

JEFERSON FERRO

TARZÃ PERDIDO NA SELVA: IDENTIDADE E  
DESENRAIZAMENTO NO PÓS-GUERRA – UMA ANÁLISE  
DO ROMANCE *O HOMEM QUE SE ATRASAVA*, DE  
LOUIS BEGLEY

Dissertação apresentada como  
requisito parcial à obtenção do grau de  
Mestre em Letras, Curso de Pós-  
Graduação em Letras – área de  
concentração Estudos Literários, do  
Setor de Ciências Humanas, Letras e  
Artes da Universidade Federal do  
Paraná.

Orientadoras:  
Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo  
Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno

CURITIBA  
2008

Dedico este trabalho a Juliana e Pedro, pessoas que dão um sentido maior à minha existência.

Agradeço imensamente às professoras Mail Marques de Azevedo, Raquel Illescas Bueno e Regina Maria Przybycien pela influência decisiva que exerceram em minha formação e por terem sido especialmente dedicadas no trabalho como professoras e orientadoras.

## RESUMO

Este trabalho desenvolve uma análise do romance *O homem que se atrasava*, de Louis Begley, tendo como foco principal o tema da identidade. Investigamos elementos da trajetória de vida do protagonista procurando entendê-los como representativos de uma crise existencial típica do período pós-guerra. O judaísmo e a condição de refugiado de guerra são marcas que condicionam a existência de Ben (o protagonista), e das quais ele tenta se livrar ao construir uma nova imagem, a de um homem de negócios bem-sucedido. Avaliamos até que ponto a crise existencial que leva o protagonista ao suicídio está ligada a seu projeto de definição da própria identidade e procuramos responder por que ele é mal-sucedido, sobretudo a partir de sua grande dificuldade em estabelecer relacionamentos duradouros. Analisamos também a maneira como a narrativa é construída a partir da oposição entre narrador e protagonista, e de como a relação de espelhamento entre os dois revela uma ética da leitura do romance arquitetada pelo autor implícito.

Palavras-chave: Louis Begley. Autor implícito. Auto-identidade. Modernidade. Narrativa. Europa no Pós-guerra.

## ABSTRACT

This work develops an analysis of the novel *The man who was late*, by Louis Begley, having as its main focus the theme of identity. We investigate certain aspects of the protagonist's life trajectory seeking to understand them as representative of an existential crisis typical of the post-war period. The Jewish identity and the condition of refugee are determining factors to Ben's (the protagonist) existence, and he tries to shun them by building a new identity, that of a well-succeeded businessman. We attempted to evaluate to what extent the protagonist's existential crisis that leads him to commit suicide is linked to his self-identity project, and we also tried to answer why it is ill-fated, especially based on the fact that he had great difficulty to establish meaningful relationships. We also investigated the way in which the narrative is built based on an opposition between narrator and protagonist, and how the mirror relationship established between them reveals an ethics of the novel's reading projected by the implied author.

Key words: Louis Begley. Implied author. Self-identity. Modernity. Narrative. Postwar Europe.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	06
1.1 O autor e sua obra.....	08
1.2 O que a literatura pode nos dizer sobre o mundo.....	12
1.2.1 A verdade que nos cabe.....	13
1.2.2 O moderno e o pós.....	19
1.3 <i>O homem que se atrasava</i> : uma hipótese interpretativa.....	26
2 A ESTRUTURA NARRATIVA DO ROMANCE.....	32
2.1 <i>O homem que se atrasava</i> e seu contexto literário e interpretativo.....	33
2.2 O narrador se apresenta.....	45
2.3 A teia das verdades .....	49
3 O HOMEM QUE PERDEU O TREM – IDENTIDADE E MODERNIDADE.....	59
3.1 As conseqüências do desenraizamento: limites da auto-identidade.....	63
3.2 O judeu refugiado .....	73
3.3 Os relacionamentos amorosos como resposta ao projeto de construção da identidade.....	83
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	93

## 1 INTRODUÇÃO

*O século XX pôs em xeque a garantia teológica, filosófica e político-material da esperança. É um século que tem questionado a plausibilidade e a credibilidade dos tempos futuros e que tem tornado cada vez mais justificável a afirmação de Franz Kafka de que 'existe uma abundância de esperança', mas 'não para nós'. (STEINER, 2003, p. 17)*

Se considerarmos que as duas grandes guerras mundiais foram os eventos definidores do século XX, não poderemos escolher outra marca como seu símbolo além da desesperança. As ideologias, e com elas o sentimento de que se podia lutar por um mundo melhor, se esvaíram entre os escombros deixados pela Segunda Guerra Mundial e, quatro décadas depois, foram definitivamente soterradas pelos tijolos do muro de Berlim. A civilização ocidental viveu um período em que as utopias e os sonhos sobre o futuro foram violentamente substituídos pelo medo do fim; algo que, felizmente, jamais se concretizou – a guerra atômica não aconteceu, as epidemias que nos atingiram não chegaram nem perto de dizimar a raça humana, e o *bug* do milênio, afinal, era só uma piada de mau gosto. O mundo não acabou.

Ao deixarmos o século XX para trás, nos libertamos do medo e vamos gradualmente ganhando o distanciamento temporal que nos permite análises críticas mais abrangentes a respeito do período, abrindo diante de nossos olhos a possibilidade de uma visão renovadora. Na medida em que a geração que se desenvolveu sob a sombra das grandes guerras, da qual Louis Begley faz parte, começa a sair de cena, torna-se possível olharmos para o passado sob a perspectiva da descoberta, como se ele fora para nós, ao menos em parte, um mundo desconhecido, e não apenas um destino revisitado.

Estamos, é verdade, ainda largamente condicionados pelo pensamento de autores que viveram de perto aquele conflito – o próprio Steiner, que citamos acima, bem como nossas principais referências neste trabalho, Bauman, Giddens e Booth, são todos “filhos da guerra”. Todavia, acreditamos

que já seja possível encarar este capítulo da história recente com um olhar de fora, mesmo que apenas parcialmente distante. No caso específico deste trabalho, além de sermos nós mesmos “estranhos” ao objeto de estudo – um romance escrito nos EUA, cuja ação se passa na maior parte na França, na década de 60 –, a condição de estrangeiro é a que define o protagonista do romance. A desesperança de que nos fala Steiner está inscrita na alma de Ben, um homem cujo sentido de deslocamento se torna um obstáculo intransponível para a felicidade – não por acaso, ele encerra sua vida com o suicídio.

Desta forma, investigaremos o tema da identidade no romance *O homem que se atrasava*, de Louis Begley, centrando o foco na crise existencial do protagonista, entendida por nós como resultado do trauma da Segunda Guerra Mundial em sua vida – fator determinante para sua condição de homem desenraizado, uma vez que ele é um judeu refugiado nos EUA. Empregamos conceitos desenvolvidos por teóricos da modernidade na tentativa de entender de que maneira a incompetência emocional de Ben aponta para um conjunto de valores representativos da sociedade ocidental do pós-guerra.

Iniciaremos nosso trabalho com uma breve apresentação do autor e de sua obra, bem como de nossa visão sobre a literatura enquanto forma legítima de conhecimento em nossa sociedade – o que, em última análise, justifica nossa pesquisa. Em seguida, vamos explorar o romance em seu aspecto formal, investigando o relacionamento entre narrador e protagonista como um eixo sobre o qual se constrói a relação de alteridade exposta no romance, e pelo qual se delimita a identidade do protagonista. Neste segundo capítulo, faremos uso de conceitos desenvolvidos por Wayne Booth, como o de “autor implícito”, e também por Mikhail Bakhtin, que estudou as relações de alteridade no discurso romanesco.

Por fim, analisaremos a trajetória do protagonista sob os aspectos determinantes de seu conflito de identidade, procurando situá-los no contexto da “modernidade tardia”, de que nos fala Anthony Giddens. Identificaremos os elementos mais marcantes do processo de definição de sua identidade – como a imagem cuidadosamente construída de homem bem-sucedido no mundo dos negócios, em oposição à falência emocional – para então procurar compreendê-los sob o ponto de vista da teoria, ao mesmo tempo em que determinamos seu papel na estrutura narrativa que o conduz à morte.

## 1.1 O autor e sua obra

*Não sou capaz de ler romances extremamente longos, sem personagens ou enredo inteligível, e sem sentido algum a não ser um compêndio de piadas e obsessões particulares.*  
(BIRNBAUM, 2003)<sup>1</sup>

Autor tardio, Louis Begley estreou na literatura em 1991, aos cinquenta e sete anos de idade. Desde então, publicou oito romances – sete deles lançados no Brasil pela editora Companhia das Letras – e um longo ensaio sobre Franz Kafka (*Tremendous world I have inside my head*). Recebeu alguns prêmios literários (*Pen Hemingway Award* nos EUA, *Prix Médicis Etranger* na França, entre outros) e teve uma versão cinematográfica de sua obra (a adaptação de *About Schmidt*). Ao se aposentar recentemente das atividades no exercício do Direito, Begley passou a se dedicar com exclusividade ao mundo da literatura, participando ativamente de debates na mídia e atuando junto a institutos literários, como o Pen American Center, do qual foi presidente por dois anos. Sua obra vem recebendo cobertura da imprensa no Brasil à medida que é publicada por aqui; porém, salvo engano nosso, ainda não foi tema de abordagens acadêmicas.

Judeu polonês, Begley emigrou para os EUA ainda criança, logo após a Segunda Guerra Mundial. A sobrevivência ao período de dominação nazista na Polônia, dos cinco aos nove anos de idade, e a viagem para os EUA ao final da guerra são a matéria prima de seu primeiro romance, *Infância de mentira*, cujo título remete ao expediente empregado pelo jovem Maciek, o protagonista, para esconder sua identidade judaica e assim garantir sua sobrevivência. Este primeiro romance do autor conquistou ótima recepção da crítica e do público nos EUA e teve os direitos de filmagem vendidos a Stanley Kubrick, que, entretanto, faleceu antes de realizar o filme.

Após estudar literatura na mesma turma de John Updike, em Harvard,

---

<sup>1</sup> Todos os excertos originalmente em inglês foram traduzidos por nós.

Begley cumpriu dois anos de serviço militar com o exército dos EUA na Alemanha, em uma das típicas missões do pós-guerra. Ao voltar para a pátria adotiva, conseguiu uma bolsa de estudos para cursar Direito em Harvard, o que marcaria o primeiro passo deste imigrante refugiado no mundo da elite “WASP” (*white, anglo-saxon, protestan* – branco anglo-saxão e protestante, alcunha conferida aos membros da classe dominante) norte-americana. Ele então abandonaria suas ambições literárias por um longo período e passaria a se dedicar com afinco à advocacia. Como resultado, construiu uma proeminente carreira em Nova Iorque, tornando-se sócio de um grande banco de investimentos, tal qual um autêntico *self-made man*. Sua atividade profissional o introduziu nos altos círculos do poder nos EUA, e também o levou a conduzir acordos comerciais entre grandes firmas transcontinentais e governos nacionais no Brasil, na Ásia, na África e na Europa. Seu segundo romance, nosso objeto de estudo, *O homem que se atrasava* traz muito deste universo de poder que emana dos salões onde são realizados os altos negócios internacionais.

Há dois fatos que não podem ser relevados quando olhamos para o início da obra deste autor: ele começa a publicar já em idade avançada e seus dois primeiros romances contêm uma alta dose de material biográfico, constituindo-se numa espécie de “acerto de contas com o passado”. Na verdade, podemos unir *Infância de mentira* a *O homem que se atrasava* e olhar para ambos como uma espécie de *bildungsroman*: a trajetória do imigrante refugiado, marcada pela falsificação da identidade como estratégia de sobrevivência. Em uma resenha de seu segundo romance, a crítica literária Gabriele Annan (1993) escolheu para título de seu texto a expressão *Peacetime lies*, em contraposição a *Wartime lies*, título original da obra de estréia do autor.

De fato, Begley teve de lidar com insistentes questionamentos por parte da mídia quanto à “veracidade dos fatos narrados” em seus dois primeiros romances. Suas respostas nos interessam não apenas enquanto manifestação de seu pensamento literário, mas também como indicativas da prática ficcional de nosso tempo. Consideremos o que ele disse a um repórter que insistia em relacionar sua história pessoal aos acontecimentos do romance *Infância de mentira*:

Não há absolutamente nada em *Infância de Mentira*, incluindo as invenções, que não esteja de acordo com minhas experiências pessoais, mas minhas experiências pessoais foram alteradas, por adições e subtrações, de modo que eu pudesse utilizá-las em meu romance. (...) Eu não estou interessado em escrever confissões, em despir-me deliberadamente para meus leitores. Eu prefiro permanecer por trás de uma tela. A forma do romance é uma tela bastante conveniente, e é uma que eu preciso. Eu pretendo ficar atrás dela. (ATLAS, 2002, p.117-18)

O posicionamento que Begley adota ao insistir no caráter ficcional de seu trabalho, em que pese admitir seu substrato autobiográfico, parece-nos revelar claramente uma consciência literária característica da contemporaneidade, nas bases do que discutiremos a seguir. Sobretudo com relação ao conceito de verdade ficcional, quando, em outro momento, ele afirma não poder confiar em sua memória e acreditar que a ficção lhe forneça maior liberdade para contar a verdade do que os fatos o fariam (ESPEN, 1994). De certa forma, é como se ele estivesse assumindo uma inversão do tipo “mundo real X ficção”, tomando esta como mais verdadeira do que aquela, uma asserção que investigaremos a partir da visão de Zygmunt Bauman.

Depois de revisitar seus fantasmas de infância e de ficcionalizar seu processo de ascensão à alta-sociedade branca norte-americana, algo que só podemos afirmar a partir da visão do protagonista de seu segundo romance como um *alter ego* do autor, Begley surpreendeu seus leitores com um romance que aborda o mundo homossexual e a força devastadora da AIDS: *O olhar de Max*. Novamente tomando a Europa como cenário, o que havia acontecido em seus dois primeiros romances, Begley insere um protagonista observador, como o próprio título sugere, no mundo do *Jet set* internacional, traçando um retrato pungente da morte que se manifesta como elemento de desequilíbrio dentro de uma ordem idílica: o mundo dos ricos, belos e bem-sucedidos.

No romance seguinte, *Sobre Schmidt*, Begley traz à tona seu protagonista que ganharia maior visibilidade até o momento, em parte graças à adaptação cinematográfica estrelada por Jack Nicholson. Advogado norte-americano aposentado, conservador, anti-semita recalcado, Alfred Schmidt enfrenta profundas questões existenciais na última fase da vida, a velhice. Diferente de seus protagonistas anteriores, Schmidt é um homem enraizado,

americano típico, claramente situado no tempo e no espaço. No entanto, ele se vê obrigado a redefinir sua existência ao final da vida.

