

CARTAS PARA TRANSGURAR O TEMPO: O ROMANCE EPISTOLAR EM NATALIA GINZBURG E ELENA PONIAOWSKA

Wibsson Ribeiro Lopes¹

RESUMO: Esse artigo desenvolve uma interpretação dos romances *Querido Diego, sua Quiela*, de Elena Poniatowska, e *Caro Michele*, de Natalia Ginzburg, em uma busca por valorizar a forma singular de cada obra e o estilo das autoras, entendendo as potencialidades da forma epistolar em romances de ficção e as diferentes estratégias que podem ser empregadas para lidar com a construção de personagens e seus sentimentos, por meio de narrativas que lidam com o tom intimista e pessoal. Ao invés de partir de conceitos prévios, buscamos por meio de uma leitura cerrada entender como os romances exploram de maneiras diferentes as possibilidades da forma epistolar e como as estratégias de narração adotadas contribuem para uma reflexão e uma percepção a respeito do tempo através do trabalho da linguagem. Seja enredando o leitor em uma história de amor que possui referentes históricos ou urdindo um conjunto de relações entre personagens, temos diferentes formas de narrar que apontam para o silêncio e a ausência como elementos incontornáveis.

Palavras-chave: Romance Epistolar; Romance Contemporâneo; Leitura Cerrada.

LETTERS TO TRANSGURE TIME: THE EPISTOIARY NOVEL IN NATALIA GINZBURG AND ELENA PONIAOWSKA

ABSTRACT: This article develops an interpretation of the novels *Querido Diego, sua Quiela*, by Elena Poniatowska, and *Caro Michele*, by Natalia Ginzburg, by intending to value the singular form of each work and the authors' style in order to understand the potential of the epistolary form in fiction and novels and also the different strategies that can be used to deal with the construction of characters and their feelings through narratives that deal with an intimate and personal tone. Instead of starting from previous concepts, we intend, through a close reading, to understand how the novels explore in different ways the possibilities of the epistolary form and how the narrative strategies adopted contribute to a reflection and a perception about time through the work of the language. Whether entangling the reader in a love story that has historical references or weaving a set of relationships between characters, we have different ways of narrating that point to the silence and the absence as unavoidable elements.

Keywords: Epistolary Novel; Contemporary Novel; Close Reading;

Introdução

O romance epistolar gozou de grande apreço e repercussão desde a antiguidade até meados da vida moderna, mas é hoje uma forma que esmorece diante da própria desapareção do ato de trocar

¹ Doutorando em Teoria e História Literária pelo IEL/Unicamp. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8047-6460>.

missivas, substituído, ou adaptado, pelos correios eletrônicos e trocas de mensagens instantâneas. Não faremos aqui um estudo das transformações desse gênero ao longo da história ou mergulharemos no debate sobre o seu fim. O que pretendemos é realizar uma leitura cerrada de dois romances modernos publicados entre os anos 1970 e 1980 que atestam a capacidade da forma epistolar para lidar com a transfiguração do tempo e com questões de ordem afetiva. A partir da leitura imanente dessas duas obras escritas por grandes escritoras do século XX buscaremos mostrar como a ficção por meio de epístolas apresenta também uma maneira de torcer a linguagem em torno de aspectos como o amor, a felicidade conjugal e a política (inclusive afetiva, mas não só) e mostrar de forma contundente o silêncio e o mistério que há entre as palavras.

Murmúrios do amor e do abandono: *Querido diego, sua Quiela* e a pedagogia cruel do silêncio

Querido Diego, sua Quiela, é a ficção curta publicada por Elena Poniatowska em 1978 no México e traduzida e lançada no Brasil em 2019. O livro segue um único procedimento: trata-se de ficcionalizar cartas que Angelina Beloff, vulgo Quiela, a artista que era a companheira russa de Diego Rivera, o célebre pintor mexicano, teria escrito para seu amado quando ficou sozinha na França, aguardando o seu retorno, aos poucos percebendo que foi abandonada pelo seu amor, que vivia toda uma série de novas experiências no México, da qual ela, que por dez anos fora a primeira esposa do muralista famoso, não mais compartilhava.

O livro conduz o leitor por toda essa trajetória de corte e de dor no qual acompanhamos um desequilíbrio afetivo: de um lado, as cartas apaixonadas de Quiela, endereçadas ao vazio, a revelação de todo um mundo que se despedaça e se torna apenas linguagem morta; de outro, o silêncio, a espera, o vácuo de uma surdez infinita, a afirmação de uma ausência. Não há respostas de Diego, não há mais corpo da pessoa amada, sequer alguma palavra, algum adeus registrado no papel. Todo o drama se apresenta a partir deste desencontro.

Na primeira carta, datada de 19 de outubro de 1921, um único parágrafo já nos aproxima de vários dos problemas que a linguagem ferida da narradora irá nos apresentar ao longo das missivas ficcionais. Começa com a frase: “No estúdio tudo permanece igual, querido Diego, seus pincéis se erguem no copo, muito limpos, como você gosta” (PONIATOWSKA, 2019, p.15). O estúdio imobilizado reflete a condição de estagnação da narradora-personagem, também ela paralisada diante da espera de um sinal de vida do seu amado, no distante México. Mantém intactas as condições em que Diego Rivera deixou seu local de trabalho, como se isso fosse por algum motivo manter sua presença ainda ali. Vemos o quanto há de patético nos gestos e na paixão dessa pobre mulher

abandonada, rastejando à procura do seu amado, buscando conservar inutilmente algum traço de sua passagem por ali, um registro de sua ausência que desliza para uma presença sufocante, uma presença que paralisa: toda a sua vida foi tomada por Diego Rivera, pela espera de que Diego Rivera forneça alguma resposta, diga alguma coisa. Ela se encontra em um estágio de intoxicação que não tardará a se manifestar em seu corpo: adoece de tuberculose e, muito provavelmente alucinando em decorrência da enfermidade, tivera uma febre que a levava a sentir a presença do seu amado como entranhada em seu espírito:

