde a paleta literária começa.

Voltando às motivações. Muito mais convincente do que porque foi, ou porque eu sou, como pretexto para excursões autobiográficas, é: porque eu sou porque foi. Ou ele, ela, eles. O autor chegou a um ponto de sua vida em que questões difíceis podem ser perguntadas, em que o eu é complicado o bastante na história adulta e no conhecimento do mundo (incluindo conhecimento literário) para ser capaz de realizar essa exploração. Algo similar ao caso de *Truth*, de Ellen Douglas, mas talvez menos atrasado, menos final-de-jogo. Podemos, ou devemos, intimar o passado para pôr os fantasmas para descansar, ou para elevar os espíritos inquietos, ou ambos. Edward Dahlberg, no início de *Because I Was Flesh* [Porque eu era carne], escreve: “A cidade de Kansas era a cidade da minha juventude, e o tumulto das esperanças da minha pobre mãe:

seu sangue, como o de Abel, grita por mim de cada paralelepípedo, prédio, apartamento e rua”. Não há maneira de prever, até o fim da mais edípica das narrativas, que Dahlberg vai chegar ao lirismo delirante e excessivo de sua invocação final: “e quando observo os trapos selvagens dela, sei que nem mesmo Salomão em suas vestes de lírio foi tão glorioso quanto minha mãe em seus trapos”. Perdão, Frank McCourt, mas, por favor, dê um passo para o lado: o título *As cinzas de Ângela* prevê exatamente onde a memória vai dar, e o retrato de Ângela me parece bastante estático.

Motivações são, é claro, ilimitadas, mas estes clássicos são recorrentes. Devo contar esta história para: 1) tentar descobrir o que realmente aconteceu; 2) tentar descobrir o que significou; 3) garantir que um elemento importante da nossa cultura não seja esquecido; 4) exorcizar os demônios que se sentam na borda destas experiências como anjos caídos; e 5) porque ela representa um conjunto de experiências que nunca foi capturado. Esta última, é claro, alimentou a ascensão das memórias nos Estados Unidos nos últimos trinta anos, como memórias de mulheres, afroamericanos, mexicanos-americanos, ázio-americanos etc., se aglomerando em estantes que já estiveram bloqueadas para tais autores, como clubes de campo fechados. Ali elas se somam às memórias do desastre pessoal às quais me referi antes, que também haviam sido restritas antes devido à ignorância cultural, à censura dos puritanos ou vitorianos ou de variedades nauseantes mais vagas. Como fenômeno representativo, nunca é bastante ressaltar quanto foi importante esse movimento, com muitas obras excepcionais de literatura autobiográfica. Mas isso não contraria meu argumento de que a não ficção criativa norte-americana enterrou o ensaio, sua forma mais interessante, sob uma montanha genérica de narrativas autobiográficas.

Mas para reiterar, ou talvez para iterar, sua motivação é um tipo de ato de deferência. Estou aqui contando sobre mim por uma razão. E a razão é... mesmo que a razão seja que eu preciso descobrir qual é a razão.

Uma motivação pode, é claro, ser complexa ou múltipla, e, muitas vezes, ser enterrada para adiante no texto, como — os céus nos ajudem — se fossem enterrados os mortos. Meus alunos na Universidade de Ohio que trabalham com ensaios foram muito pressionados para não escreverem sobre o World Trade Center, em Manhattan. A motivação deles podia parecer risivelmente óbvia, alegadamente. Éramos cidadãos de um

país em crise, um grande momento orwelliano (levando à *Grande Ilusão*), se é que já existiu algum. Mas por que tal específico escritor? Sabemos o que pode levar qualquer um a escrever sobre esse assunto, mas o que leva este escritor a isso, a girar em torno disso? Se eu estivesse escrevendo sobre isso, outras associações se insinuariam com facilidade. Minha família costumava jantar com frequência no Windows of the World, o restaurante no topo de uma das torres. Lembro que um Natal, no aniversário do meu irmão, em que ficamos vendo a neve cair e aos poucos cobrir a cidade, minha cidade, agora tão distante, tão gradualmente indistinta, lá embaixo. Uma cobertura muito diferente, um véu mais inocente, do que aquelas imagens de pesadelo inadequadas para a TV. Ou eu posso ter algo a dizer sobre o término da construção das torres quando eu tinha treze anos, quando meu gosto pela parte baixa de Manhattan começou a disputar o domínio da parte alta de Manhattan. É o projeto Manhattan da puberdade, ou coisa parecida. Mas é provável que no fim eu quisesse falar sobre a cidade perdida – o modo como perdemos coisas maiores do que nós. Uma motivação secundária teria que estar no centro da exploração do ensaio, já que um acontecimento não chega a ser uma motivação central promissora, mas pode ser uma aparente, aquilo que nos põe em movimento. A motivação é minha necessidade de escrever aquele ensaio à sombra, evocando Art Spiegelman, de tudo o que aconteceu. É sobre mim e sobre algo maior do que eu.

E meus alunos de Sandusky, ou Youngstown, ou Worthington, qual era a motivação pessoal deles, se não tinham os dons retóricos de Christopher Hitchens, a clarividência política e a elegância de escritores que estiveram na minha formação: Ellen Willis, Nat Hentoff, Tom Wicker, Orwell? Ver o segundo avião se chocando na Torre Dois numa tela de TV do centro estudantil, ou o desastre de um apartamento, podia dar ensejo a uma cadeia de ensaios sobre a linguagem – desastre, digamos, ou centro (será que ele *realmente* esteve em pé alguma vez?) – ou uma mediação sobre como aquela estudante foi impelida à introversão, se afastando do corpo político, pelo frisson dos veículos de massa com a guerra, que ela nunca teve a chance de experimentar plenamente como membro do regime norte-americano etc. Que o pessoal raramente está em desacordo com o político é verdade, com efeito, apenas como declaração de extrema alienação – o que em si é uma declaração potencialmente útil, informativa, arrepiante, do estado da nossa cultura no microcosmo.