Begley voltaria ao personagem com o livro *Schmidt revisitado*, publicado depois de *Despedida em Veneza* – mais um trabalho em que o autor concentra a maior parte da ação no velho continente. A “humanidade” de Schmidt, um herói que, diante da proximidade da morte, se despoja de suas máscaras e passa a viver abertamente em função de seus desejos, fez dele um personagem cativante junto ao grande público, o que vem alimentando especulações de que haverá ainda um terceiro romance “sobre Schmidt”. Em entrevista ao jornalista Marcelo Rezende, da Folha de São Paulo, por ocasião do lançamento de *Sobre Schmidt* no Brasil, Begley assim definiu seu universo ficcional:

...o meio no qual tenho centrado meus romances (com exceção de *Infância de Mentira*) é simplesmente a "boa burguesia"; é onde eu vivo. Logo, já que sou um escritor de tradição realista, é natural para mim o uso desse meio como universo, e é dele que tiro meus personagens. Objetivamente, meus livros são a respeito dos graves problemas existenciais das pessoas: a definição de identidade, a maneira como são obrigados a reconhecer a crueldade do mundo onde vivemos, a solidão da vida e a solidão da morte. A "alta sociedade" aparece apenas como diversão. Eu acredito que um romancista tem que contar uma história, e ela deve prender a atenção do leitor e diverti-lo. (REZENDE, 2002)

Como podemos perceber nesta declaração, os temas da identidade, do desenraizamento e do questionamento existencial, sobretudo diante da morte, serão chaves para a leitura de sua obra.

Em seu penúltimo romance, *Naufrágio*, Begley retoma o tema da crise existencial, desta vez ligado ao questionamento do fazer artístico, uma vez que o personagem principal é um romancista em crise. Um protagonista escritor – do qual Ben e Jack, personagens de *O homem que se atrasava*, são um ensaio – possibilitou a Begley manifestar de maneira mais evidente suas concepções a respeito da arte da ficção. Este romance, com elementos meta-ficcionais bastante evidentes, parece encerrar um ciclo, já que em *Matters of honour*, ainda inédito em língua portuguesa, Begley volta ao passado, mais especificamente à década de 1950, e situa a ação no campus da faculdade de Harvard, a mesma que ele freqüentou, tendo como personagens principais três estudantes de origens distintas: um refugiado judeu-polonês, um ex-fuzileiro

naval e um típico filho da burguesia branca norte-americana. Mais uma vez, é a questão da construção da identidade que se apresenta como o motor de sua ficção.

Figura atuante na cena literária norte-americana, Louis Begley pode ser considerado um autor representativo do atual cenário ficcional de língua inglesa. Tendo construído uma obra de inegável valor literário, e que trata do tema da “construção da identidade no mundo do pós-guerra”, de acordo com nosso ponto de vista, de forma bastante original, ele se faz merecedor de nossa atenção.

## 1.2 O que a literatura pode nos dizer sobre o mundo

Qual é o peso científico dos estudos literários para uma sociedade? De que nos vale estudar a fundo um romance ou mesmo a obra de um determinado autor? Responder a estas perguntas nunca foi tarefa simples para os estudiosos da literatura. A formalização dos estudos lingüísticos e literários iniciada no começo do século XX, movimento do qual os chamados Formalistas Russos e os representantes do famoso Círculo Lingüístico de Praga talvez sejam os maiores ícones, foi claramente uma tentativa de dar respostas concretas a perguntas como estas. Este movimento teve importância fundamental para o desenvolvimento de nossa área e, em que pese o fato de até hoje suscitar polêmicas, parece-nos impossível conceber qualquer tentativa de investigação sobre a literatura na atualidade sem ter em nosso horizonte ao menos alguns reflexos do trabalho realizado por estes pesquisadores.

Ao longo do século XX ocorreram aprofundamentos significativos das teorias estruturais da linguagem e da literatura. Filósofos e literatos, como Jacques Derrida e Roland Barthes, levaram conceitos formalistas ao extremo de sua aplicabilidade – a análise, intitulada *S/Z*, feita por Barthes sobre a novela *Sarrazine*, de Balzac, parece-nos um exemplo claro de uma interpretação formalista que chega ao limite. O pós-estruturalismo e o desconstrutivismo, associados a estes dois autores, se desenvolveram no contexto daquilo que geralmente se define como a “pós-modernidade”, um

momento histórico no qual o questionamento do poder representativo da linguagem tornou-se mais evidente, fazendo com que nossas certezas sobre o mundo perdessem sustentação, submergindo a cultura ocidental num mar de dúvidas ontológicas.

Apesar das inevitáveis dificuldades de se equacionar as teorias que buscam dar conta de nossa existência num mundo feito de linguagem – uma pretensão muito além dos propósitos deste modesto trabalho, por sinal –, acreditamos ser parte de nosso dever como estudantes de literatura procurar responder, ainda que parcialmente, às questões colocadas acima, situando-nos no contexto teórico-científico da investigação literária corrente em nossa sociedade. Não poderíamos, portanto, nos aventurar num trabalho como este sem ter em nosso horizonte o questionamento vivo sobre qual é o valor declarativo da literatura no mundo em que vivemos. Em última instância, é de uma resposta a esta pergunta que tentamos nos aproximar.

### 1.2.1 A verdade que nos cabe

*Pamuk nos dá aquilo que todos os romancistas nos dão em seus melhores momentos: a verdade. Não a verdade das estatísticas, mas a verdade da experiência humana em um determinado lugar e um determinado tempo. (ATWOOD, 2006)*

A ficcionalidade parece ter se tornado característica comum a uma ampla gama de expressões discursivas em nosso tempo. Uma vez que o mundo ocidental vem avançando em direção à desconstrução do conceito singular de verdade, dentro de uma caminhada ao longo dos séculos que podemos chamar de “o projeto moderno” (segundo as conclusões de alguns teóricos da modernidade, de cujos estudos nos valeremos aqui), a suposição de que não podem existir enunciados totalmente livres de intencionalidade – pois não existe uma realidade pura, isenta da influência de seus participantes – torna-se cada vez mais difundida no meio científico. A onipresença daquilo que seria uma “intenção declarativa” imbuída em toda e qualquer manifestação lingüística, por sua vez, afastaria os enunciados de uma outrora desejável

condição de verdade incontestável e, conseqüentemente, os aproximaria da ficção – para todos os efeitos, algo que não se quer verdadeiro no sentido científico ou religioso do termo.

Deste modo, podemos afirmar que há algum tempo passamos a aceitar que toda declaração, esteja ela impressa numa página de romance ou numa ata jurídica, é, ao menos em certa medida, ficcional, pois compreendemos que o próprio sistema de significação das línguas, o sentido das palavras e de tudo a que elas se referem – na prática, tudo o que existe, e inclusive o que não existe – é volátil. É como se toda e qualquer afirmação fosse reduzida a sua condição de discurso, incluindo aquelas que fazemos sobre nós mesmos e os que nos cercam – e se a linguagem não pode nos oferecer definições seguras, dificilmente outra coisa poderá.

Esta aceitação da incerteza como condição inerente à linguagem verbal, por sua vez, deriva do fato de que nem a religião ou a ciência parecem-nos atualmente capazes de definir as coisas de forma concreta, ou seja, perderam o status que um dia tiveram de fonte de respostas confiáveis às grandes questões humanas (HALL, 2004). Analisando a relação entre este estado de “instabilidade lingüística” e a questão da identidade no mundo pós-moderno, a partir dos conceitos da filosofia da linguagem desenvolvidos pelo pós-estruturalismo, Stuart Hall diz o seguinte:

...apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. Nossas afirmações são baseadas em proposições e premissas das quais nós não temos consciência, mas que são, por assim dizer, conduzidas na corrente sangüínea de nossa língua. Tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois” – uma “margem” na qual as outras pessoas podem escrever. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). (HALL, 2004, p. 41)

Esta ambivalência, a busca por uma identidade que não se concretiza nunca, seria um equivalente pós-moderno da pedra de Sísifo, já que o reconhecimento da impossibilidade de se definir as coisas não nos salva de uma inclinação para o “verdadeiro”, fruto de nossa ânsia por um mundo estável.

No cerne deste processo de desconstrução das certezas está o conceito de auto-reflexividade da cultura e da ciência, algo que vem se desenvolvendo desde o Iluminismo (BERMAN, 2006), e que ganhou contornos mais dramáticos na era atual. Grosso modo, trata-se de colocar cada vez mais o sujeito no centro de tudo, conferindo-lhe a autonomia sobre o sentido da vida, valorizando sua individualidade e afastando sua concepção de mundo de idéias totalizadoras como Deus, a ciência e a verdade absoluta.

Na filosofia, este estado de permanente dubiedade com relação a toda atividade intelectual está mais bem expresso pelo “argumento do erro”, que significa fazer sempre a mesma pergunta: “como é que você sabe que não está em erro agora?” (RORTY, 1995, p. 283), pois basta-nos olhar rapidamente para o passado da ciência e encontraremos um grande número de teorias, consideradas inquestionáveis à sua época, atualmente sem valor. Nossa fé no progresso da ciência nos impede de acreditar que qualquer conhecimento tido hoje como certo irá manter tal condição no futuro – uma conclusão que, levada às últimas conseqüências, pode ser extremamente angustiante. Conforme argumenta Anthony Giddens, a reflexividade é uma marca definidora dos sistemas modernos de pensamento. Segundo o teórico, estamos:

...em grande parte num mundo que é inteiramente constituído através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas onde, ao mesmo tempo, não podemos nunca estar seguros de que qualquer elemento dado deste conhecimento não será revisado. (GIDDENS, 1991, p.46)

Isto significa dizer que o auto-questionamento tornou-se uma característica inerente a toda forma de produção de conhecimento em nossa sociedade, pois “Nenhum conhecimento sob as condições da modernidade é conhecimento no sentido ‘antigo’, em que ‘conhecer’ é estar certo.” (GIDDENS, 1991, p. 46) Conseqüentemente, não podemos mais estar certos de coisa alguma por muito tempo.

Não causa surpresa que muitos cientistas – em especial os praticantes das chamadas ciências exatas – sintam-se bastante incomodados com tão profunda desconstrução da secular autoridade científica. O filósofo Bruno Latour descreveu este sentimento em um artigo sobre a atual “guerra das ciências” nas universidades norte-americanas:

Aos olhos de um reduzido número de cientistas de maior ou menor prestígio (...) a universidade foi tomada de assalto por um bando de obscurantistas chamados “pós-modernos”, que há 20 anos solapam as bases da civilização ao negar que se possa atingir verdades universais, depuradas dos vestígios da fabricação humana. (LATOURE, 1998)

Fazer ciência sem poder dispor da noção de verdade absoluta parece ser algo bastante difícil, senão mesmo impossível.

Diante deste quadro geral de incerteza dominante, em que clássicas afirmações como “ $2+2=4$ ” perderam seu caráter de confiabilidade, já que tudo sempre “depende” de fatores externos, o que esperar então da literatura? O que a literatura poderá nos dizer sobre o mundo e que valor poderão ter tais afirmações? Existirá alguma “verdade literária” que possamos almejar conhecer?

Se o quadro que descrevemos é válido para a prática científica de um modo geral, o será também, dentro de seus limites, para as estratégias de construção das identidades no mundo moderno, ou seja, a construção das “verdades” que os indivíduos criam sobre si mesmos e os outros – o que buscaremos analisar ao longo deste trabalho por meio da investigação literária. Neste sentido, o comentário da escritora canadense Margaret Atwood sobre o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2006, o turco Orhan Pamuk, transcrito na epígrafe deste capítulo, parece-nos manifestar uma percepção profunda sobre a relação “mundo real & ficção” que, acreditamos, é reveladora da trajetória do pensamento ocidental ao longo do século XX. Atwood aborda a questão, sempre controversa, dos limites entre a ficção e a realidade apontando para uma concepção de literatura enquanto fonte legítima da experiência humana, dotada, portanto, de certo valor de verdade. À literatura não caberia a presunção científica da verdade última e universal dos fatos, mas nem por isso poderíamos abordá-la sem ter em mente uma linha que divide o certo do errado, o possível do impossível, o verdadeiro do falso. Se, por um lado, a modernidade nos mostra que a ciência não é tão “exata” assim, a ficção tampouco é um mero exercício de imaginação desprovido de relação com o mundo e com nossos sistemas de crenças, socialmente constituídos. Ou seja,

à literatura cabe sim buscar suas verdades, já que ela fala, direta ou indiretamente, sobre o mundo em que vivemos.

É também importante lembrar que tal compreensão dos “jogos de verdade”, que parecem ocupar o centro das ações humanas na contemporaneidade, não está confinada às mentes dos estudiosos da literatura, mas se faz presente inclusive para o cidadão comum, aquele que chamaríamos de “o leitor médio” (que o digam os propagadores dos *reality shows*, tão freqüentes nas programações televisivas do mundo todo). A ficção do século XX se afastou de um modelo mimético que pressupunha uma confiança estrita do leitor em certas “regras do jogo narrativo”, entre elas a fidedignidade do narrador, e se apropriou deste universo dominado pela incerteza lançando mão de novas estratégias narrativas, como o uso de pontos de vista distintos na narração de uma mesma estória, jogando com as crenças dos leitores e abandonando o princípio de que existe uma versão definitiva para os fatos narrados. Narradores não são mais figuras confiáveis e a literatura de hoje freqüentemente nos convida a duvidar do que lemos. O premiado romance de estréia do jovem escritor estadunidense Jonathan Safran Foer, *Tudo se ilumina*, publicado em 2002, é um ótimo exemplo disto: o autor criou uma estória que chega ao leitor por meio de duas narrativas desconexas no tempo e no espaço, mas que se cruzam porque seus narradores se cruzam “na vida real” e ainda dialogam por cartas; ao final, as “verdades” do romance emergem das equações que o leitor poderá resolver a partir das diversas instâncias narrativas com as quais foi confrontado.

Esta consciência da incerteza sobre o mundo que nos cerca se tornou uma espécie de pré-requisito para a fruição de boa parte das obras de ficção hoje em dia, sobretudo daquelas que se inserem no contexto de uma “produção poética do pós-modernismo” e encarnam fragmentário da realidade que se tornou dominante no ocidente. Em suas investigações sobre o valor da verdade no mundo moderno, o sociólogo Zygmunt Bauman (1998b, p. 142), revisitando conceitos de William James e Richard Rorty, deduz que “a palavra ‘verdade’ simboliza nos nossos usos uma determinada atitude que adotamos, mas acima de tudo desejamos ou esperamos que outros adotem, para com o que é dito ou acreditado – em vez de uma relação entre o que é dito e determinada realidade não-verbal”.

Esta definição só é possível graças à consciência de que os valores de verdade são histórica e socialmente construídos, o que acabou por nos levar, em determinado momento da história dos estudos da linguagem, a acreditar que “O referencial dos enunciados é sempre uma formação discursiva e não um dado.” (ARAÚJO, 2000, p. 62), um conceito que não nos parece ainda ter perdido totalmente o seu fôlego. Portanto, seria justo concluir que, no século XX, foi no campo da linguagem, mais do que em qualquer outro, que os debates que realmente importam passaram a ser travados, uma vez que a ciência viu-se obrigada a reconhecer sua natureza discursiva.

Tal relativização do conhecimento e das bases científicas com as quais lidamos, impulsionada fortemente pelos estudos da linguagem realizados no século passado, parece-nos estar longe de ter alcançado um ponto de exaustão, pois, como vimos, a reflexividade tornou-se uma marca onipresente em nossos sistemas de pensamento. Para os estudos literários, é certamente interessante estar no centro de discussões que põem em jogo o próprio conceito de ciência, o que faz com que filósofos e sociólogos, como Rorty e Bauman, entre outros pensadores contemporâneos, venham buscar na literatura um ponto de apoio para o desenvolvimento de suas teorias, lançando novos olhares sobre o fazer literário e trilhando um caminho em sentido inverso ao que estamos tão acostumados a fazer.