Pensei que seu espírito havia me possuído, que era você e não eu que estava dentro de mim, que esse desejo febril de pintar provinha de você, e não quis perder um segundo dessa sua possessão. Até engordei, Diego, transbordava, não cabia no estúdio, era alta como você, combatia contra os espíritos — uma vez você me disse que tinha pacto com o diabo — e eu lembrei disso naquele momento porque minha caixa torácica se expandiu a tal ponto que meus peitos se incharam, as bochechas, a papada, eu era um balão, busquei um espelho e, de fato, lá estava minha cara inchada e larga, pulsante como se a soprassem com um fole lá de dentro, e como me latejavam as têmporas! E os olhos!, que avermelhados! Só então toquei minha testa e me dei conta de que tinha febre, bendita febre!, era preciso aproveitá-la, viver essa hora até o fundo, senti você em mim Diego, eram suas mãos e não as minhas, que se moviam. Depois, não entendi o que aconteceu, devo ter perdido a consciência porque amanheci jogada junto ao cavalete com um frio tremendo (PONIATOWSKA, 2019, p.27-28).

Nesse trecho vemos que há um desejo por fusão com a criatura amada, um desejo de aproveitar o momento da possessão, uma recriação dos gestos e hábitos de Diego, como se o que a narradora quisesse fosse aniquilar a própria existência, diluir-se na imagem que tem daquela figura por quem é apaixonada, uma intenção que não deixa de ser reconhecida em sua face demoníaca, além do mais, porque se trata de um estágio induzido por uma doença que poderia ter sido mortal, evidenciando aqui que o amor lhe colocou em uma situação de extrema fragilidade, não só espiritual mas também física: ao longo das cartas ela se queixa do frio e do vazio de Paris, bem como da falta de comida e dos recursos financeiros minguantes — que vem dos amigos ou das poucas contribuições que Diego envia do México —, a doença e a fome lhe levam ao desmaio, não sem antes sentir as mãos de Diego, de novo, o excesso de presença, o espectro do ex-amante, que “aparece” no momento da maior ausência possível — anteriormente ela já havia dado mostras de pequenos enganos e confusões em torno da presença de Rivera, como nos trechos em que toma o casaco esquecido pelo ex-amante como se fosse a verdadeira presença dele no estúdio, equivocando-se, como se ele tivesse sem aviso retornado à Paris —, paradoxo este que não é o único, visto que no momento em que o Eu de Quiela se desintegra ela descreve que se agiganta, que seu corpo cresce em volume, que sua cara está inchada, larga e pulsante, além da caixa torácica parecer expandida como se fosse um balão. Este trecho é um

dos mais eficazes em exibir o estágio de abandono físico e mental da narradora e como o silêncio e a ausência de Diego são uma violência capaz de levá-la quase a obliteração.

Voltando a carta do dia 19 de outubro, a primeira da série que dará forma a narrativa, vemos Quiela relatar que começou a fazer paisagens “um tanto sofridas, desvanecidas, cinzentas e solitárias”, muito diferentes das formas geométricas que praticava outrora, e que sente que ela também poderia “desvanecer com facilidade” (PONIATOWSKA, 2019, p.15), antecipando todo o percurso de desaparecimento que vamos acompanhar ao longo das cartas. Esta primeira carta se encerra com palavras em espanhol, mais uma vez reforçando a ideia de que Quiela busca tanto o outro que parece se dissolver nas imagens e signos de um mundo que não é o seu: busca aprender o idioma do amado (“...sinto-me mexicana, meu idioma é o espanhol ainda que o massacre quando falo”). (PONIATOWSKA, 2019, p.52) e, mais adiante, em outras cartas, começa até a divagar em torno de paisagens e fisionomias mexicanas, imagens de uma geografia que até então ela desconhece.

Na segunda carta, de 7 de novembro de 1921, Quiela começa a falar de seu filho, morto aos 14 meses, de quem também sente falta, mostrando que essa mulher vive uma acumulação de perdas. Lamenta que sequer possua um filho, que serviria de lembrança do seu amado, como Marievna, a amante de Diego, que tem uma filha dele — aliás, com a menção a Marievna, que acontece em uma das últimas cartas do livro, vemos como Quiela há tempos vem sendo submetida a diversas violências afetivas e situações decorrentes de seu amor por Diego, tendo que conviver com essa amante (Através das próprias palavras da narradora-personagem vemos como toda a situação é já há muito tempo absurda, um relacionamento no qual uma das partes rasteja; através das palavras da própria Quiela vemos o quanto seus sentimentos parecem ser desprezados, de um modo que talvez ela mesma não perceba). Com o relato sobre a morte de Dieguito entrevemos o quanto Rivera já se desprendia de sua esposa: no começo, ela diz que gostaria de ter tido outro filho, gesto que foi negado pelo seu ex-marido. Depois, já no final da narrativa, ela conta do momento em que o muralista mexicano descobre que será pai e ela conta que sua reação é a de que ele “ameaçou atirar do sétimo andar, enlouqueceu e gritou abrindo os dois batentes: ‘se esta criança me molestar, eu a joga pela janela’” (PONIATOWSKA, 20019, p.56). Esse trecho se torna ainda mais doloroso quando atentamos para o fato de que ele está embutido em um momento de elogio e de expressão de saudades de Quiela, que diz imaginar que nesse momento seu amado está “ao redor de uma mesa trocando ideias, chacoalhando cabeças, obrigando-os a pensarem, inflamando-os com sua paixão [...]” (PONIATOWSKA, 2019, p.55). Em meio ao elogio do fervor e inquietação de Rivera ela recorda do momento em que ele explodiu e vociferou indignado ao saber que seria pai, uma cena e uma descrição que só dimensionam ao leitor o tamanho do abismo passional em que Quiela está mergulhada: é uma

ironia que surge do texto pelo fato de que a narradora não fala de Diego com deboche, ao contrário, ela só manifesta em suas palavras a mais pura devoção e encanto, mesmo quando descreve situações absurdas e inaceitáveis, como se estivesse enredada em uma cena da qual não pudesse extrair as devidas lições.