É por essa razão que, na noite de 11 de setembro de 2001, dando aula por uns quinze minutos para os meus alunos chocados, li para eles o seguinte fragmento de Orwell, o começo do ensaio “Inglaterra, Sua Inglaterra”:

Enquanto escrevo, seres humanos altamente civilizados estão voando sobre a minha cabeça, tentando me matar. Não sentem nenhuma inimizade contra mim como indivíduo, nem eu contra eles. Eles estão apenas “cumprindo o dever”, como se costuma dizer. A maioria deles, não tenho dúvida, é de homens de bom coração seguidores da lei que nunca sonhariam em cometer um assassinato na vida particular. Por outro lado, se qualquer um deles for bem-sucedido em me explodir com uma bomba bem posicionada, nunca vai dormir pior por isso. Está servindo ao seu país, que tem o poder de absolvê-lo do mal. Não é possível enxergar o mundo moderno tal como ele é, a não ser que se reconheça a força avassaladora do patriotismo, da lealdade nacional. Em certas circunstâncias, ele existe apenas como uma força positiva com a qual nada é capaz de se equiparar. O cristianismo e o socialismo internacional são fracos feito palha em comparação com o patriotismo. Hitler e Mussolini ascenderam ao poder em seus países em grande medida porque foram capazes de entender esse fato, enquanto seus opositores não foram.

Orwell estende sua consideração à ideia de que realmente há diferenças consideráveis nas pessoas de uma cultura para outra, uma ideia que parece tanto contrária a certos tipos de sentimentalismo humanista como evidente. Ele escreve: “na verdade, qualquer pessoa capaz de usar seus olhos sabe que a média do comportamento humano difere enormemente de um país para outro. Coisas que poderiam acontecer num país não poderiam acontecer em outro. A Noite das Facas Longas de Hitler, por exemplo, nunca poderia ter acontecido na Inglaterra.” De maneira semelhante, apesar das minhas mais genuínas tendências liberais cínicas, concordo que há limites até para a minha paranoia — posso argumentar que a polícia federal pode pegar qualquer um nas ruas, mas em geral eu mesmo não sinto esse medo. Isso pode marcar as limitações do egoísmo branco de classe média. Gasto tempo demais pensando sobre o que aconteceu com meus mortos. Eu me apavoro diante da morte e da tristeza (luto e melancolia? — O mês da morte da minha mãe é o mais cruel dos meses?) mais que tudo. Mas tento pensar neles enquanto escrevo sobre eles.

Orwell passa a uma discussão sobre o que torna o inglês diferente, chegando primeiro ao sentimento de que, “Quando voltamos à Inglaterra depois de estar em qualquer país estrangeiro, temos de imediato a sensação respirar um ar diferente.” O que se segue é um típico

Orwell: imagens memoráveis que incorporam características e ideologia e contra-mitos progressistas mascarados de análises neutras, plenamente convincentes ao longo do caminho. Mas, para voltar ao meu assunto maior, isto é, aquele com o qual comecei, Orwell passa de sua motivação imediata no momento da escrita (a chance de uma bomba cair na sua cabeça, real, embora improvável) a um senso mais geral de quem seriam a hipotética vítima e o hipotético perpetrador, para as diferenças nacionais entre os países, para sua análise do que faz os ingleses serem quem são — a relação entre caráter e característica. A motivação é que um estilo de vida está em jogo: moralmente complexo e frequentemente idiota, lento nas mudanças, mas com uma mudança mais apressada no horizonte, classista, devotado ao prazer doméstico da jardinagem... A motivação passou do que poderia acontecer comigo ao que acontece conosco. Ele oscila em seu ensaio por onde a ação e a motivação se apresentam para ele. Para outros escritores, aquela primeira linha, aquela alegada motivação, poderia conduzir a todo tipo de variação no caminho, ou nos becos sem saída, da verdade.

Como vocês podem ter notado, passei da autobiografia e da memória para o ensaio. Surpresos? Não estarei realizando meu próprio desejo neste ensaio, sendo a motivação, entre outras coisas, uma reação à aparente hegemonia da autobiografia no mundo da não ficção criativa? Talvez precisemos de um campo separado, de não ficção destrutiva, uma zona mais larga, mais selvagem, mais cinzenta, onde o ensaio e outras formas fugitivas, conhecidas e ainda não descobertas, possam trilhar seus caminhos instáveis, seguindo suas motivações e seus desejos em formas abertas que — como a figura da minha mãe em 1963, para mim — desafiam facetas da imaginação para além das complacências das narrativas da memória. ■

Tradução: Julián Fuks

David Lazar

Nasceu em Nova York. É escritor e doutor pela Universidade de Houston. É autor, dentre outros, de *After Montaigne: contemporary essayists cover the essays* (University of Georgia Press), *Occasional desire* (Nebraska University Press), *The body of Brooklyn* e *Truth in nonfiction*, ambos pela University of Iowa Press, e *Essaying the essay* (Welcome Table Press). É também professor de criação literária, responsável por programas de graduação e doutorado em escrita de não ficção na Universidade de Ohio e no Columbia College Chicago. É editor e fundador da revista literária *Hotel Amerika*.