Entretanto, ainda que concordemos em atirar tudo o que é produzido pelas diversas culturas humanas dentro de um grande balaió chamado “linguagem”, não podemos tratar ciência, religião e literatura de maneira idêntica. Entender que estas formas de conhecimento, se assim podemos chamá-las, são em sua essência produtos de linguagem não significa dizer que sejam equivalentes umas às outras. Tampouco é necessário privar os estudos literários do poder de referencialidade da linguagem para assim isolar a obra literária como objeto de estudo científico, protegendo-a da “contaminação” com uma possível, ainda que indefinível, realidade, em nome de um cientificismo absoluto. Cremos ser mais proveitoso abordar a literatura como uma forma de discurso na qual necessariamente se entrelaçam diversas outras formas discursivas, o que a caracteriza como uma arena privilegiada para o debate de temas que se desenvolvem no universo mais amplo de uma cultura, sem com isso privá-la de sua especificidade. A literatura, em suma, graças à sua

liberdade de se constituir a partir de fragmentos discursivos das mais variadas origens, seria uma espécie de “repertório do possível”.

O rompimento da investigação teórica com o mundo referencial promovido pelo pós-estruturalismo não foi suficiente para nos libertar de uma pulsão existencial que nos leva a, irremediavelmente, buscar a verdade, ainda que isto só possa ser feito sobre as bases movediças de nossa consciência auto-reflexiva. Cortar laços (algo que parece ser tão corriqueiro ao indivíduo moderno) com o mundo não é, afinal de contas, tão simples assim. Acreditamos, seguindo o pensamento de Margaret Atwood, que existem “verdades” a serem reveladas pela literatura, e que estas verdades, diferente do que certos teóricos podem querer nos fazer crer, não estão limitadas às relações intertextuais estabelecidas por uma obra, mas calcadas na sua relação com o mundo.

O que nos resta, em face desta frustração advinda de saber que não podemos mais definir de forma peremptória nada no mundo que nos cerca, é um irrevogável “desejo de verdade”, nas palavras de Michel Foucault, condenado a não se realizar jamais (ARAÚJO, 2000), ou ainda a ansiedade que nos leva a criar ficções que justifiquem nossa existência. A modernidade, ao mesmo tempo em que fragmentou nossas concepções de mundo, não nos libertou de uma pulsão inata de fincar os pés no chão. Eis a ambivalência de que nos falam seus teóricos, tão evidente no século XX: tudo está repleto de dúvida, e tampouco podemos viver sem alguma certeza. Cabe-nos a missão sisífrica de buscá-la incansavelmente.

### 1.2.2 O moderno e o pós

Neste ponto, nos vemos obrigados a abordar, ainda que superficialmente, uma questão de definição de fronteiras: modernidade X pós-modernidade. Uma vez que situamos nosso objeto de estudo no universo do mundo ocidental do pós-guerra, e que fazemos uso de teorias da modernidade para abordar a questão que nos é central, a da identidade, não podemos nos

furtar à necessidade de estabelecer alguns limites de atuação entre estes dois termos.

A modernidade – se vamos optar por uma definição, ainda que vaga – nasce com as tentativas de sistematização do fluxo da natureza, ou seja, o estabelecimento de uma ordem humana no planeta (GIDDENS, 1991). O homem moderno teria por excelência a tarefa de organizar o mundo, de subjugar a natureza, de estabelecer cadeias de acontecimentos previsíveis para nossas vidas em sociedade, libertando-nos da contingencialidade, de Deus e dos desígnios da própria natureza.

A literatura vem há algum tempo vislumbrando os efeitos deste embate entre os anseios dominadores do homem e as forças (sejam elas da natureza ou do mundo sobrenatural) contrárias a eles. A sociedade utópica concebida por Aldous Huxley em seu romance *Admirável mundo novo*, de 1932, não deixa de ser um retrato – sarcástico, é verdade – da vitória do homem moderno sobre todas as forças que se opõem a seu domínio irrestrito do planeta. Os movimentos totalitários da primeira metade do século passado – o Nazismo, o Fascismo, o Comunismo –, de certa forma caricaturados por Huxley, nada mais eram do que tentativas de se estabelecer o domínio total de uma determinada ordem, tida então como ideal, sobre toda a humanidade, sendo que para isto era necessário que se eliminasse o que a contrariava, pois na sociedade perfeita não haveria lugar para qualquer impureza. Não deixa de ser interessante o fato de que a empreitada moderna de domínio da natureza retratada no romance de Huxley termine em desordem; assim como parece ser o resultado final de seu capítulo mais recente no mundo real, o progresso da sociedade de consumo, que vem dando mostras inelutáveis de que também caminha para a desordem generalizada, haja vista o desequilíbrio ecológico causado pela presença humana no planeta e suas conseqüências cada vez mais evidentes.

Todavia, o ideal racional da busca de um controle absoluto sobre a natureza, o que motivaria o progresso humano desde o Renascimento, não se mostraria inabalável com o passar dos séculos, pois carregava em seu bojo uma ambivalência inerente à condição moderna. Como definiu Marshal Berman, uma tensão de potencial destrutivo repousa no seio da modernidade:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo que somos. (BERMAN, 2006, p.15)

Assim, a angústia moderna – que se reflete de forma avassaladora no tocante à questão da identidade, como analisaremos mais adiante – revelar-se-ia a partir da tensão permanente que reside nesta ambigüidade: podemos flertar indefinidamente com a aventura, mas no final sempre queremos voltar para casa.

Alguns autores, entre eles Berman, acreditam ser possível identificar três momentos distintos no processo de modernização, que vai da época das grandes navegações até o final do século XX. O primeiro deles, com Rousseau, no pós-renascimento; o segundo, com Nietzsche e Marx, no pós-revolução industrial; e o terceiro, no início do século XX, com o Modernismo (bem como todos os outros -ismos do período) e as duas guerras mundiais, que mostraram ao homem como nunca antes na história o que é a submissão ao poder da máquina. Esta caminhada moderna teria sido interrompida com o formalismo dos anos 60, culminando na fórmula “o meio é a mensagem”. Tal exacerbação da auto-reflexividade encontrada nas teorias pós-estruturalistas, conforme discutimos anteriormente, é um ponto interessante para analisarmos uma possível definição de fronteiras entre a pós- e a modernidade, já que adotamos a reflexividade como um símbolo característico do período moderno desde seus primórdios.

Podemos dizer que existe certa concordância entre os teóricos em demarcar o início da pós-modernidade com os movimentos sociais dos anos sessenta, representando um momento de ruptura social e tomada de consciência das chamadas minorias identitárias. No entanto, a resposta ao questionamento se a pós-modernidade de fato representaria uma ruptura com a modernidade, ou seria antes uma amplificação de seus efeitos, como aparenta ser no caso da “reflexividade” que mencionamos anteriormente, permanece aberta. Mike Featherstone, teórico da pós-modernidade, define-a como “um movimento que se afasta das ambições universalísticas das narrativas mestras, em que a ênfase se aplica à totalidade, ao sistema e à unidade, e caminha em direção a uma ênfase no conhecimento local, na fragmentação, no sincretismo, na ‘alteridade’ e na ‘diferença’.”

(FEATHERSTONE, 1997, p. 69)

De que forma se apresentaria então o discurso literário para o “projeto moderno”? Responder a esta pergunta implica também responder àquelas que fizemos anteriormente sobre “o que a literatura tem a dizer sobre o mundo”. Novamente recorreremos a Bauman, que nos apresenta duas conclusões distintas, uma baseada em Richard Rorty e Milan Kundera, válida para o período entre-guerras, e outra, de Umberto Eco, válida para o momento do pós-guerra. Vamos à primeira delas:

Num mundo dominado pelo medo mortal de tudo o que é contingente, opaco e inexplicável, a ficção artística é uma contínua sessão de treinamento para viver com o ambivalente e o misterioso. Ela ensaia a tolerância e equanimidade para o inconstante, o contingente, o não inteiramente determinado, o não inteiramente compreendido e o não inteiramente previsível. Incentiva a reconciliação com a contingência da vida e a polifonia de verdades. (BAUMAN, 1998b, p. 150)

Percebe-se claramente que esta abordagem toma a literatura como uma manifestação de oposição aos regimes totalitaristas e sua visão de uma “ordem suprema” da vida, manifestando a crença numa vocação artística subversiva à cultura tecnológico-científica da modernidade em seu estágio mais avançado. Neste contexto, a obra de Kafka é talvez o melhor exemplo do papel desconcertante que a literatura pode exercer num mundo construído sobre a falsa premissa do poder total do homem sobre seu destino.

Já no segundo ponto-de-vista que nos apresenta Bauman, baseando-se em Umberto Eco, somos alertados sobre uma possível inversão da dicotomia “mundo X ficção”, característica marcante da pós-modernidade: “É na ficção, afirma Eco, que procuramos a espécie de certeza e segurança intelectual que o mundo real não pode oferecer... Lemos romances a fim de localizar uma forma na informe quantidade de experiências terrenas.” (BAUMAN, 1998b, p. 151) A partir disto, a ficção representaria na pós-modernidade um porto seguro, o lugar onde as coisas acontecem dentro de uma determinada ordem, um universo em que as fronteiras estão colocadas com razoável definição, em contraponto à realidade disforme e fragmentária que encontramos num mundo em que a busca de sentido perdeu relevância, uma vez que a distinção entre o real e o não-real foi reduzida a um embate lingüístico.

Esta inversão entre realidade e ficção faria com que a realidade passasse a exigir de nós a “suspensão da descrença” para que pudesse ser vivida como tal, e o discurso ficcional se apresentasse como mais “real” do que a própria realidade, uma vez que, no mundo pós-moderno, é justamente o excesso de liberdade que sufoca o indivíduo. Seguindo a conclusão de Bauman:

No mundo moderno, a ficção do romance desnudava a absurda contingência oculta sob a aparência da realidade ordenada. No mundo pós-moderno, ela enfileira unidas cadeias coesas e coerentes, ‘sensatas’, a partir do informe acúmulo de acontecimentos dispersos. (BAUMAN, 1998b, p. 157)

Vale notar que esta visão parece-nos não levar em conta os experimentalismos de parte da literatura pós-moderna que buscaram uma ruptura com formas tradicionais de organização espaço-temporal, e por vezes até mesmo lingüísticas, como meio para refletir e incorporar a fragmentação da vida contemporânea.

Desta maneira, apesar das dificuldades evidentes em se estabelecer uma fronteira entre o moderno e o pós-moderno, seja na arte ou no universo mais amplo de toda uma cultura, acreditamos ser possível analisar a literatura a partir dos aspectos implícitos à dicotomia que opõe a “pulsão pela liberdade”, característica das ambições modernas, à “angústia sofrida pelo excesso de liberdade”, típica do ambiente pós-moderno, esteja a literatura se contrapondo a ela, como nos sugere Eco, ou ainda refletindo-a, no caso de autores que incorporam em seus escritos a fragmentação e a multiplicidade de pontos de vista, entre outros elementos – como Paul Auster, por exemplo.

Esta oposição indica que a pós-modernidade representa uma nova forma de conceber o fazer literário e sua relação com o mundo, algo mais profundo, portanto, do que uma mera exacerbação dos aspectos presentes na modernidade, como discutimos a respeito da reflexividade. Ainda assim, não nos parece viável demarcar de maneira definitiva fronteiras entre estes dois mundos. Uma vez que nosso universo investigativo está delimitado pelo ambiente do pós-guerra – mais especificamente, entre os anos 40, quando nosso protagonista vive a experiência da Segunda Guerra Mundial, e os anos 90, quando o autor publica a obra – acreditamos ser necessário manter sempre

em mente o caráter fugidio desta distinção.

Para nós, a verdade da ficção não é, nem deseja ser, a verdade que não mais encontramos no mundo, pois a literatura não serve ao jogo do poder, não busca subjugar seus opositores e, ao contrário, tende a estimular a profusão de verdades. A ficção é, em última instância, transgressora dos limites que se colocam para a definição de verdades possíveis no mundo, pois ela tem a capacidade de incorporar e redimensionar os mais diversos elementos de nossa cultura discursiva.

Assim, ainda que a literatura não possa ser vista como um reservatório da verdade, seja porque ela não se propõe a isto ou porque a verdade simplesmente não existe, podemos entender uma obra literária como construtora de verdades particulares, circunstanciais, que se relacionam com o mundo por meio do universo discursivo em que ela se inscreve. A arte fala do mundo, mas não se quer dogmática como a religião ou definitiva como a ciência; e, ao falar deste mundo, nos revela facetas ocultas de nossos relacionamentos pessoais e sociais.

Luiz Costa Lima, em suas investigações sobre a mimese, termo fundador dos estudos literários, ao tratar especificamente dos limites entre a arte, a filosofia e a ciência, lança luz sobre a questão: “Se a vocação do conceito é a uniformização do particular, a mimese atua em sentido contrário. Por ela, o particular se pluraliza por dentro. A mimese procura o subsolo. O prazer que ela é passível de provocar não cancela o espanto.” (LIMA, 2006, p. 207) Entender a magia literária pelo caminho da mimese, tal como a coloca este autor, nos parece uma alternativa mais interessante do que buscar na formalidade estrita uma pseudo validade científica, lógica e inquestionável. Em última instância, não podemos deixar de lado o espectro da relação mimética na investigação literária, pois isto significaria abandonar justamente aquilo que a define.

Além disto, diferenciar a literatura da ciência ou da filosofia a partir do conceito de mimese não significa dizer que ela seja essencialmente menor do que as rivais. Dentro do universo da representação mimética, que é por excelência o universo da arte, há uma estratégia muito particular, e ao menos tão válida quanto as formas de conhecimento lógico-científicas, de se compreender o mundo, pois a apreciação artística envolve uma forma de

aprendizado que lhe é exclusiva:

O aprendizado mimético está, pois, ligado ao reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor. A narrativa, segundo Ricoeur, é nossa maneira de viver no mundo – representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível. A produção da intriga, ficcional ou histórica, é a própria forma do conhecimento humano distinto do conhecimento lógico-matemático, mais intuitivo, mais presunçoso, mais conjectural. Ora, esse conhecimento está relacionado ao tempo, porque a narrativa dá forma à sucessão informe e silenciosa dos acontecimentos, estabelece relações entre os inícios e os fins... (COMPAGNON, 2003, p. 131)

São estas relações entre “os inícios e os fins”, de que nos fala Compagnon, que buscamos elucidar em nossa investigação literária. Queremos encontrar nos romances que lemos um diálogo com certos aspectos determinantes de nossa relação com o mundo, bem como elementos constituintes de nossa identidade – estejam eles conscientes ou não.