Tudo que Quiela tem a oferecer nessas cartas são, além das palavras de amor, uma série de perguntas. Ela se questiona porque Diego não a responde, quando mandará notícias, o que irá acontecer, como pode ser que ele não se lembre dela, como anda sua vida no México e uma série de outras interpelações. A última carta, datada de 22 de Julho de 1922, quase um ano depois da primeira carta termina com uma pergunta: “P.S.: E sua opinião sobre minhas gravuras?” (PONIATOWSKA, 2019, p.64). O silêncio de Diego se recobre de agressividade aqui, nessas perguntas que ganham o vazio. Enquanto ele se prepara para décadas de consagração e maturidade estética no México, ela solicita migalhas, como implorar para que o amado opine sobre as gravuras que ela fez por encomenda para uma revista. A arte, que um dia serviu de elo de mediação entre os dois amores, agora é o estado de representação do sofrimento e do fim de uma relação. Nessa mesma última carta ela relata ter descoberto que Diego já vivia uma nova paixão, mas mesmo assim ela não arrefece diante de seu amor e se deixa iludir que esse novo affair pode apenas ser passageiro. Quiela dá mostras também de ser uma criatura não só apaixonada como obsessiva. O mesmo nível de obsessão aparece em seu relato quando ela lembra do início de sua trajetória como artista, alegando que chegava a passar mais de dez horas pintando e criando:

Desde o primeiro dia em que entrei no ateliê em Paris, impus-me um horário que só você poderia considerar aceitável, de oito da manhã a meio-dia e meia, de uma e meia às cinco da tarde, e ainda de oito às dez da noite. Dez horas de pintura por dia, imagina o que é isso? Diego, sim, você imagina, você, que vive só para a pintura. Comia pensando em como conseguir as sombras do rosto que acabara de deixar, jantava a toda velocidade recordando o quadro no cavalete, quando fazia ensaios de encáustica pensava no momento em que voltaria a abrir a porta do ateliê, com aquele familiar e persistente cheiro de alfazema. [...] Na hora de comer, aborrecia-me se alguém me dirigia a palavra, distraíndo-me dos meus pensamentos, fixos na próxima linha que eu iria traçar e que desejava que fosse contínua, pura e exata. Então eu estava possuída, Diego, e tinha só vinte anos” (PONIATOWSKA, 2019, p.36).

Em Diego ela vê um aliado, alguém disposto a sacrificar a vida cotidiana pela arte e pela pesquisa em torno da criação; até gestos simples e necessários como comer são vistos como um momento reservado à reflexão, confessando que se aborrecia quando alguém lhe dirigia a palavra. O mundo com seus afazeres não importava para Quiela, o que importava era a arte. Na história que ela conta, vemos como essa obsessão pela arte se transforma em uma obsessão por Diego, como se ela só pudesse se relacionar com as coisas que ama por meio da devoção absoluta. Ela se diz possuída no

trecho acima, do mesmo modo como se sentiu, quando tuberculosa, possuída por Diego, como se o que ela procurasse no fundo fossem essas experiências na qual se entregava com tanta ferocidade ao objeto de seu amor que seu Eu desaparecia por completo. Seguindo as consequências dessa passagem citada, temos também que a sua devoção por Diego também a paralisa como artista, visto que o luto pela perda do filho, o frio, a fome, o abandono em Paris a atrasam no caminho da criação. O amor é para ela uma armadilha.

Diego Rivera, nesses relatos, não agride Quiela com a força, mas com sua desapareição, desapareição que leva paradoxalmente a uma construção de presença asfixiante, da qual Quiela não consegue se desvencilhar. Impressiona como em meio ao autoengano da narradora irrompem em suas cartas lampejos de lucidez, momentos em que a narrativa nos aponta um caminho, apresenta ao leitor uma atmosfera densa e melancólica: “Tratamos de falar de outra coisa, vejo como tentam e logo se despedem, e eu vou embora metida de novo em minha esfera de silêncio que é você, você é o silêncio, eu dentro do silêncio, vou dentro de você, que é a ausência, caminho pelas ruas dentro do abrigo do seu silêncio” (PONIATOWSKA, 2019, p.22). Aqui a narradora retrata como ela se vê, a partir do olhar dos amigos em comum entre ela e Diego, como uma criatura digna de pena, triste, abandonada, frágil. Todos os amigos do ex-marido a remetem a ele, e ela se vê só, presa a uma redoma de silêncio que é ele, a figura ausente, e que é ao mesmo tempo ela: eu e outro presos em uma espiral de silêncio que no final só a destrói. As cartas e a marcação temporal só contribuem para adensar essa dor e esse processo de destruição. O abandono de Diego Rivera e a dor de Quiela se fazem sentir por essas cartas sem resposta, essas declarações de amor que só encontram o nada.

A ficção de Poniatowska nos tece aos poucos essa relação de sofrimento na qual se expressa o tempo da amante não correspondida: essa imagem de abandono que a ficção constrói para os leitores está impregnada de significação, é quase uma situação arquetípica, na qual a mulher apaixonada é trocada por uma vida de fama, luxos, mulheres e arte; as palavras de Quiela são a figuração da dor e a tentativa de resgatar do turbilhão da história os murmúrios de uma criatura apaixonada, condenada ao isolamento, ao silêncio. Estamos diante de uma obra ficcional, mas que tenta recriar uma situação que, ao que constam os biógrafos, ocorreu historicamente; afinal, Diego Rivera de fato deixou Angelina Beloff, sua primeira esposa, em Paris, e, como lembra uma nota ao final do texto, encerrando o romance, em 1932 Quiela se muda para o México, mas sem jamais interferir na vida de seu ex-marido. De acordo com a nota: “Não procurou Diego, não queria aborrecê-lo. Quando se encontraram em um concerto no Bellas Artes, Diego passou a seu lado sem sequer reconhecê-la” (PONIATOWSKA, 2019, p.65). Essa nota de tom neutro e científico, quase historiográfico, registra a situação “real” que serviu de inspiração ao romance — após essa nota, na edição brasileira, constam

algumas pequenas minibiografias de todos os nomes famosos citados ao longo da narrativa, a começar pelos dois amantes — mostrando como no fundo o que se tentou foi capturar e recriar uma cena afetiva, ou ao menos entrelaçar a situação ficcional com a cena biográfica/histórica, como se a força do relato se extraísse da tentativa, obviamente vã, de reparar ao menos simbolicamente uma injustiça e covardia da parte de Rivera. A estratégia adotada pela escritora Poniatowska, usando personagens reais e referências históricas publicamente conhecidas, está a serviço da construção de uma “ilusão de não-ficcionalidade” (LADRÓN, 1996, p.286),

Maria Lajolo defende que a fama dos romances epistolares no século XVIII provavelmente se explicaria pela familiaridade e verossimilhança, em um mundo no qual a troca de missivas entre a pequena população letrada se tornava comum (LAJOLO, 2002, p.62). A posição de voyeur ocupada pelo leitor confere autenticidade e veracidade à situação ficcional (LAJOLO, 2002, p.64). Ainda seguindo Lajolo, ela observa que esses romances epistolares tinham como alvo uma população feminina, com isso servindo para formatar uma sensibilidade burguesa (LAJOLO, 2002, p.71), servindo a um princípio pedagógico e de codificação de novas formas de sociabilidade, o que no romance *Quiela, sua querida* se torna ainda mais enfático devido a situação ter sido inspirada em fatos históricos reais. Valendo-se da tradição do romance epistolar, calcada no endereçamento a um público feminino, temos então que o romance de Poniatowska atualiza essa forma em um contexto pós-moderno, atualizando o que eram codificações burguesas em uma discussão sobre o amor e sobre o sofrimento feminino que dialoga com o contexto de lutas e reflexões teóricas feministas contemporâneas à publicação do romance. Os sujeitos biográficos Quiela e Diego Rivera não importam, pois afinal são apenas o combustível para que a linguagem persiga essa densa história de amor e abandono como uma experiência codificável.

O vazio da comunicação em *Caro Michele*, de Natalia Ginzburg

Os envios de cartas também estruturam o romance *Caro Michele*, de Natália Ginzburg, mas, diferente de *Quiela, sua querida*, as cartas são mais ou menos respondidas e há mais personagens interagindo, o que não faz, porém que o silêncio e a ausência não se deixem sentir, pois, essas cartas indicam muito mais que o diálogo a impossibilidade dele, como se todos os personagens estivessem ilhados. O oceano no qual todas essas cartas se perdem é a figura enigmática de Michele, um jovem de 22 anos cuja vida é um mistério especialmente para suas irmãs e parentes próximos. É em torno do desconhecimento familiar que a narrativa se desenvolve.

A tristeza é a tônica de todas as cartas, o sentimento que é mais compartilhado por todos os personagens, uma certa amargura diante da vida, uma resignação. Adriana, na primeira carta que envia a Michele, diz que “num certo ponto de nossa vida molhamos os remorsos no café da manhã, como biscoitos” (GINZBURG, 1986, p.8). É uma frase que dá o tom do romance, marcado por esse clima de desistência, como se o efeito da passagem do tempo nessa família fosse sobretudo um cansaço; todos estão deformados pela passagem dos anos, marcados com sulcos de dor e de abandono.

Uma das personagens mais tristes dentro desse panteão de figuras machucadas é Mara, uma antiga amante de Michele que acabou de dar a luz a um menininho. Mara diz ter se divertido muito com Michele, que considerava uma boa companhia, mas tem quase certeza que seu filho não é dele, visto que confessadamente se deitava com muitos outros parceiros na mesma época em que saía com o personagem que dá título ao romance. Ainda assim, ela solicita a ajuda da família de Michele e pede para que eles deem dinheiro, a auxiliem na criação de seu menino. Esse mal-entendido em torno da paternidade do filho de Mara é só mais um dentre tantos outros que vão levando a narrativa, sempre às voltas com esses pontos vazios, esses desconhecimentos a respeito de quem é mais próximo. O familiar e o estranho se confundem, as subjetividades são evanescentes, dados biográficos mínimos sobre os personagens são ocultados de seus irmãos e parentes. Michele e Osvaldo, por exemplo, têm suas sexualidades questionadas por Mara, Viola e vários outros personagens (Adriana, mãe de Michele, suspeita que Osvaldo seja homossexual). Especulam sobre um suposto caso que os dois homens tiveram, e se seriam bissexuais, sem que a narrativa ofereça alguma resposta definitiva sobre o tema, deixando que ele paire no ar. Com isso, é como se o romance nos sugerisse que os sujeitos se formam a partir do que falamos a respeito deles ou do que eles falam a respeito de si próprios, sem uma essência definida a priori, mas se constituindo no jogo com o outro e com a própria linguagem. De novo usando o exemplo de Michele, a narrativa chega a nos ocultar até mesmo as reais motivações para seus atos. Logo no começo do romance ele se muda para Londres, o que provoca a seguinte opinião de sua mãe: “Não pense que eu não compreendi que a tua viagem foi uma fuga. Eu não sou idiota. Peço que você me escreva logo e me explique de maneira clara de que coisa você queria fugir ou de quem. Osvaldo não foi claro. Ou não queria me dizer ou não sabia.” (GINZBURG, 1986, p.23). Essa nuvem de incertezas contamina as relações. Osvaldo sabe ou não o motivo de Michele ter ido para Londres? Era de fato uma fuga sua ida para outro país? Se sim, do quê? Se não, porquê sua mãe acha que ele está fugindo? Em outro momento, Adriana relata que Osvaldo “Disse que era também possível que você tivesse medo de alguma coisa. Não foi claro.” (GINZBURG, 1986, p.24). O signo da incerteza conduz nossa apreciação sobre Michele desde o começo, já sugerida por sua mãe na

primeira carta, visto que ela, que deveria conhecer o filho melhor do que ninguém, o descreve como uma figura gauche, torta, sem grandes habilidades ou talentos que o destaquem:

Se por acaso é teu o menino dessa Martorello, o que você fará, já que não sabe fazer nada? A escola você não quis terminar. Aqueles quadros que você faz, com aquelas casas que desabam e aquelas corujas que voam, eu não acho tão bonitos. Teu pai diz que são belos e que eu não entendo de pintura. Me parece que se assemelham aos quadros que teu pai fazia quando era moço, mas piores. Eu não sei bem. (GINZBURG, 1986, p.10).

O tom é hesitante. Ao final, Adriana também admite que não sabe muito bem se o seu juízo sobre as pinturas do filho está correto ou não. O pai, que poderia opinar melhor e é evocado por ela, é uma figura ainda mais distante do que Michele no romance, completamente ausente, convalescido em sua casa e depois falecendo, pouco antes do próprio Michele. Sua opinião é apenas mencionada, mas ele não tem a palavra para defender o filho em suas qualidades. Sabemos apenas que ele ama o filho mais do que às filhas, e declarava ser o único a entendê-lo. Esse silêncio reverbera no romance e faz com que o leitor tenha apenas suas próprias especulações diante desse quebra-cabeça incompleto, no qual parece que conhecemos os personagens ouvindo pedaços de conversas através da parede. O pai só é lembrado pelos personagens, muitas vezes filtrado também pela voz em terceira pessoa, onisciente, que se ocupa da narrativa e lembra de alguns momentos, como quando Angélica recorda do pai falando do cansaço que ele sentia ao pintar seus quadros.

As atividades políticas de Michele são, junto com sua sexualidade, um mistério constitutivo do personagem. Em uma de suas cartas enviadas de Londres, logo após se casar com Eileen, ele diz que não é, nem nunca foi comunista, e que não se interessa por política, mas sua mulher, ao contrário, é filiada ao partido (Ginzburg, 1986, p.73). Essa relação não é bem explicada e parece uma mentira, a julgar inclusive pelo destino de Michele, que retomaremos mais à frente quando falarmos da conclusão da narrativa.

Ainda tratando do tema de suas estranhas atitudes políticas, em sua primeira carta no romance, endereçada a Angélica, sua irmã, ele solicita que ela desmonte o aquecedor que ele deixara em casa e pede que ela se desfaça de uma metralhadora que ali está. Justifica que a arma foi trazida por um amigo e ele esqueceu da existência, lembrando-se dela somente no avião, o que lhe causou medo. Será que é desse medo que Osvaldo falara para Adriana? Não sabemos, mas esses sentimentos vão se repetindo ao longo do romance, formando uma nuvem em torno das personagens. O fato é que as atividades políticas de Michele são um mistério, e suas hesitações geram ainda mais questionamentos: “Não dou esta incumbência a Osvaldo. Dou a você. Antes, preferiria que Osvaldo nada soubesse. Não quero que me julgue um completo imbecil. Mas se você tiver vontade de contar a Osvaldo, conte. No

fundo, é indiferente que ele me ache um imbecil” (GINZBURG, 1986, 1986, p.27). O juízo de Michele muda em um mesmo parágrafo, mostrando que ele próprio não tem certeza sobre as suas próprias ações. Seria a escrita de uma pessoa tensa, nervosa? O que o romance quer, talvez, é que nós também especulemos em torno das lacônicas palavras dos personagens, desses manuscritos que são as cartas, como se fôssemos historiadores de um grupo familiar. Essa mesma incerteza aparece no narrador em terceira pessoa que acompanha os pensamentos de Angelica: “Enquanto afivelava pensou que não amava mais Oreste. [...] Ele também não a amava mais. [...] Depois pensou que nada disso que pensava era verdade” (GINZBURG, 1986, p.61). Os personagens não estão firmes a respeito de suas próprias percepções e desejos. Mudam de opinião tão subitamente que nos resta apenas a desconfiança. Com isso, assumimos uma postura indiciária que talvez seja armada pelo próprio romance para nos enredar em um conjunto de sentimentos. Voltando a carta de Michele para Angelica, na qual pediu para que ela se livrasse de uma metralhadora, ele fala sobre a suspeita de que haveria um espião no que ele chama de “nosso grupo” (GINZBURG, 1986, p.27). O que seria esse grupo? Uma facção comunista? Um grupo armado? Cada frase parece provocar apenas mais perguntas. Ada, ex-mulher de Osvaldo, em um capítulo quase todo construído a partir de um diálogo entre o casal, questiona o fato de Michele não ter vindo para o funeral do pai e o amigo declara que o não comparecimento se deveu a um medo da prisão. São afirmações como essa que levantam suspeitas sobre as ações de Michele, alguém que nunca nos fornece suas reais motivações e só acessamos de forma enviesada, por meio dessas cartas e diálogos que acompanhamos de forma incompleta. Na mesma conversa, Ada fala algo sobre essa aura misteriosa de Michele que nos parece relevante:

Não o veremos mais. Terminará na América. Terminará quem sabe onde. O que fará não se sabe. O mundo agora está cheio desses moços que perambulam sem objetivo de um lugar para outro. Não se consegue entender como envelhecerão. Parece que não devem envelhecer nunca. Parece que devem permanecer sempre assim, sem casa, sem famílias, sem horário de trabalho, sem nada. Com os seus dois trapos e basta. Nunca foram jovens, por isso como farão para se tornar velhos? (Ginzburg, p.44).