Não nos estenderemos aqui na investigação do conceito de mimese e em toda a teoria que desenvolve temas correlatos, como o aprendizado mimético e o efeito catártico da literatura, ainda que eles sejam absolutamente essenciais a uma teoria literária. Basta-nos por ora marcar posição no campo da investigação literária como partidários de uma visão que prevê um diálogo aberto com o mundo que nos cerca, sem o qual a liberdade para debatermos os temas de nosso interesse ficaria seriamente comprometida. Por isso, nosso trabalho não estará restrito ao texto impresso que nos propusemos a analisar, mas se permitirá estabelecer ligações que nos levem a expandir seu universo interpretativo, sem contudo perder a ligação com nosso ponto de partida.

Nossa investigação literária não terá, portanto, como fim último a universalização de conceitos ou o aprisionamento de verdades não-transitórias, ainda que esta tentativa lhe seja válida em algum momento. Ao invés disto, queremos oferecer uma visão particular sobre certos aspectos das relações humanas, situadas discursivamente pelo romance *O homem que se atrasava*, e por um conjunto de outras obras, literárias e críticas, com as quais estabeleceremos um diálogo. Esta visão, capaz de revelar o mecanismo do espanto de que nos fala Lima, é precisamente o que buscamos enquanto leitores e pesquisadores, pois, em última análise, a literatura nos interessa por aquilo que pode revelar sobre nós mesmos.

Por fim, devemos aqui assumir nossa incapacidade de nos colocar definitivamente em um dos lados da fronteira “pós-moderno X moderno”: optamos por usar o termo “modernidade” num sentido amplo, que represente a longa caminhada humana, ainda em processo, em direção à individuação. Mais especificamente, situamos o escopo temporal de nossa análise no período do pós-guerra, tendo em mente que a Segunda Guerra Mundial é um fator histórico absolutamente relevante para nossa investigação, e que há desdobramentos – sejam eles pertencentes à pós-modernidade ou ao que Giddens chama de modernidade tardia – igualmente importantes para as relações entre os homens e o mundo característicos deste período.

### 1.3 *O homem que se atrasava*: uma hipótese interpretativa

*Eu escrevi “O homem que se atrasava” com um amargo ressentimento pelo que acontecera ao protagonista, Ben, meu coração transbordando com meu próprio amor por Véronique, a mulher que Ben ama, mas não o suficiente ou, de qualquer maneira, com a coragem suficiente. Eu não queria deixar ninguém escapar, sequer por um momento. Nem Jack, o WASP certinho, decente, nem seus pares, tão seguros em suas vidas privilegiadas, nem Rachel, a herdeira bostoniana devoradora de homens. Desta vez, pensei, eu diria em alto e bom som o que estava murmurando sob minha respiração.*  
(ATLAS, 2002, p.117-18)

Segundo romance de Louis Begley, *O homem que se atrasava* traz questões que, de diferentes maneiras, estarão presentes também em suas obras subseqüentes: o confronto do “vencedor” (homem branco, bem-sucedido financeiramente) com a falta de sentido da vida, solapado por uma profunda crise de identidade; a questão judaica ligada à migração forçada, sob a sombra da Segunda Guerra Mundial, e seu conseqüente efeito de desenraizamento; a falência emocional do homem que é feliz nos negócios, porém fracassa na vida afetiva. Protagonista do romance, Ben é o mais pontual e impecável dos homens no trato profissional. Porém, na vida sentimental ele está sempre “perdendo o trem”. Sua história nos é narrada por Jack, um jornalista que fora

seu único amigo e tornara-se herdeiro de seus diários.

O narrador começa com um breve relato da ascensão de Ben – judeu refugiado de guerra, filho de família modesta – à alta sociedade norte-americana, no final dos anos cinqüenta. Serviço militar na Europa e faculdade de direito em Harvard haviam lhe dado as credenciais necessárias para se aproximar da alta burguesia norte-americana da época. O casamento com uma autêntica viúva WASP selaria o ingresso definitivo de Ben no mundo dos ricos. As condições em que esta relação se estabelece, no entanto, foram bastante peculiares: Ben, cerca de dez anos mais jovem que Rachel, tornara-se preceptor de suas duas filhas enquanto ainda era estudante universitário. De preceptor ele passou a amante da mãe de suas pupilas, e daí a seu marido. Foi quando as funções se inverteram e Rachel tornou-se a preceptora de Ben na *high-society*, ensinando-o a fazer amor, a comer, a se vestir e se comportar de acordo com sua nova posição social.

Pupilo dedicado, Ben logo se encarregou de apagar qualquer vestígio de sua origem de judeu pobre, inventando para isto estórias sobre sua infância que evitariam qualquer constrangimento para ele e a esposa em festas da alta sociedade. Até mesmo seus modestos pais saíram cedo do caminho, não tardando muito a falecer, deixando-o livre de amarras com o passado indesejado. Seu casamento, todavia, não duraria muito. Depois do divórcio, a relação de afeto que Ben havia se dedicado a construir com as filhas de Rachel seria sumariamente destruída por uma acusação de assédio sexual, aparentemente engendrada pela mãe das duas moças, então adolescentes, que desejava afastá-los definitivamente. Solitário, Ben estava decidido a conquistar seu lugar no mundo como um guerreiro vencedor nas esferas dos altos negócios internacionais, fazendo do dinheiro a medida de seu sucesso.

A narrativa concentra-se então no período de maturidade do protagonista, após o afastamento definitivo de Rachel. Trata-se do momento de seu ápice profissional, o ponto culminante na trajetória que o levava a tornar-se sócio de um grande banco de investimentos com escritórios nos principais centros de negócio mundiais. Ben assumira o controle da filial de sua empresa em Paris, onde passa a viver até o fim de sua vida. Lá ele será conhecido como *le gentil américain* e estará livre do desconforto de não ser um autêntico filho da elite branca norte-americana, condição que o mantinha sob

permanente estado de submissão psicológica, pois ele jamais deixara de sentir-se – o mundo que o rodeava não o permitiria – um estranho.

Na capital francesa, Ben investe num estilo de vida marcado pela elegância. O alfaiate (quase) perfeito, os restaurantes de serviço impecável, as amantes ideais. O universo de hedonismo refinado em que mergulha sua vida pessoal, em oposição ao estoicismo com que trata o mundo do trabalho, constitui-se, na verdade, numa válvula de escape para a solidão que o afoga, pois Ben não possui laços profundos com qualquer pessoa, exceto talvez Jack, ou mesmo lugares. Suas ligações emocionais concentram-se na literatura: é em Rilke, nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, que ele busca conforto para seus dias de solidão em Paris, e em Pierre Jean Jouve, um escritor francês dos anos 20, de quem *Le monde désert* será uma espécie de guia espiritual para seus últimos dias de vida.

A tensão entre o universo bem delimitado e extremamente bem-sucedido da atuação profissional de Ben e a “bagunça em seu coração” parece encontrar uma chance de se resolver quando ele conhece Véronique. Prima de Jack, o narrador, ela é uma extasiante mulher francesa, casada e mãe de um filho, que se apaixona perdidamente por Ben. O romance entre os dois se desenvolve de maneira passional, de tal forma que em pouco tempo eles já não conseguem esconder que têm um caso. Ben está feliz como nunca antes em sua vida e agora tem um grande problema a resolver: tomar as medidas necessárias para ficar com Véronique, que não hesitará em pedir o divórcio.

O irremediável sentimento de atraso na vida, no entanto, se configura como uma força insuperável para Ben. Imerso em uma complexa negociação internacional que o leva de Paris ao Japão, e de lá ao Brasil, justamente no momento em que Véronique anuncia à família do marido que pedirá o divórcio – estamos nos anos sessenta, sem internet ou telefone celular – Ben falha em resgatar sua amada das garras do bandido. Sem conseguir contato com ele por dias a fio – há uma confusão de notas deixadas em portarias de hotel que nunca são lidas a tempo – Véronique sucumbe à pressão de seu marido e desiste do divórcio. Só resta então a Ben um mergulho profundo na solidão, e um encontro nada agradável com o passado que por tanto tempo tentara manter nos porões de sua memória. Ninguém virá em seu socorro, nem mesmo Jack. E então, após dias de solidão excruciante em Genebra, ele se

atira de uma ponte, lançando seu corpo em direção às grades que prendem a sujeira levada pelo rio Reno.

A voz narrativa de Jack, camuflada por uma máscara de aparente credibilidade jornalística, guarda segredos que não se revelam na superfície do texto, já que ele, além de ser um narrador-testemunha caracterizado como biógrafo, é personagem da estória que nos conta. Uma leitura mais atenta a certos detalhes da trama, como o flerte amigável entre a esposa de Jack e Ben, e o romance de juventude entre Jack e Véronique (que mais tarde se tornaria amante de Ben) apontam para uma relação de espelhamento entre narrador e personagem: Jack é o pai de família, bem casado, intelectual respeitado, escritor bem-sucedido, homem enraizado; enquanto Ben é o *bon-vivant*, o conquistador sem pátria, guerreiro vencedor, admirado pelos homens e desejado pelas mulheres, porém sem lugar definido na sociedade e incapaz de manter laços duradouros. São tipos opostos que se contrapõem ao longo do romance e colocam em questão os limites entre o papel do protagonista e o do narrador no desenvolvimento da trama.

A prosa de Begley, misturando o discurso biográfico com o romance epistolar, nos remete a formas literárias bastante tradicionais. Todavia, isto não nos impedirá de estudá-la em seu contexto de produção à luz de temáticas mais contemporâneas. Para tanto será necessário ouvir a voz do romance, reconhecer que o texto quer significar alguma coisa, e não qualquer coisa, que existe um autor – não o de carne e osso, mas o que se manifesta na organização do texto, chamado por Wayne Booth de “autor implícito” (1980) – que programou uma certa ética da leitura e que construiu o texto de forma a nos conquistar para esta ética. Em última instância, a obra literária busca a identificação completa do leitor com sua ética. Esta conquista é nada mais do que o processo de identificação do leitor com o texto, sem o qual a obra literária perde sua razão de ser.

A categoria de autor implícito, criada por Wayne Booth há cerca de cinquenta anos como contraponto à crítica literária que buscava “limpar” o texto de sua referencialidade ao mundo, tendo que para isso assassinar a figura autoral, nos possibilita trabalhar com a intencionalidade do texto dentro do universo discursivo. Entender a voz do autor, portanto, significa compreender como esta voz, que não se manifesta senão nas entrelinhas e na organização

geral do texto, dialoga com a voz narrativa e com os personagens, buscando causar determinados efeitos no leitor. É a partir do jogo que o autor estabelece entre quatro elementos – o autor implícito, o narrador, os personagens e o leitor – que serão construídas as “verdades discursivas” do romance. Como nos aponta Booth:

Sob o ponto de vista do autor, uma boa leitura de seu livro tem que eliminar toda a distância entre as normas essenciais de seu autor implícito e as normas do leitor postulado. (...) não é raro podermos classificar um livro de mau porque o autor implícito nos pede que ajuizemos de acordo com normas que não podemos aceitar. (BOOTH, 1980, p. 173)

Interessante notar que esta categoria de análise literária, o autor implícito, pode também ser aplicada para entendermos outras trocas lingüísticas, tão corriqueiras quanto as que realizamos cotidianamente em nossas vidas no mundo real. Se aprendemos com Foucault que somos todos “feitos de discurso”, que nossas identidades estão mais fortemente calcadas na cadeia discursiva da qual participamos do que em nossa carne e ossos, então podemos entender que as formulações discursivas que criamos, conscientemente ou não, para construir nossas identidades e nos relacionar com o mundo estão também subjugadas a uma força organizadora que pressupõe uma ética da leitura de nossos atos. Ou seja, falar, escrever, em suma, viver significa produzir atos de linguagem que têm um propósito, uma intenção. Se é assim na vida, por que não seria num romance?

A noção de autor implícito será portanto fundamental para que possamos trabalhar com a intencionalidade do texto, e, dentro dos limites do próprio texto, compreender seus sistemas de valores que se inserem num universo discursivo mais amplo do que o próprio romance – os diversos contextos com os quais a obra literária dialoga e nos quais suas verdades são negociadas. Assim, cabe-nos delimitar o universo discursivo com o qual buscaremos dialogar. Este recorte, ainda que fundamentalmente arbitrário, não será feito ao acaso, mas a partir das hipóteses interpretativas que reconheceremos no texto.

Desta forma, acreditamos que o romance de Begley nos convida à investigação dos processos ligados à constituição da identidade do homem

moderno, especificamente no mundo ocidental do pós-guerra, por meio da caracterização de seu personagem principal e deste jogo de espelhamento entre narrador e protagonista, oferecendo-nos como ponto de partida a imagem do homem que “perdeu o trem”. As dificuldades envolvidas no processo de definição da identidade, nos parece, encontrarão um equivalente formal no apagamento das fronteiras entre narrador e protagonista do romance por nós estudado. Será a partir desta perspectiva, portanto, que buscaremos investigar a fundo a temática do desenraizamento como marca constituinte da identidade na modernidade, no que nos aprofundaremos nos próximos capítulos.

## 2 A ESTRUTURA NARRATIVA DO ROMANCE

*...embora o autor possa escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer.* (BOOTH, 1980, p. 38)

Num mundo em que assumimos a impossibilidade de se estabelecer verdades não transitórias, e a ficção e o real inverteram suas posições, o discurso confessional se apresenta como uma estratégia de credibilidade. Ou seja, é como se ao “confessar” estivéssemos chegando o mais próximo possível da verdade, mesmo quando esta confissão é ficcional. Ainda que *O homem que se atrasava* não se apresente ao leitor como ficção-autobiográfica, e que não nos interesse levantar esta questão a despeito das semelhanças entre as vidas de Ben e de Louis Begley, há um elemento confessional presente na obra merecedor de atenção. Não apenas pelas cartas e anotações de diário que servem como matéria prima para o narrador, mas também pelas conversas que narrador e protagonista mantêm, as quais, de certa forma, constituem-se em verdadeiras sessões psicanalíticas – instrumento típico da nossa cultura confessional.

Neste sentido, estas estratégias confessionais – se assim podemos chamá-las – empregadas na construção do romance se configuram como elementos indicativos da angústia existencial em que submergiu o homem moderno. A voz de Ben revela mais do que o sentimento de um indivíduo e, ainda que de forma inconsciente, também está procurando estabelecer uma verdade que transcende sua existência individual. Como nos diz Foucault: “...passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como sendo o inacessível.” (FOUCAULT, 1980, p. 59) Buscamos, portanto, compreender uma verdade que estaria oculta no subconsciente do confessado. A verdade construída discursiva e historicamente, não apenas de um indivíduo, mas de uma coletividade.

Há dois aspectos diretamente relacionados à análise da composição estrutural do romance que nos interessam neste trabalho: o primeiro deles diz

respeito à mecânica interna do romance, como o narrador se posiciona com relação aos personagens e como a consciência autoral se faz presente ao longo da obra. O segundo nos remete à análise sócio-histórica da obra na medida em que seus aspectos constitutivos manifestam questões ligadas à identidade na modernidade, bem como a seus desdobramentos, nosso foco de atenção aqui. Neste capítulo, centraremos o foco no primeiro aspecto, sem perder de vista o segundo, que será desenvolvido no capítulo posterior.