Ada é uma personagem que comete juízos cruéis sobre os casamentos e sobre as pessoas, enxerga o mundo de forma muito pessimista, mas ainda assim as palavras que ela dedica a Michele, a verdadeira leitura que faz não só de sua pessoa, mas de uma geração, ou de um conjunto de pessoas jovens, provoca a reflexão do leitor, pois há uma rima aqui com o que Adriana, mãe de Michele, havia dito sobre o filho não ter muitas habilidades pessoais que o destacassem. É como se essas personagens convergissem em sua visão de Michele como uma criatura em descompasso com o mundo e com a

história, uma figura sem lugar, errante em todos os sentidos da palavra. Ele nunca foi jovem, portanto nunca será velho, maneira de dizer que ele parece desafiar o ordenamento do tempo, não se adequar, sua própria existência ser um tipo de recusa moral, de falta de disciplina ou de insubordinação. Se olharmos para a personagem de Mara com essas lentes talvez consigamos observar outra faceta também dessa personagem, que é vista como uma pobre moça, perdida com seu filho, mas por outro lado é também digna, movendo-se, deslocando-se, fugindo, mas não aceitando passar por situações de humilhação. Ela é constantemente rejeitada ao longo da narrativa, também não possui lugar ou posição estável. É como se o destino desses personagens fosse o abandono, como se o mundo não fornecesse mais abrigo para esses jovens que não se acomodam aos papéis sociais estritos do passado, não se constituem como pais e mães de família, trabalhadores ordenados. É uma precarização que não é só financeira, mas moral e existencial.

As cartas não são a única forma de registro que aparece no romance. Além dos diálogos entre os personagens em alguns capítulos, há passagens inteiras em terceira pessoa, em uma voz que registra uma distância maior dos acontecimentos e uma maior descrição: “Lida a carta, Angelica se levantou da poltrona e procurou no tapete seus sapatos. Usava meia verde-podre. Ela também vestia uma saia azul, muito amarrotada, porque a trazia desde o dia anterior, tendo dormindo na clínica. O pai fora operado um dia antes e à noite estava morto” (GINZBURG, p.28). A frieza com que é narrado que o pai morreu assusta, uma informação que é dada após as descrições de muita fisicalidade a respeito da roupa amarrotada que Angelica veste. Nos trechos em terceira pessoa temos uma atenção mais frequente a aspectos descritivos das personagens, sua aparência física e os objetos utilizados, todos eles também contribuindo para o sentimento de amargura, tristeza e abandono que já aparecia nas cartas:

Angelica ajeitou para cima os cabelos louros claros e longos, e os arrumou sobre a cabeça, com alguns grampos. Tinha 23 anos. Era pálida, alta, com o rosto um pouco longo demais, os olhos verdes como a mãe, mas de uma outra forma, longos, estreitos e oblíquos. Tirou do armário uma sacola negra com flores. As chaves do porão não precisava pedir a Osvaldo porque ele já as trouxera, devendo reunir as roupas sujas e levá-las para lavar. Elas estavam no bolso de sua peliça. vestiu a peliça de nylon preta, comprada usada em Porta Portese. Anunciou na cozinha que saía para fazer as compras. Saiu. (GINZBURG, p.28).

Citamos esse parágrafo inteiro para mostrar como o uso da terceira pessoa no romance favorece a objetividade e a construção de um mundo de maior presença física, com objetos e ações que definem a postura dos personagens de forma mais delineada do que quando estamos apenas diante de cartas e diálogos. Há poucos momentos que se aproximam de descrições como a dessa terceira pessoa. Adriana, em algumas cartas, mais longas, faz questão de descrever a roupa que está vestindo,

a situação do jardim ou outras descrições que mostram a sua saudade do filho e o desejo de que alguma forma ele estivesse presente em seu mundo. É como se com essas descrições ela tentasse aproximá-lo do mundo onde ela se movimenta. Osvaldo, no final do romance, também descreve com alguma atenção aspectos da antiga casa de Michele e Eileen para que Angelica sinta a presença do amigo e irmão naqueles velhos pertences (GINZBURG, 1986, p.109-110). As descrições cumprem um papel estratégico de evocar os personagens ausentes, em uma tentativa de aproximação daquilo que se encontra distante, em alguns casos irremediavelmente.

O choque entre esses diferentes registros de linguagem é o que dá forma ao romance, além de dotá-lo de ritmo, fazendo com que o leitor seja sempre surpreendido com um outro enfoque, uma outra perspectiva ou posição para acompanhar o andamento da história. Mas mesmo que essa terceira pessoa forneça alguma objetividade maior, ela ainda deixa espaços para algumas zonas cinzentas e imprecisões. Vejamos esse trecho, no qual a voz em terceira pessoa relata um encontro entre Angelica e seu pai:

Com as mãos no bolso, o pai parou diante daquele quadro e elogiou longamente as cores, que definiu como ácidas e cruéis. E começou a elogiar cada um de seus quadros suspensos. Nos últimos tempos, ele fazia quadros enormes, onde misturava qualquer espécie de coisa. Descobrira a técnica da mistura. Flutuavam numa luz esverdeada navios, automóveis, bicicletas, carros-tanque, bonecas, soldados, cemitérios, mulheres nuas e animais mortos. Com a sua voz amarga e grasnada, o pai disse que ninguém hoje conseguia pintar com tamanha abrangência e tanta precisão. A sua pintura era trágica, solene, gigante, seca e minuciosa. Ele dizia “a minha *pintura*”, carregando no *erre*, numa espécie de rufar encolerizado, solitário e doloroso. Angelica pensou que nem ela, nem a irlandesa, nem os proprietários da galeria, nem talvez o próprio pai acreditavam numa sílaba daquilo que dizia aquela voz grasnada. A voz soava rasgada e solitária como um disco quebrado. (GINZBURG, p.29)