### 2.1 *O homem que se atrasava* e seu contexto literário e interpretativo

Já há muito tempo que a literatura tomou consciência de si própria, voltou seu olhar para suas entranhas e passou a exibí-las abertamente ao público. O século XX foi marcado sobremaneira por autores que buscaram transcender os limites da ordem narrativa “tradicional” – existe uma verdade que se busca relatar e para a qual se deve conquistar o leitor – expulsando o narrador dos bastidores, invadindo a mente de diversos personagens e contrapondo seus pontos de vista, enfim, convidando o leitor a encarar uma multiplicidade de verdades possíveis naquilo que lê.

A literatura contemporânea dificilmente poderia existir, ao menos como a entendemos hoje, sob a égide da clássica afirmação “o bom narrador é aquele que não aparece”, tão cara a autores do período realista, como Henry James e Gustave Flaubert, pois já não há mais autores, nem tampouco leitores, inocentes. Já não se pode acreditar que uma narrativa possa simplesmente fluir diante dos olhos do leitor, como se fosse um relato fidedigno das coisas do mundo. Definitivamente, tomamos consciência de que uma estória, qualquer que seja, é no máximo uma versão da estória, pois há sempre uma voz parcial que a organiza e dispõe na página em branco.

Esta consciência, por sua vez, surgiu como um desenvolvimento natural do discurso romanesco. Em seu comentário sobre a literatura realista, publicado pela primeira vez em 1927, E. M. Forster (2005, p.124) nos prevenia do equívoco de se identificar a ficção com uma realidade que ela busca retratar: “Quando tentamos traduzir a verdade de uma esfera para outra, seja

da vida para os livros, seja dos livros para a vida, algo acontece com a verdade: ela dá errado...”. Forster nunca esteve interessado em defender qualquer versão de um formalismo exagerado, ou mesmo o divórcio da literatura com o mundo. Ao demonstrar sua compreensão das fronteiras entre a vida e a arte, na mesma linha do que já vimos com outra romancista, Margaret Atwood, Forster nos chamava a atenção para a relevância de uma “mecânica da construção das verdades” na obra literária.

O que dizer então da afirmação de Louis Begley, citada por nós no primeiro capítulo deste trabalho, na qual o autor se coloca como um escritor de tradição realista? Em que pese Begley ter sido comparado pela crítica em seu país a Henry James, mais especificamente no que diz respeito ao estilo de sua prosa, entendemos que as aproximações entre estes autores não se aplicam quando o assunto é o trabalho do narrador, sobretudo no romance que ora analisamos. Ainda que no tratamento do tema e na construção dos personagens, entre outros aspectos, Begley possa ser considerado um seguidor da escola realista, seu narrador se revela muito mais do que gostaria Henry James, por exemplo. E, como veremos a seguir, é justamente este processo de “descoberta” da intencionalidade da voz narrativa pelo leitor, mais característico portanto de nossa literatura contemporânea, um dos aspectos que nos interessa na análise deste romance.

Walter Benjamin, em seu célebre texto *O narrador*, escrito no período entre guerras, ao analisar o declínio da arte narrativa em nossa sociedade – à medida em que esta perde seu estatuto moral de transmissora de valores – assim caracterizava o gênero do romance no início do século, distanciado da forma narrativa épica, essencialmente coletivista, que o engendrara:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

A declaração de Benjamin aponta para uma compreensão da esfera íntima do indivíduo como sendo o centro do universo romanesco. De fato, a grande inovação realizada por autores do início do século passado, como

Virginia Woolf, Kafka e Joyce, entre outros, foi a consolidação de uma dicção literária do subconsciente, apropriada à revelação da "perplexidade do eu" de que nos fala Benjamin. Mais recentemente, na medida em que a relação entre a narrativa e seu referencial no mundo veio perdendo o lugar de destaque no âmbito dos estudos literários, ganharam relevância os desdobramentos da mecânica que envolve o próprio ato de se contar uma estória, sobretudo no que diz respeito à construção de identidades narrativas, sejam elas dos protagonistas ou mesmo dos narradores.

O romance de Begley concentra sua ação nas décadas de 60 e 70, período em que esta nova compreensão do mundo e das relações humanas – seja ela chamada de pós-modernismo ou modernidade tardia – ganhou, com a ebulição dos movimentos de liberdade (feminismo, movimento hippie, *rock and roll* etc.), seu grande impulso. Todavia, dada uma certa aversão estética a questões políticas por parte do protagonista, pois Ben revela desdém agudo pelos movimentos de contracultura, enquanto Jack é um intelectual engajado, o impacto deste momento transformador da cultura ocidental se faz pouco visível no enredo de *O homem que se atrasava*. Ainda que a escrita de Begley não se caracterize como representativa de algum tipo de ruptura formal, entendemos a organização dos elementos que compõem o romance por nós analisado como reveladora de uma estratégia de questionamento de uma verdade narrativa excessivamente objetiva – ou seja, a estória que nos conta o narrador não encerra toda a “verdade narrativa” do romance – o que, por sua vez, identificamos como uma característica do fazer literário no ambiente pós-moderno.

Podemos identificar neste redirecionamento do foco da literatura para a apreensão da individualidade, e seu conseqüente abandono de uma função coletivista em prol do “eu”, a gênese do movimento das chamadas “literaturas de minorias”. No entanto, não acreditamos ser pertinente classificar o romance de Begley, ainda que o papel da identidade judaica seja primordial para a construção da individualidade de seu protagonista, como pertencente a tal conjunto literário, uma vez que ele não nos parece preocupado em caracterizar uma identidade coletiva.

Se as formas desenvolvidas pelo romance no século XX libertaram a narrativa de uma suposta obrigação de encontrar a verdade do que se conta no

mundo, redirecionando seu foco para a subjetividade e a percepção da realidade por meio da consciência (e às vezes subconsciência) dos personagens, nem por isso fizeram com que se prescindisse definitivamente da busca por uma verdade narrativa. Neste contexto, o jogo entre a voz narrativa e seu diálogo com o leitor – o que envolve o efeito de verossimilhança, essencial para o sucesso de qualquer obra – torna-se um ponto crucial para a análise literária.

Wayne Booth, ao final dos anos cinqüenta, deu uma grande contribuição às teorias da narrativa ao criar a categoria de “autor implícito”, vislumbrando um novo estágio, essencialmente literário, sujeito portanto à investigação crítica, entre o narrador e o autor em carne e osso. Booth logrou libertar a crítica literária do problema de "o que fazer com o autor enquanto um ser-humano no mundo", identificando a intenção autoral como a força que organiza um texto e estabelece uma voz narrativa com propósitos definidos. Nas palavras de Ligia Chiappini:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história. (LEITE, 2005, p. 19)

A categoria de autor implícito implica, conseqüentemente, na manifestação da vontade autoral revelada na organização do texto, na disposição das peças que compõem o intrincado jogo do fazer literário, estabelecendo o equilíbrio do qual depende o bom funcionamento de uma obra. Ela parte do pressuposto bastante simples de que as intenções de um autor, manifestas na composição de uma obra, são relevantes para o seu significado, e por isso não podem ser ignoradas. Em última instância, são estas mesmas intenções que estariam por trás do processo de identificação do leitor com o protagonista de uma estória, por exemplo, ou ainda com seu narrador, como no caso deste romance de Begley.

A ficção, ao contrário da ciência, não é necessariamente objetiva, e portanto não tem que explicitar suas intenções – ao contrário, é justamente o jogo de esconde, que provoca o leitor e exige dele que aguace seu olhar diante dos fatos narrados, o que a torna interessante. Ignorar a existência de um

autor que organiza o texto, que faz escolhas premeditadas e com intenções específicas, seria portanto um equívoco, uma vez que isto eliminaria a possibilidade da compreensão do efeito de ligação – ética, moral, emocional – que todo texto procura estabelecer entre o leitor e seu autor, do qual depende outro efeito fundamental, o de verossimilhança. De acordo com Booth (1980, p. 153): “...o autor implícito de cada romance é alguém com cujas crenças tenho que concordar, em grande medida, para apreciar a obra.” Isto significa dizer que, em última instância, o processo de identificação de um leitor com uma obra dependerá do sucesso das escolhas que um autor faz para conquistá-lo, empregando estratégias para se mascarar ou se revelar, jogando com a distância em que se coloca diante do leitor – em outras palavras, como o autor organiza os elementos que estabelecem o “jogo das verdades possíveis” dentro de um romance e dá credibilidade à voz do narrador.

Isto não impede, todavia, que um bom romance esteja sujeito a interpretações distintas, diferentes mesmo de uma provável intenção autoral. Porém, prevê a existência de certos limites interpretativos estabelecidos por esta intenção – ou seja, ao mesmo tempo em que podemos ler num romance sentidos que o autor, conscientemente, não buscou delinear, isto não significa que poderemos interpretar uma obra ignorando completamente as suas intenções. Ao adotarmos a noção de autor implícito, portanto, não queremos restringir a leitura do romance a uma única possibilidade interpretativa, reduzindo-a a uma busca “do que o autor está tentando nos dizer”, o que seria contrário à própria noção de literatura enquanto reveladora de uma multiplicidade de sentidos. Mas queremos deixar claro que a interpretação de uma possível intenção autoral é um elemento que será levado em conta em nossa análise, e também por isso faremos uso de declarações do próprio autor para interpretar sua obra.

Segundo o pensamento de Booth, a técnica narrativa empregada pelo autor, mais do que transmitir uma verdade imanente do texto, revela uma ética da leitura programada. Esta intencionalidade do texto, por sua vez, só pode ser compreendida por nós a partir da relação entre o autor implícito e a voz narrativa, em níveis hierárquicos distintos, fundamental para a criação das “verdades narrativas” que um determinado romance propõe, e o jogo de distanciamento e aproximação que envolve autor, narrador, e ainda os

personagens e o leitor.

No caso do romance que analisamos aqui, nos deparamos com um narrador que, ao mesmo tempo em que se coloca como testemunha fidedigna da trajetória do protagonista, participa da história, revelando-se de forma comprometedora; um narrador cujo olhar ora se aproxima, revelando laços fraternais, ora se distancia de seu protagonista, sempre preocupado em manter a confiança do leitor na credibilidade de seu relato. Seu empenho em se mascarar acaba por deixar indicações, talvez imperceptíveis na superfície do texto, do peso da mão do autor implícito.

O resultado deste jogo, acreditamos, será a indicação de uma possível ética da leitura inscrita no romance de Begley, a qual pressupõe a ligação emocional do leitor com o autor implícito. Nas palavras de Booth (1980, p. 86): “Ao nos integramos ao ‘eu’ que criou a obra, ao recriar a obra de acordo com sua intenção, nós nos identificamos cada vez mais com o Autor Implícito que realizou a criação.” Uma vez que tomamos por verdadeira a suposição de Booth de que a identificação do leitor é, em última análise, com o sistema de crenças do autor implícito, faz-se necessário revelar os contornos que delimitam as esferas de atuação do narrador e do protagonista, a fim de se obter uma visão mais completa das verdades narrativas que vão sendo colocadas em jogo.

Antes mesmo de Booth, todavia, o teórico russo Mikhail Bakhtin já havia esboçado alguns conceitos que procuravam dar conta da voz autoral e de sua manifestação no romance. Escritos nos anos 20, os conceitos bakhtinianos que apresentaremos aqui não tiveram a sorte de ser devidamente revisados pelo autor, que faleceu sem publicá-los, o que pode dificultar um pouco nosso trabalho de compreensão. Além disto, por estarem inseridos numa complexa teoria da linguagem, sabemos que eles perdem algo de seu valor quando os analisamos isoladamente. Ainda assim, acreditamos ser interessante estudá-los porque as formulações bakhtinianas apontam para a compreensão do problema da construção da identidade, o que nos interessa especificamente neste estudo.

Na teoria bakhtiniana, autor e leitor são igualmente partes integrantes do objeto estético, pois a natureza da linguagem é intrinsecamente dupla. Não

existe uma consciência una de qualquer uma destas partes, pois o autor, o personagem, o leitor, enfim, todos os elementos do processo comunicativo, sejam eles de carne e osso ou ficcionais, só existem uns em função dos outros. Nas palavras do professor Cristovão Tezza, eminente estudioso das teorias do autor russo:

Para Bakhtin, o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo; o autor-criador sabe mais do que o seu herói. Temos aí um excedente de saber, e um primeiro pressuposto da visão de mundo bakhtiniana, um princípio básico: a exotopia, que podemos simplificar definindo-a como o fato de que só um outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, daqui onde estamos, temos sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo que vivemos - e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar. (TEZZA, 1995)

Desta visão de mundo e da literatura como um fenômeno essencialmente dialógico – palavra tão fortemente ligada a Bakhtin –, é que surge, como vimos, o conceito da exotopia, que implica na necessidade do olhar do outro para a definição de uma identidade. Dialogismo e exotopia são, portanto, conceitos complementares que se sustentam a partir da compreensão da linguagem como um fenômeno dual.

Que o olhar do outro é parte integrante da definição de minha identidade não chega a ser uma novidade, pois a sociologia e a psicologia há muito tempo trabalham com esta idéia. Porém, a teoria da linguagem de Bakhtin radicaliza tal percepção ao centrar o conceito de identidade na relação dialógica inerente ao processo de significação lingüística, afastando-nos das noções, freqüentemente dominantes nos estudos da psicologia, de subjetividade e individualidade. Segundo o teórico russo, “Os acontecimentos do meu nascimento, da minha permanência axiológica no mundo e, por último, de minha morte não se realizam em mim nem para mim. O peso emocional de minha vida *em seu conjunto* não existe para mim mesmo.” (BAKHTIN, 2003, p. 96) Bakhtin quer nos fazer crer que nossa existência não pode ter sentidos outros que aqueles que ela própria cria nas pessoas que estão ao nosso redor; ou seja, só existimos dialogicamente, enquanto elementos de um processo contínuo de troca de significados. Mais ainda: não somos capazes de “enxergar” nossa existência como tal, pois carecemos do distanciamento, do

excedente de visão que caracteriza a exotopia, para realizar esta tarefa. Conseqüentemente, é a existência dos outros o que define nossas vidas:

Em minha vida pessoas nascem, passam e morrem, e a vida-morte delas é freqüentemente o acontecimento mais importante de minha vida, que lhe determina a existência (os elementos mais importantes do enredo da literatura universal). Os termos de minha própria vida não podem ter essa importância do enredo, minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros. (BAKHTIN, 2003, p. 96)

Percebe-se como isto fala diretamente ao romance de Begley: as vidas de Jack e Ben, narrador e protagonista do romance, só existem uma em função da outra. A vida de Ben, acabada, serve de contraponto existencial para Jack, que permanece vivo no presente narrativo do romance. As existências dos dois estão tão entrelaçadas, são de tal forma interdependentes que quase não há instâncias da vida do biografado que passem ao largo da vida de seu biógrafo, um aspecto que investigaremos detalhadamente mais adiante.

Assim, temos duas asserções fundamentais à teoria bakhtiniana que compõem seu princípio da exotopia: “o homem é uma equação do *eu* e o *outro*”, e o “ser do outro” determina o enredo de minha vida (2003, p. 99). Estas asserções nos permitem caminhar em direção a uma abordagem estética da visão dialógica da existência humana, calcada na linguagem, o que nos interessa especificamente enquanto estudiosos de literatura.

Para Bakhtin, a memória é o elemento que torna possível o acabamento estético de uma vida, o que nos dá a possibilidade de construir um enredo que delimite os sentidos de uma determinada existência. Por isso, a morte é um fator desencadeador da memória e sua condição estetizante da vida: “Depois do enterro, depois do monumento tumular vem a *memória*. Tenho *toda* a vida do outro *fora* de mim, e aí começa a construção estetizante de sua personalidade, sua consolidação e seu acabamento numa imagem esteticamente significativa.” (2003, p. 97-98) A “vida estetizada” é uma versão de seu enredo sob o olhar do outro, o que lhe é externo. Neste sentido, a narrativa conduzida por Jack não é outra coisa senão a “estetização” da vida de Ben – o que, em outra perspectiva, dará forma a sua própria vida.

Tratar da memória e de sua relação com a “estetização da vida” abre portas interessantes no campo da investigação literária – nos permitiremos dar

uma espiada em algumas delas, sem fugir de nosso assunto. Em obra que investiga o processo histórico de transformação das formas narrativas que dão conta de uma vida – *life-writing*, no original -, traçando um percurso que vai das *Confissões*, de Santo Agostinho, à obra de Samuel Beckett, James Olney (1999, p. 01) cita *Waiting for Godot*: “*To have lived is not enough for them. They have to talk about it.*”<sup>2</sup> Dificilmente poderíamos encontrar manifestação mais pungente de nossa condição de ansiedade sísifca no mundo ocidental do pós-guerra do que a obra do dramaturgo irlandês. Beckett, aliás, manifestava a consciência desta ansiedade ao declarar que vivíamos numa época em que não nos restava nada a dizer, e todavia éramos dominados pela necessidade de dizer. Identificamos nesta declaração o “desejo de verdade” de que nos fala Foucault, aprisionado no clima de ausência de esperança que definiu o século XX.

A memória pode, então, ser vista como a grande fonte de matéria prima para a construção das narrativas que definem nosso lugar no mundo. A percepção de Santo Agostinho de que existe uma relação isomórfica entre os atos de lembrar e narrar, como nos mostra Olney, e ainda de que há diferentes “eus” no espaço-tempo da lembrança, parece-nos ter um ponto de encontro com o conceito bakhtiniano da exotopia. O que difere as percepções dos autores é que, enquanto para Agostinho o próprio indivíduo é capaz de se afastar de si mesmo e olhar para seu “eu passado” tal como se fora “um outro”, para Bakhtin este excedente de conhecimento só é possível ao outro de fato, pois o sujeito não é capaz de alcançar uma visão exotópica de si mesmo. Nas palavras do autor russo:

A *memória* sobre o outro e sua vida difere radicalmente da contemplação e da lembrança de minha própria vida: a memória vê a vida e seu conteúdo de modo diferente, e só ela é esteticamente produtiva (o elemento de conteúdo pode, evidentemente, proporcionar a observação e a lembrança de minha própria vida mas não o ativismo que lhe dá forma e acabamento). A memória da vida finda do outro (também é possível a antecipação do fim) possui a chave de ouro do acabamento estético do indivíduo. (BAKHTIN, 2003, p. 98)

Se para Bakhtin a memória se potencializa diante da morte, e com isto abre a oportunidade para a construção de um enredo da identidade do

---

<sup>2</sup> Ter vivido não é o suficiente para eles. Eles têm que falar sobre isto.

indivíduo – ou antes o seu “acabamento estético” –, para Agostinho ela é o pilar de sustentação de sua identidade ao longo da vida. Nas palavras de Olney (1999, p. 05-06): “A memória (...) deveria ser o fiador da identidade e continuidade do ser ao longo do tempo, a única ligação (...) entre a experiência passada e a consciência presente.”<sup>3</sup> Neste sentido, não poderíamos deixar de lembrar o efeito catastrófico que a memória de Ben exerce sobre sua vida em seus últimos dias: anos após tê-la enterrado para que pudesse circular livremente num universo que lhe era estranho, o dos ricos, ela ressurgue no momento de sua maior angústia existencial. Tal como um cobrador que chega para reaver uma dívida há muito devida, a memória é implacável com nosso protagonista ao colocar em perspectiva seu presente conflituoso, o que, por sua vez, exclui a possibilidade de um futuro feliz ao lado de Véronique – uma interpretação que buscaremos aprofundar no capítulo seguinte.

Tratamos, portanto, de duas concepções que miram em alvos distintos: em Bakhtin, o foco é o outro, pois, a partir de uma relação existencial dialógica, sua visão é o que constitui minha identidade; enquanto para Agostinho, que intitulou suas memórias como “confissões” e fez delas um diálogo com o criador, a memória é um mergulho na própria consciência viva do indivíduo. Todavia, não nos parece impossível aproximá-las, desde que se resguarde a devida diferença de pontos de vista.

A concepção bakhtiniana de que “a vida terminada basta-se a si mesma”, pois se torna mensurável, exprimível, é particularmente interessante à nossa interpretação por nos possibilitar a avaliação estética da relação entre narrador e herói no romance de Begley. Como diz Bakhtin (2003, p. 101): “A determinidade interna – a carne mortal do sentido –, que nasce e morre no mundo e para o mundo, inteiramente dada no mundo e no mundo acabada, reunida num objeto finito, pode ter significado de enredo e ser personagem.” E esta “carne mortal do sentido”, ao se tornar personagem, passa a ser também um enredo dentro do qual o outro, aquele que a vê por inteiro, de fora, é um herói – é a relação dialógica que se completa, e que só se torna visível a partir da finitude da vida, do momento do túmulo. Para Bakhtin, portanto, “Só no mundo dos outros é possível o movimento estético, movimento do enredo,

---

<sup>3</sup> No original: *Memory (...) should be the guarantor of identity and continuity of being across time, the only liaison (...) between past experience and present consciousness.*

dotado de valor próprio. (...) Preciso me afastar de mim para liberar o herói para o livre desenvolvimento do enredo no mundo.” (2003, p. 102) O distanciamento configura-se assim como uma condição fundamental à “escritura da vida”, a realização estética de uma existência.

Esta concepção parece-nos apropriada à relação estabelecida no romance entre Jack e Ben, narrador e narrado, que analisamos aqui a partir da imagem do espelhamento. Jack, ao recriar a vida de Ben, alcança o afastamento que lhe permite o “movimento estético” de que nos fala Bakhtin. Sabemos também que ele, narrador-testemunha da vida do amigo falecido, ao contar sua história alterna os papéis de espectador e personagem, o que caracteriza uma relação distinta daquela que o leitor pode ter com o herói do romance. Enquanto a nós, leitores, só é possível a identificação – moral, ética, estética – sempre mediada pela distância concreta que nos separa, no mundo real, dos personagens na ficção, Jack está presente no mundo da própria ficção que cria para recompor a vida do amigo, sendo ao mesmo tempo seu leitor, seu narrador e personagem.

E quanto à participação do autor no processo de composição das vozes romanescas? Vimos que, para Booth, a voz autoral que se manifesta na organização do texto, denominada por ele de “autor implícito”, é a autoridade responsável pelos destinos traçados no romance, e por ter uma função tão importante não pode ser ignorada. Na concepção dialógica de linguagem de Bakhtin, autor e herói representam consciências distintas que dialogam no romance. Nas palavras de Tezza:

Na linguagem estética, autor e personagem são duas consciências que não coincidem, mas essa não-coincidência não é nunca fixa ou estável; na verdade, da gradação sutil, da aproximação ou do afastamento que ocorre entre o autor-criador e seu herói, da relação viva e em grande parte irregular entre uma consciência e outra é que vão se criar os tipos de personagens e mesmo os estilos da linguagem. (TEZZA, 1995)

Lemos nesta descrição de Tezza algo semelhante ao jogo de aproximação e distanciamento entre os elementos envolvidos na narrativa (autor implícito, narrador, personagem e leitor) de que nos fala Booth.

Para Bakhtin, a consciência do autor-criador, como já vimos, engloba a do personagem, pois ele possui o excedente de saber – a condição da exotopia

– que torna possível o movimento estético de criação de um enredo. O jogo destas consciências gera, por fim, a forma do romance. Como diz o teórico russo: “a forma [estética] é fundamentada no interior do outro - do autor, isto é, a partir de uma reação geradora de valores que são, por princípio, transcendentais ao herói e à sua vida, mas todavia ligados a ele” (2003, p. 105). Assim, Bakhtin entende a consciência do autor-criador sob o ponto de vista do dialogismo, ou seja, ainda que haja uma hierarquia que a coloque acima da consciência do herói, a sua relação é de diálogo com ela, e a partir deste diálogo, de uma “reação geradora de valores”, é que se consubstancia a forma estética do romance. O que caracteriza de forma especial esta relação entre o autor e as instâncias narrativas é que, como nos aponta Tezza, ela nunca é estável, pois, assim como a própria natureza da linguagem, está sempre em processo de negociação.

Toda concepção de linguagem bakhtiniana está, portanto, imbuída da noção de dialogismo. E assim também o jogo de vozes que se realiza dentro de um romance. Os significados – ou as “verdades possíveis”, como temos dito – nascem a partir das relações entre as vozes que se manifestam num determinado contexto. Além disso, jamais podemos esquecer que estas relações não são fixas porque são feitas de linguagem, que é uma substância viva. Assim, seus significados nunca podem ser congelados no tempo. Tezza, mais uma vez, definiu muito bem esta concepção geral do jogo das vozes no romance, apontando para um possível interpretação ética da teoria de Bakhtin:

Talvez esteja oculta nessa característica essencial da linguagem romanesca, que, antes de ser uma forma acabada e definível por sua estrutura formal, é um modo e uma intensidade de relação entre linguagens e visões-de-mundo, entre o autor e o seu herói, talvez esteja aí a semente de uma ética possível, de uma ética romanesca que resulte não da linguagem da ciência, em que o outro é um objeto, mas da linguagem romanesca, em que o outro, da mesma forma que eu, é também um sujeito, está vivo, e respira; falar do outro é, necessariamente, dar a voz ao outro; e, mais que isso, a minha forma está inextricavelmente ligada ao outro, e só pode ser completamente definida por ele, num caminho de mão dupla. (TEZZA, 1995)

Em que pesem as peculiaridades das abordagens destes dois autores, Bakhtin e Booth, nos aventuramos a aproximá-las com o intuito de melhor compreender a mecânica da construção da narrativa no romance de Begley, e as relações entre autor-criador / autor implícito, narrador, personagens e leitor.

Vamos agora empreender uma leitura mais detalhada do texto do romance em si, empregando elementos teóricos levantados aqui, para assim melhor compreender estas relações.

## 2.2 O narrador se apresenta

*Era um paradoxo, pelo qual Ben veio a tomar gosto com o passar dos anos, que ele, ostensivamente o mais pontual e confiável dos homens, se atrasasse nas matérias mais importantes da existência, que ele, de certo modo, sempre perdesse o trem. (BEGLEY, 1994, p. 7)<sup>4</sup>*

A frase que abre o romance de Begley, transcrita acima, propõe ao leitor uma definição do conflito existencial da vida do protagonista – ou seja, em tese, o ponto central da estória. Ainda neste mesmo parágrafo, descobriremos que o narrador se apresenta como amigo pessoal de Ben e que ele assumiu a missão de nos revelar sua verdadeira história. Ou seja, somos apresentados à narrativa por uma voz que nos convida a desvendar um segredo, a reconstruir a personalidade de um indivíduo que, para o mundo, era outra coisa. Devemos, portanto, nos irmanar com o narrador nesta cruzada pela “verdade” sobre a vida de Ben, que surgirá não apenas de um julgamento moral dele ou do leitor, mas antes das próprias confissões do protagonista. Assim prossegue Jack:

Aos olhos do mundo, suas idas e vindas eram cuidadosamente planejadas e executadas; podia-se contar que ele saísse e chegasse impreterivelmente e precisamente na hora marcada – qualquer que fosse o destino. Mas a visão dele era outra. Tendo estudado exaustivamente sua própria versão do horário universal, descobriu que, de certa forma, toda a marcação do tempo estava errada, que tudo havia sido malfeito. Sua teoria foi elaborada durante nossos inúmeros almoços. (p. 7)

Seremos então apresentados a uma tentativa de se esclarecer “o que havia de errado com o mundo”, sob a perspectiva do protagonista, que nos será trazida por seu amigo, e agora biógrafo. O jogo da “revelação da verdade” é, notadamente, uma preocupação que se coloca já de início no romance, e

---

<sup>4</sup> Todas as citações do romance referem-se a esta edição.

para a qual certos instrumentos de memória serão devidamente empregados.

Um narrador-testemunha e, em última análise, testamentário – posição em que Jack se coloca, já que é o herdeiro dos diários de Ben – é capaz de gerar um forte apelo de verossimilhança junto ao leitor. Ainda no primeiro capítulo, somos informados que detalhes da história de Ben nos serão diretamente transcritos a partir de notas escritas por ele mesmo, agora em mãos do narrador, que se preocupou em modificar nomes e outras circunstâncias factuais que pudessem revelar a verdadeira identidade de Véronique, sua prima e mulher do derradeiro envolvimento amoroso do protagonista. Estas notas, entretanto, não se encontravam devidamente organizadas por Ben, o que fez com que coubesse a Jack dar-lhes alguma ordem. Desta forma, o narrador “oficializa” seu acesso ao mundo interior de seu personagem – uma onisciência que em determinados momentos se mostrará um tanto exagerada para a postura de jornalista-amigo-biógrafo, como veremos mais adiante – e estabelece sua credibilidade como relator oficial da vida de Ben (de quem, aliás, jamais aprendemos o sobrenome).

O forte apelo de verossimilhança da narrativa de Jack também está ligado ao tipo de relação que se estabelece entre ele e o protagonista do romance. Muito próximos do modelo médico & paciente, seus encontros são descritos como sendo mais do que almoços entre amigos. Eles soam como autênticas sessões de psicanálise. A “verdade” da vida de Ben emerge de suas conversas íntimas com Jack, e nem sempre de forma consciente, pois somos freqüentemente iluminados por observações do narrador. É nestes momentos que o protagonista se permite falar de suas reais aflições, de suas angústias existenciais, enfim, de tudo aquilo que se esforça para esconder do mundo. A narrativa de Jack será, portanto, construída a partir de relatos confessionais de Ben, como se na confissão fosse-lhe possível expurgar seus pecados e fazer as pazes com a verdade de sua vida – é o poder organizador da palavra, carregada do valor de verdade imbuído na confissão, que se estabelece. Percebemos um exemplo disto no comentário do narrador sobre os conflitos de interesse entre Ben e seus pais:

Amor e orgulho (quem mais tinha um filho como Ben, se ao menos ele fosse razoável?), confusão a respeito do caminho que esse filho havia tomado e medo da estrada diante deles – dias desagradáveis

arrastando-se naquele lugar decadente até algum triste fim –, não, estes não eram temas que Ben tivesse interesse em desenvolver para o público em geral. Um amigo como eu bastava. (p. 21)

Neste sentido, a narrativa de Jack exerce um papel organizador da vida do amigo, é ela que coloca as coisas nos seus devidos lugares e fornece ao mundo uma visão mais apurada de sua existência. Pelo menos é o que quer nos fazer crer o narrador, e para o que ele se esforça em estabelecer uma condição de credibilidade para seu relato.