Esse trecho contraria o objetivismo do anterior. A imagem do pai aqui construída não é relatada por uma voz totalmente onisciente, mas colada à memória e às impressões de Angelica. O pai nunca fala no romance com a própria voz, mas sempre como uma figura evocada pela memória das pessoas que conviveram com ele, como sua ex-mulher, Adriana, ou os filhos. A evocação de sua arte, e da apreciação que ele próprio fazia dela, é feita aqui através da opinião da filha, que achava que o pai não estava tão convencido assim do que dizia, como se a fala representasse o que ele queria para sua obra, mas não o que ela era de fato, exibindo assim um descompasso entre intenção, ou ideal, e efetivação prática. Podemos dizer que nesse gesto há algo que pode servir para ilustrar o modo como os personagens são apresentados, todos eles tendo uma vida que parece muito medíocre e derrotada, como se ela não correspondesse, na maior parte das vezes, ao que eles queriam de fato. Todos os projetos parecem fracassados diante da realidade. Vide o destino da torre, também um

empreendimento paterno que se mostrou um fracasso, mas reuniu divergências de valoração e opinião, com alguns achando que valeria a pena reformá-la, outros que achavam melhor vendê-la mas, em suma, funcionando como um signo de decepção e de esperanças frustradas. Também vale a pena observar como a obra do pai é descrita, por ele mesmo, através do filtro de Angelica e da voz em terceira pessoa: quadros gigantescos em que figuras enormes eram aglutinadas pela técnica da mistura, flutuando numa luz esverdeada, descrita como abrangente e precisa, trágica, solene, gigante, seca e minuciosa. São palavras que destoam do romance que lemos, uma história curta, que não tem nada de gigante ou de minuciosa, muito menos de precisa ou de solene, estando mais para um drama pequeno burguês do que para uma tragédia. É como se essa arte heróica fracassada fosse o emblema das muitas frustrações vividas pelos personagens, figuras menores que se movimentam nos escombros desses sonhos gigantômanos.

Se há um ponto para onde as múltiplas perspectivas da narrativa convergem é para a noção de que a felicidade é algo fugidivo ou impossível de se apreender por muito tempo. Palavras de Adriana: “Não eram lembranças felizes, porque eu e teu pai nunca fomos muito felizes juntos. E ainda que tenhamos sido brevemente e raramente felizes, depois tudo foi manchado, pisado e revolvido. Mas não se ama somente as lembranças felizes. Num certo ponto da vida, percebe-se que se ama as lembranças” (GINZBURG, 1986, p. 34). A felicidade é algo breve, raro. Na última carta de Mara no romance, endereçada a Angelica, ela diz que saiu da casa de Fabio, apelidado de Pelicano, o homem que fora seu amante por um curto tempo, editor e supostamente ex-amante de Ada. Mara descreve sua breve experiência amorosa com as seguintes palavras: “Percebo que escrevi ‘nosso quarto’ porque naquele quarto, por algum tempo, ele e eu fomos muito felizes. Se a felicidade existe, era aquilo. Só que durou pouco. Vê-se que a felicidade dura pouco. Todos sempre disseram isso”(GINZBURG, 1986, p.80). A despedida do Pelicano, em uma carta em que ele se reconhece aliviado pela partida de Mara, termina com estas palavras: “Te desejo tudo de bom, e espero que você seja feliz, admitindo que a felicidade exista. Eu não creio que exista, mas os outros creem, e não está escrito que os outros não têm razão” (GINZBURG, p.83). Quando pensa na morte de Michele, após deitar-se com Peppino, o jovem amante que Mara conhecera na casa da encaracolada, no fim do romance, os termos também se aproximam: “...comecei a pensar em Michele e comecei a chorar, e pensei que não consigo mais ficar alegre por muito tempo e não conseguirei mais, porque penso e me lembro sempre de muitas coisas...” (GINZBURG, 1986, p.102). Ao visitar Leeds e o lugar onde Michele morou, Osvaldo constata que o casamento de seu amigo com Eileen só foi feliz por oito dias, a julgar pelos comentários de Giustiniani, um dos últimos a ver Michele com vida: “Por oito dias, pareciam felizes” (GINZBURG, p.109). Em chave também profundamente melancólica e sentindo a passagem do

tempo como uma derrota e uma carga opressora, a mãe de Michele o envia também as seguintes palavras: “É verdade que mais passam os anos e mais crescem as reservas de nossa paciência. São as nossas únicas reservas que crescem. Todas as outras tendem a se esgotar” (GINZBURG, p.87). O que concluímos a partir de trechos como esses, e de tantos outros presentes no romance, é que a estratégia de trocas de missivas em um período de apenas alguns meses, menos de um ano, nos mostra como todos os personagens se encontram enredados em uma onda de melancolia e como a passagem do tempo apenas os distancia mais e mais de uma ideia de felicidade que seja sólida e perene. Os personagens ao se expressarem apenas exibem sua própria dor e o tempo ao invés de existir como um acúmulo de experiências e de maturidade se torna um conjunto de cicatrizes. A felicidade é a grande ausente, ou a ideia de felicidade que esses personagens possuem, como uma satisfação de seus desejos. Não há existência aqui que não apareça como frustrada. Em um dos momentos de maior lucidez do romance, a personagem de Adriana admite que o que ela mais celebra em Osvaldo é a tristeza que ele exala: “Apesar de seu sorriso, eu o acho um homem muito triste. Talvez seja por isso que me acostumei com a sua companhia. Porque amo a tristeza. Amo a tristeza mais ainda que a inteligência” (GINZBURG, 1986, p.89). Se a melancolia, o tédio e a tristeza são a matéria da existência dessa senhora, ela escolhe aceitar o fato de que a tristeza é um atributo de admiração. “Nós nos acostumamos com tudo quando não nos resta mais nada”, diz Angelica, em suas últimas palavras no livro (GINZBURG, 1986, p.103). Talvez essas palavras destaquem um fio moral do romance, a ideia de que o tempo só leva a obliteração, e que mesmo assim as pessoas se acostumam a esse vazio e destruição trazido pela passagem dos anos. Essa ideia é corroborada pelas palavras de Osvaldo endereçadas a Angelica, fechando a última carta e com isso também o romance: “...nós nos consolamos com nada quando não temos mais nada, e até ter visto naquela cozinha aquela camiseta esfarrapada que não peguei foi uma estranha, gélida, desoladora consolação para mim” (GINZBURG, p.110). Diante da esfarrapada camisa que teria pertencido ao amigo morto, Osvaldo se sente consolado, embora saiba que é um consolo medíocre, que o que o aquece o coração é um nada, um vazio. Esses encontros de opiniões em meio a incertezas e divergências mostra que essas cartas e diálogos formam um coral de vozes que se direcionam a uma mesma mensagem, a polifonia se transforma em um conjunto coeso, tentando dar conta da tristeza e da melancolia que o tempo nos deixa, uma ausência que castiga a todos.