Tal condição – não devemos nos esquecer, Jack é um jornalista profissional – é reforçada pela presença de textos escritos por Véronique e informações coletadas junto a Rachel, ex-esposa de Ben. Jack consegue assim compor uma espécie de mosaico, cujas peças são de origem fidedigna, para contar a história de seu finado amigo, salvaguardando sua condição de narrador imparcial – ao menos num primeiro momento. Ao compor seu relato com textos escritos pelo próprio protagonista (e também por Véronique), além de incluir informações provenientes de pessoas próximas aos dois, Jack portase como um autêntico jornalista em busca da verdade.

Desta forma, o primeiro capítulo do romance, ao mesmo tempo em que estabelece o conflito que estará no centro da narrativa – a “irremediável lentidão existencial de Ben” (p. 10) – tece uma teia de autenticidade que se coloca com muita força diante dos olhos do leitor. Em linhas gerais, nos encontramos diante de um narrador testemunha – que fará uso da terceira e da primeira pessoa ao longo da narrativa, alternando entre a posição de espectador e personagem, como nas notas de Ben – incumbido de revelar para o mundo a verdadeira história de seu amigo, o que, podemos inferir, era um desejo seu, pois do contrário ele não teria escrito diários e muito menos os deixado, após sua morte, nas mãos de um jornalista. Assim, é como se a narrativa de Jack nascesse do próprio desejo de Ben de ter sua relação com o mundo passada a limpo, de ter suas notas, escritas por ele de forma impulsiva e desorganizada, encaixadas numa seqüência cronológica que lhes conferisse um sentido totalizante. A vida conclusa de Ben – pois já encontrou seu momento tumular, do qual nos fala Bakhtin – está em busca de um enredo que a defina perante o mundo.

Todavia, com o desenrolar da estória o narrador deste romance se

mostrará menos inocente – o que equivale a dizer menos jornalista e mais romancista – do que pode nos parecer à primeira vista. A credibilidade de Jack, tão minuciosamente construída, sobretudo no primeiro capítulo, parece-nos não se sustentar diante de uma análise mais apurada dos acontecimentos narrados, ou mesmo em face do próprio estilo, profundamente literário, empregado por ele na narrativa. Entendemos que Jack, tal como vimos em Bakhtin, encontra na vida concluída de Ben não só a matéria prima para a elaboração de seu enredo, mas também o mundo em que se torna possível a ele ser personagem, e como tal revelar aspectos de sua identidade que são construídos a partir da relação com o outro.

O gradual envolvimento de Jack na estória que narra também nos revela o que entendemos ser uma “ética da leitura programada”, para usar as palavras de Booth, arquitetada pelo autor implícito do romance. No jogo das verdades que se negociam entre narrador, autor, protagonista e leitor, caminhamos gradativamente da visão microscópica de Jack, que tem Ben sob seu foco e para ele direciona o olhar do leitor, para uma visão mais abrangente, que acreditamos ser a do autor implícito, colocando ambos sob perspectiva. Esta mudança de visão, todavia, exige que se abra mão de algo. Como nos esclarece Booth (1980, p. 152): “Existe o prazer de descobrir a simples verdade e existe o prazer de descobrir que a verdade não é simples. Ambos são fontes legítimas de efeito literário, mas não podem ser realizados a fundo ao mesmo tempo.” Isto significa dizer que encontramos dois níveis distintos na narrativa: um deles é o que Jack estabelece como relato fidedigno da estória de seu amigo, se confiamos em sua narrativa; o outro é fruto do que podemos entender sobre o relacionamento entre Ben e Jack, à medida que este se revela excessivamente presente na vida do amigo e, conseqüentemente, perde sua credibilidade jornalística diante do leitor. É, pois, justamente a mecânica desta troca de “prazeres” – necessária a uma leitura mais profunda da obra, acreditamos – que buscaremos investigar a seguir.

### 2.3 A teia das verdades

*Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor. Cada um deles quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos.*  
(BOOTH, 1980, p. 171)

A postura inicial do narrador, apresentando-se como relator fidedigno da história de vida de Ben, este amigo que fora vítima de um descompasso entre suas ambições pessoais e o papel que o mundo lhe havia reservado, certamente revela-se bem sucedida num primeiro momento. O leitor é inserido na esfera da narrativa em terceira pessoa e passa a se identificar com o protagonista. Esta disposição de leitura pode continuar intacta, sustentando-se até a conclusão do romance, caso o leitor não se sinta incomodado com o grau de envolvimento do narrador na estória que nos conta. No entanto, uma leitura mais atenta torna inevitável uma reavaliação do papel do narrador, de forma a operar na cabeça do leitor a troca entre os “prazeres” dos quais nos fala Booth. Isto acontece porque é difícil não levar em conta o fato de que a distância entre narrador e narrado – e conseqüentemente entre estes e nós, leitores – não é fixa ao longo do romance.

Não há dúvida de que Jack quer nos fazer acreditar em sua versão dos fatos, visto que ele se empenha em manter sua “credibilidade jornalística” ao longo da narrativa. Ele não deixa de mencionar a origem de suas informações – notas de Ben, conversas que tivera com ele, coisas que ele mesmo vira ou ouvira de outras pessoas – ou mesmo de reconhecer que há um limite ao que se pode saber, como quando diz coisas do tipo: “Se Ben acreditava nessas teorias de mesa de almoço, e até que ponto elas refletiam a experiência do meu amigo, eu não sabia ao certo.” (p. 89) Porém, ele cede a seus impulsos evidentemente literários, lançando mão de um estilo narrativo marcadamente ficcional e manifestando, ao perscrutar a mente de seu biografado, uma onisciência que seria comprometedor dentro dos limites de um discurso jornalístico. Momentos como este revelam seu estilo de natureza puramente

ficcional: “Seria esse o seu castigo?, indagou de si mesmo. Estava condenado a estudar os guias de restaurantes e cartas de vinhos como Sísifo empurrando a pedra morro acima? (...) De lá, caminharia até o restaurante, quase sem notar os canteiros de flores vermelhas e amarelas, então no auge de sua glória...” (p. 90) Torna-se impossível acreditar que não estamos diante de um narrador literário, pois de que outra forma ele conheceria detalhes como a cor das flores no caminho de Ben?

Passagens deste tipo se ganham relevância ao longo do romance com o desenvolvimento do caso amoroso entre Ben e Véronique. Ben, então, passa definitivamente da condição de biografado para a de personagem e Jack vai se deixando dominar pela pulsão literária, em detrimento da postura jornalística que adotara de início mas que, de fato, pouco transparecera em seu estilo. Com isto, o narrador se aproxima cada vez mais de seu protagonista e o caráter da narrativa torna-se inconfundível, culminando em trechos tipicamente romanescos, como este:

E assim vamos deixá-los ali, na cama de minha prima Olivia, as janelas francesas abertas para o jardimzinho e a Pomona pensativa. Irão dormir até o sol estar bem alto. Depois Gianni trará o café da manhã; Véronique cantará no banho; atravessarão Paris velozmente para ela se ver livre daquela capa horrorosa e arrumar uma pequena valise com as roupas dela – o suficiente para o longo fim de semana que passará com Ben na casa dele. (p. 96)

A ficção, afinal, toma conta do relato de Jack e sua identidade de escritor se mostra dominante. Por mais que a disposição de manter-se fiel a suas condições de credibilidade se mantenha inabalável – pois mesmo quando oferece ao leitor longas descrições do humor de Ben, ele não se esquece de mencionar que tomara conhecimento de tudo via conversa telefônica, almoço com o protagonista ou ainda pela leitura de suas anotações – a sucessão de passagens como esta revela uma onisciência que só cabe ao romancista.

Dentro da lógica do romance, não se pode dizer que o fato de Jack narrar literariamente a vida do amigo seja um problema. Entretanto, não podemos deixar de reconhecer aqui um conflito entre a postura do narrador, que se apresenta como biógrafo, e seu estilo narrativo, o que nos leva a entender que sua verdadeira identidade não é aquela que declara objetivamente, mas a que se manifesta por meio de sua escrita.

Vimos anteriormente em Bakhtin que o estilo literário, a forma de um determinado romance, nasce de uma “reação geradora de valores” a partir do embate entre as consciências do autor e dos personagens. Pois, neste romance, acreditamos ser possível enxergar dois embates distintos. O primeiro deles é o que se dá entre as consciências do narrador e do protagonista, gerador da postura jornalística adotada por Jack enquanto biógrafo de Ben. O segundo é o que coloca a consciência do autor-criador, para usar o termo de Bakhtin, abarcando a consciência de Jack, revelando-o antes como um romancista e personagem – o que pode nos levar a concluir que ele é mais personagem do que narrador, propriamente – do que como um biógrafo idôneo.

A verve ficcional do narrador, reveladora da consciência do autor-criador, ganha contornos ainda mais evidentes quando aliada à lembrança de que Jack é um escritor que obteve grande sucesso com sua obra de estréia. Tanto que, ofuscado pelo *début* surpreendente, recolhera-se à mediocridade do jornalismo por muitos anos: “Até eu decidir que deveria escrever esta história, não me engajara em nenhuma outra obra de imaginação.” (p. 8) Caber-nos-ia perguntar: a escolha da expressão “obra de imaginação” para referir-se ao relato da vida de seu amigo seria meramente casual, ou seria antes uma confissão do romancista?

As disposições literárias de Jack nos fornecerão outras pistas ainda. Sabemos que ele está escrevendo um livro que mistura elementos de história, investigação jornalística e literatura. A escrita deste livro, do qual não temos notícia se fica pronto no período do relato sobre Ben, vem colocando dificuldades espinhosas no caminho do narrador, sobre as quais ele conversa com o protagonista de sua “obra de imaginação”:

Havia muito pouca informação útil sobre o dia-a-dia dos índios americanos no período pré-colonial e início do colonial; quase nada que revelasse a maneira como compreendiam a própria existência. Eu queria ter um domínio mais seguro sobre a verdade deles. Ben riu. Disse-me (e com frustração crescente eu vinha chegando ao mesmo ponto de vista) que as idéias que não haviam sido escritas nunca poderiam ser recuperadas - salvo, caso alguém tenha segurança suficiente, por meio de um salto intuitivo. Para isso eu não estava pronto. (p. 58)

A preocupação de Jack com relação ao volume de informações

disponíveis sobre seu objeto de estudo, os índios americanos, necessária à compreensão de sua existência, será, na prática, oposta à sua situação diante de Ben, de quem foi melhor amigo e confidente, possui diários repletos de detalhes desconhecidos ao resto do mundo e conta ainda com as lembranças da convivência mútua. O tal salto intuitivo a que se via obrigado, e incapaz de dar, quanto aos índios, no caso de Ben era desnecessário. Assim, seu trabalho de escritor o colocava em uma posição diametralmente oposta à que ocupava perante a vida do amigo biografado.

Opostos também estão Jack e Ben enquanto personagens deste romance – o que podemos enxergar se dermos um passo para trás, distanciando-nos do narrador, e olhando para eles com a consciência mais abrangente do autor-criador da obra. O autor coloca diante de nós, leitores, duas consciências distintas, hierarquicamente dispostas, que se opõem e se completam a partir do nosso olhar, de nossa “condição exotópica”. Esta condição de oposição entre eles será, na verdade, fundamental para a construção de uma possibilidade interpretativa do romance, do ponto de vista formal e temático.

Se por um lado Jack era o escritor que, apesar do bom começo, parecia ter parado no meio da estrada, Ben, não podemos nos esquecer, era o homem que havia desistido da carreira de escritor para se tornar banqueiro:

...até bem pouco antes dos acontecimentos que conduziram sua vida a um fim trágico, eu não o levava a sério; de fato, eu costumava achar que a única vez em que ele perdera o barco ou o trem havia sido quando deixara de fazer o esforço necessário para se tornar escritor. (p. 10)

Segundo o narrador, ao escolher sua profissão Ben havia contrariado as expectativas de todos, exceto as de seus pais, os únicos que pareciam compreender a necessidade de afirmação que só o dinheiro traria, e que, portanto, não poderia ser arriscada em nome de uma carreira literária imprevisível.

Tal necessidade de se afirmar, de ser alguém no Novo Mundo, de não permitir que lhe acontecesse o mesmo que sucedera com seu pai – que havia sido “irrecuperavelmente diminuído pela América” (p. 21) – levaria Ben a mergulhar no mundo financeiro. Esta disposição, no entanto, fizera com que ele

se afastasse de seu passado à medida que forjava uma nova identidade. Jack, por sua vez, um intelectual branco e bem-nascido, casado, pai, jornalista engajado, não tinha em seu horizonte a necessidade de afirmação ou a carência de uma identidade – isto era um problema exclusivo de seu amigo, o judeu refugiado.

Em que pese este antagonismo entre a figura do narrador e a do protagonista, já que os conflitos de uma identidade titubeante estão no cerne da crise existencial de Ben e, ao que parece, ausentes do horizonte ontológico de Jack – no que nos aprofundaremos no capítulo seguinte – são justamente as semelhanças entre os dois que se mostram reveladoras do jogo de distâncias arquitetado pelo autor. Logo no primeiro capítulo do romance, Jack assim se referia a seu amigo:

Falar extremamente bem, procurar impor ordem num papo formal do meio do dia, eram sem dúvida os defeitos e virtudes que Ben e eu compartilhávamos. Ocasionalmente eu lhe apontava esses aspectos onde poderíamos encontrar semelhanças, e ele então imediatamente se referia com entusiasmo a outras similitudes, cuja percepção nem sempre me agradava. Fisicamente, não nos parecíamos em nada. (p. 9)

Interessante notar que, diante de semelhanças entre os dois apontadas por Ben, Jack fica incomodado. Esta aparente necessidade de se diferenciar do amigo biografado ganha contornos mais evidentes com a afirmação de que Ben não era “suficientemente branco”. Ela aparece primeiramente em um comentário de sua esposa: “Rachel teria implicado com ele sem piedade; conforme o dito de sua mulher, não era suficientemente ‘branco’ para ter estilo.” (p. 13) A esposa de Ben identificava um exagero no refinamento da indumentária dele, o que o elevava a um nível superior ao que se encontravam seus pares, e por isso consistia uma afronta à hierarquia racial implícita – Ben, o refugiado judeu, não podia se vestir melhor do que os filhos da elite branca, norte-americanos autênticos.

Mais tarde, é o próprio Jack que lança um comentário semelhante contra o amigo ao se aborrecer com suas opiniões políticas, uma vez que Ben se mostrava insensível aos protestos anti-guerra do Vietnã, tão caros à intelectualidade da época:

De certo modo, eu não podia deixar de sentir que ele não era suficientemente americano para compreender uma faceta puramente nativa da disputa acerca do conflito: a função necessária, purificadora, que o protesto contra a guerra desempenhou na vida política da República. A visão dele do movimento – reduzida a jeans rasgados, faixas encardidas na cabeça, cabelos e pés sujos, seios caídos e balouçantes e, dentro de ambientes ou fora, uma propensão a se sentar no chão, pernas estiradas, ainda que houvesse uma cadeira ou banco por perto –, geralmente expressa em surtidas sarcásticas, me irritava. (p. 59)

Se, por um lado, Jack busca conscientemente se diferenciar de Ben, apontando diferenças físicas ou até mesmo apelando para comentários racistas sobre o comportamento do amigo, por outro, no desenrolar da história ele manifesta, ainda que inconscientemente, o desejo de ocupar o lugar dele. A relação de espelhamento entre narrador e protagonista alterna, portanto, momentos de identificação e oposição.