Se a vida de todas essas personagens é preenchida pela ausência de felicidade, o destino de Michele no final do romance acaba selando toda a atmosfera em torno da perda e do luto. Primeiro, sabemos de mais uma decisão misteriosa do personagem: ele parte, para destino desconhecido, abandonando o casamento com Eileen e deixando várias dívidas (GINZBURG, 1986, p.90). Depois,

descobrimos por uma carta de Viola, uma outra irmã de Michele, destinada a Mara que Michele faleceu em Bruges, de forma misteriosa, após ser atacado na rua. Diz-se que ele foi cercado por um bando fascista, mas se desconhece qual o motivo do ataque, selando de vez o mistério da vida desse estranho jovem. Angelica acredita que próximo de sua morte Michele teria se reaproximado de grupos políticos.

Conclusão

Nos dois romances analisados nós temos duas estratégias de relato a partir de missivas, mas com empregos distintos. Na narrativa de Poniatowski, temos uma mulher abandonada que escreve reiteradas cartas para o seu amado que a ignora. A ausência se faz sentir na falta de respostas. A insistência fortalece a sensação de confinamento e abandono dessa narradora, que ouve apenas o eco da própria voz, perdida em seu ateliê, em um país estrangeiro. O fato da narrativa ser baseada em um acontecimento real adensa essa solidão e essa sensação de pressão do tempo, a história se transforma em sofrimento, acumula uma dor que se conecta a muitas outras histórias de abandono e de perda. Essa voz solitária carrega toda a ficção de *Quiela, sua querida*. Já em *Caro Michele*, temos um conjunto de personagens trocando cartas entre si mas, apesar de muito mais povoado, a ausência e o vazio não se substituem por um contato ou por uma construção de intimidade. Os personagens parecem ilhas e as tentativas de conexão e de realização de desejos sempre terminam em fracassos: se um personagem faz um romance, essa obra é de qualidade questionável; o empreendimento da torre nunca se define exatamente como um bom negócio para todos os envolvidos; as relações amorosas naufragam. A ausência de Michele funciona como um elo evanescente entre todos esses envolvidos e até mesmo a paternidade do filho de Mara é indefinível. Essa ausência de certezas dá o tom de todos os dramas englobados.

A estratégia da adoção das cartas nos dois romances atende, portanto, a uma finalidade comum: fazer com que o leitor sinta através da linguagem a espessura do tempo, por meio de narrativas com forte carga dramática. As datas mostram o quanto as personagens sofrem com a saudade das pessoas queridas, como em poucos dias ou semanas muita coisa pode mudar e ainda assim parecer, paradoxalmente, que tudo está estagnado. O recurso da narrativa epistolar nessas duas obras apresenta o tempo como um Deus devorando os seus filhos, como um imenso vazio sugando tudo e deixando apenas um mundo gélido e melancólico em troca. Quem escreve uma carta pode desejar algum tipo de conexão, mas ao final o que essas personagens obtêm? Talvez reste apenas o silêncio ou o vazio das próprias palavras.

Ao mesmo tempo, um efeito de real muito específico é produzido, atando os personagens ao tempo em que as cartas foram escritas e com isso criando uma associação com determinados contextos: no caso de Poniatowska, sinaliza-se o momento em que Diego Rivera parte da França e começa a despontar em sua terra natal, em um momento em que as vanguardas dos anos 1920 e 1930 colhem os frutos de suas experimentações e começa um lento processo de assimilação e aceitação pelo establishment; em Ginzburg, temos o momento dos anos 1970, de profundas transformações na Itália, no qual as novas gerações, representadas por Michele e Mara, não se adequam ao mundo deixado por seus parentes e erram em aventuras e decisões perigosas. As cartas também revelam o caráter fugidio dos sujeitos e a impossibilidade de congelar as identidades em fotografias precisas, já que nesses relatos os personagens são o que são por meio da escrita e pelo que escrevem e fazem, existindo como seres indeterminados e incertos, como são especialmente Michele e Rivera dentro dessas duas narrativas.

Referências

GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. São Paulo: Paz e terra, 1986.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: O voyeurismo e a sedução dos leitores. *Rio de Janeiro: Matraca*, 1, no. 14, p. 61-75, 2002.

LADRÓN, M. Soledad. La dialéctica entre la presencia y la ausencia ficcional del destinatario en el discurso epistolar. Madrid: 1616: *Anuario [de la] Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, v. 10, p. 285-296, 1996.

PONIATOWSKA, Eliana. *Querido Diego, sua Quiela*. São Paulo: Mundaréu, 2019.

Recebido em 11 de janeiro de 2023.

Aprovado em 30 de junho de 2023.