Dois aspectos são sobremaneira determinantes deste fato. O primeiro deles é apontado pelas profissões de narrador e protagonista. Como já vimos, Jack é o escritor que, após um início de carreira brilhante, estacionou na vida de jornalista; enquanto Ben é o *bon vivant*, banqueiro de sucesso internacional, que tivera tudo para ser escritor. Em dado momento, quando se vê inserido no agitado mundo de negócios de Ben, ao visitá-lo em Paris durante o processo de uma negociação internacional que implicava receber socialmente os representantes envolvidos, Jack sente a excitação na pele e revela textualmente seu desejo secreto de ser o que amigo havia se tornado: “Um contador, um advogado constitucionalista frustrado e um banqueiro de investimentos escondem-se dentro de todo escritor. Não sou exceção.” (p. 48) Jack ansiava por desfrutar do poder que o amigo conquistara pela via do esforço próprio.

O segundo aspecto é a surpreendente onipresença de conhecidos e familiares do narrador na vida do protagonista. O cruzamento constante de pessoas do círculo de Jack no caminho de Ben é tão marcante que não poderia passar por casuístico, ainda que o narrador insista que eles o são. Alguns exemplos: o apartamento que Ben, depois de muito buscar, finalmente encontra em Paris pertencia, por “mera coincidência”, a uma prima da avó de Jack; o principal assessor de Ben no banco era o irmão mais novo do colega de quarto dos tempos de faculdade de Jack; e, a mais importante das

coincidências, Véronique, que se torna amante de Ben, e seu grande amor, além de ser prima de Jack havia sido também sua amante na juventude – lembremos ainda o fato de que o avô da moça fora banqueiro e soldado na guerra, duas claras referências a Ben, que é um banqueiro ex-refugiado de guerra.

Véronique, em especial, é mais do que um ponto de encontro entre as vidas do narrador e do protagonista. Ela é também, de certa forma, uma medida destes dois homens ao se opor tão claramente à esposa de Jack, Prudence. Sua beleza extasiante, seu comportamento temperamental, sua condição deslocada no meio em que vive, já que se sente profundamente odiada pela família do marido, o que a irmana com Ben, estão diametralmente opostos à figura de Prudence. No mesmo capítulo em que manifestara seu desejo de ser Ben, quando da reunião com os banqueiros norte-americanos, Jack assim descreveu sua esposa:

Ela mudara tão pouco: a pesquisadora sem graça, que eu conhecera na revista fazia quase quinze anos, e essa jovem senhora cujos segredos todos eu havia explorado tinham a mesma montanha de cabelos louros, partidos ao meio e presos na nuca com um laço frouxo, a mesma pele cuidadosamente limpa, a mesma pressa impaciente nos gestos. Quanto tempo mais duraria esta felicidade, eu me perguntava, qual a besta que se esconde atrás de alguma porta a ser aberta por nós mais cedo ou mais tarde? (p. 50)

Difícil não associar esta menção à besta com o texto de Henry James, *The beast in the jungle*, no qual um homem pacato desperdiça sua vida esperando o bote de uma besta desconhecida – uma metáfora da emoção imprevisível –, o que nunca acontece. Jack parece aqui ansiar pelo ataque da besta. O retrato que traça de sua esposa, que não por acaso se chama Prudence, é o da mulher domada, a esposa, a mãe, um ser humano do qual não restam segredos, ao lado de quem só se configura a possibilidade de uma existência modorrenta. Seu questionamento sobre a possibilidade do encontro com a besta pode ser entendido como a manifestação de um desejo, mas também com a constatação triste de que o caminho que escolhera para sua vida não lhe reservava surpresas.

Esta oposição entre as duas mulheres fica ainda mais evidente quando analisamos a carta que Véronique escreve a Ben, relatando a viagem ao

campo para um encontro com a família de seu marido, viagem esta que culminaria no seu discurso bombástico, o momento mais dramático do romance, em que comunica a toda a família que estava de partida para viver com o amante. Em seu texto, duas referências merecem destaque. A primeira, na abertura da carta: “Você deveria ter me deixado ir para o Brasil com você. Não teria chegado a ser uma confusão tão grande quanto a que aprontei tentando ser prudente.” (p. 114) A segunda, no relato de sua conversa com a sogra, momentos antes de declarar diante de toda a família que traía o marido e o estava deixando: “Pela primeira vez mamãe Decaze falou. Entre dentes, disse que eu estava sendo imprudente.” (p. 118) Certamente não seria um exagero concluirmos que a amante de Ben se caracterizava como a própria “anti-Prudence”, repetindo, em proporções mais modestas, o jogo de espelhos entre o narrador e o protagonista. Neste sentido, o fato de que Jack havia sido amante de Véronique mas, como ele nos conta, optado por distanciar-se dela, casando-se então com Prudence, é um dado conclusivo em sua contraposição a Ben, que se apaixonará perdidamente por ela mas, antes de morrer, fará o seguinte trocadilho: “Eu então vou dizer: *Par prudence* (por Júpiter, trocadilho involuntário!) *j'ai perdu ma vie?*” (p. 176) Eis uma frase que poderia ser dita tanto por Ben quanto por Jack. Para Ben, é uma alusão clara ao medo de se entregar ao amor de Véronique; para Jack, manifestaria o remorso diante da constatação de que a besta jamais o atacará.

Por fim, outro aspecto que nos leva a duvidar da credibilidade de Jack enquanto narrador idôneo é o fato de que, ao longo do romance, salvo nas notas transcritas dos diários de Ben, ele dedica mais atenção a expor seus próprios pensamentos do que os do protagonista e, mesmo quando o faz, sempre os envolve com seus próprios pontos de vista, de modo que toda a visão de mundo de Ben é inevitavelmente traduzida pela leitura de seu biógrafo, como observamos nesta passagem em que comenta os sentimentos dele quanto às filhas gêmeas de Rachel e sua trágica separação:

Eu mesmo tinha uma viva lembrança de Ben como mãe cuidadosa; de vez em quando nos reuníamos em piqueniques nas pedras na parte de cima do East Meadow do Central Park. Todavia, não me comprometi a confortá-lo, dizendo que as gêmeas estavam passando por um período difícil como jovens adultas, e que mais tarde o relacionamento entre eles seria retomado. Eu também achava que as

expectativas e a intensidade dos sentimentos dele eram excessivas. Aquelas meninas não eram suas filhas; não era o fato de o pai delas estar morto que poderia mudar a situação. (p. 61)

O comentário de Jack, bem como sua atitude de não confortar o amigo numa questão que lhe era tão cara, nos revela uma postura de distanciamento quanto a Ben. Ele sabe que o amigo não pertence a seu mundo, e que, não sendo “branco o suficiente”, não poderia ser promovido de preceptor a pai no seio de uma família que não era a sua. Todavia, não se dá ao trabalho de expor suas razões ao amigo.

Some-se a isto o fato de que não há uma instância sequer da vida do protagonista que não esteja marcada pela presença física do narrador, e poderemos nos perguntar: afinal, quem é o herói deste romance? Considerando a maneira como Ben apaga sua existência – ele se suicida e não deixa herdeiros, obras ou sequer um parente distante – seria ele uma peça de ficção elaborada por Jack? Um comentário feito pelo narrador a respeito de uma das notas de Ben parece-nos sugerir a viabilidade deste ponto de vista:

Não estou convencido de que esta mensagem específica do outro mundo seja inteiramente confiável. (...) Mais importante para mim, não posso excluir a possibilidade de que, sempre que escrevia o texto, Ben assumia uma pose, como fez em tantas ocasiões, não porque fosse posado mas por puro desânimo. Ben gostava de brincar dizendo que ele próprio era uma invenção sua e que, portanto, nunca poderia estar seguro de seus reais sentimentos em relação a alguma coisa ou alguém. (p. 34)

Se o jogo de distanciamentos entre autor implícito, narrador, personagens e leitor revela a intencionalidade do texto, parece não restar dúvidas de que a organização do romance compreende dois níveis distintos: sob a narrativa de Jack, o leitor se identifica com o protagonista e vive suas desventuras, comovendo-se profundamente com seu destino fatídico; sob um olhar mais distante, talvez impossível de se realizar em uma primeira leitura, o leitor percebe a relação de espelhamento entre Jack e Ben, aproximando-se de uma identificação com o autor implícito, trocando a “simples verdade” dos fatos narrados pelo reconhecimento de que a verdade, afinal, não é tão simples assim, e Ben é como um espelho que o autor levanta diante da face de Jack, revelando ao mesmo tempo seus desejos e medos.

Estaria Jack expondo Ben, didaticamente, como um exemplo do risco

que se corre por ir longe demais na tentativa de se forjar uma identidade? O espelho revela o que queremos ver, ou que tememos ver? Os conflitos existenciais, vividos na carne por Ben, enquanto nos identificamos com o personagem, são vividos literariamente por Jack, quando nos afastamos e os observamos mais de longe. Se Ben vive sua identidade conflituosamente, chegando ao ponto extremo do suicídio, Jack flerta com o mundo dele avidamente. Ao estabelecer o que Ben é, desenhando a tragédia que toma a vida do herói, ele estaria delimitando as fronteiras de sua própria identidade. Estas hipóteses ganharão contornos mais bem definidos à medida que investigarmos aspectos relevantes à construção da identidade do protagonista, o que faremos a seguir.

### 3 O HOMEM QUE PERDEU O TREM – IDENTIDADE E MODERNIDADE

*O projeto moderno prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma firme posição contra a identidade como tal, contra se ter uma identidade, mesmo uma sólida, exuberante e imutável identidade. Só transformou a identidade, que era questão de atribuição, em realização – fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo. (BAUMAN, 1998b, p. 30)*

Ao longo do século XX, a angústia de estar no mundo se renovou de diferentes formas para o homem e caracterizou os conflitos de identidade como o estigma de um tempo em que “tudo o que era sólido se desmanchou no ar”. Nosso protagonista assim definiu a sua condição: “Sou como Tarzã, um estranho homem-macaco que perdeu uma infância, mas não sei como pular de uma árvore para outra nem ser amado por Jane.” (p. 76) A perda da infância e, conseqüentemente, de sua importância fundamental na formação da identidade é para ele mais do que uma mera referência, pois sabemos de seu passado de refugiado de guerra. Já sua incapacidade de exercer a “tarzanice”, se assim podemos chamar as qualidades que definem aquele personagem, aponta para uma profunda insegurança ontológica no ambiente moderno.

Desta forma, ao mesmo tempo em que reconhece sua condição de homem perdido no mundo que o cerca, dramaticamente caricaturada na figura do personagem Tarzã, Ben revela-se impotente diante dos desafios postos pela vida que escolheu levar. É como se ele compreendesse seu deslocamento como fruto do “rompimento com o passado”, do qual nos falam os teóricos da modernidade – e que, no seu caso, está histórica e socialmente marcado em sua trajetória de refugiado, aspecto que analisaremos mais adiante –, mas não estivesse consciente da natureza necessariamente reflexiva do projeto de construção da identidade em seu tempo. Como nos aponta Giddens:

Hoje em dia, o eu é para todos um projeto reflexivo – uma interrogação mais ou menos continuada do passado, do presente e do futuro. É um projeto conduzido em meio a uma profusão de recursos reflexivos: terapia e manuais de auto-ajuda de todos os tipos, programas de televisão e artigos de revistas. (GIDDENS,

Ou seja, Ben desconhece as regras do jogo, bem como seus limites, e sua insegurança ontológica é uma consequência direta da dificuldade em definir e ocupar um lugar no mundo, pois ele busca uma estabilidade que não pode existir em seu horizonte.

Podemos supor que a reflexividade, entendida por Giddens como uma força que circunscreve nossa condição existencial na modernidade tardia, não estivesse ainda colocada de forma tão evidente no mundo em que Ben vive. A crise existencial que se abate sobre o protagonista do romance de Begley – e que nos é narrada por um homem posicionado em situação antagônica, já que Jack ocupa um lugar tão bem definido no mundo – pode ser vista, portanto, como representativa de um momento de ruptura. Ben não pertence ao “mundo tradicional”<sup>5</sup>, em que pese sofrer as consequências de sua tentativa mal-sucedida de apagar o passado, mas tampouco possui as habilidades necessárias à sobrevivência no mundo dominado pela reflexividade. Ele tenta, é verdade, escrever sua própria história, haja vista a profusão de anotações pessoais que deixa como herança para o narrador. Mas o resultado certamente não é aquele que esperava. Podemos concluir disto tudo que há uma ética inscrita em *O homem que se atrasava* apontando para os riscos que se impõem de forma implacável sobre a liberdade de nos re-inventarmos no mundo moderno?

Ao se configurar a partir da oposição entre indivíduos que ocupam lugares diametralmente opostos no jogo da construção da identidade, a narrativa de Begley, queremos crer, pode ser lida como um ensaio sobre os limites e desafios que a dinâmica da reflexividade nos coloca. O universo individual do protagonista de nosso romance – sua condição judaica, sua caminhada de ascensão à *high-society* norte-americana nos anos 60, suas frustrações amorosas e o desenlace de seu conflito existencial no suicídio – em oposição ao do narrador de sua história, Jack, homem cujo lugar no mundo em nenhum momento é questionado, não apenas encerra para nós a economia do

---

<sup>5</sup> Por “mundo tradicional” nos referimos ao modo de existência que se opõe à condição “líquido-moderna”, usando o termo de Bauman, que significa, entre outras coisas, conferir importância determinante à religião e ao passado, ou seja, a valores que nos são pré-existentes e independem de nossa escolha.

processo de construção de identidades que se coloca para ambos, mas é também a manifestação de um dado conjunto de valores da sociedade em que se situam, o que faz com que a crise existencial vivida por Ben no romance possa ser lida por nós, de maneira mais abrangente, como representativa de uma crise de identidade do homem na modernidade tardia.

Assim, a dinâmica da construção de identidades na narrativa, por meio da qual analisamos as figuras de Jack e Ben, é para nós o ponto determinante na elaboração do romance, além de ser reveladora de questões que ultrapassam o universo discursivo da literatura. Sabemos que a identidade de um indivíduo se define a partir de sua imagem exterior, “pelos formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros” (HALL, 2004, p. 39) – pois, em última instância, seria impossível definir qualquer identidade sem caracterizar seu contraponto. Ou ainda, como diria Foucault (1995, p. 66), “...somos diferenças, nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras (...) a diferença, longe de ser a origem esquecida e descoberta, é essa dispersão que nós somos e fazemos.” A base em que se constroem as identidades de protagonista e narrador no romance de Begley não é outra senão aquela que se estabelece a partir de suas semelhanças e diferenças – o que é, como discutimos no capítulo anterior, o jogo de espelhos entre os dois, que a ética da leitura engendrada pelo autor implícito nos faz enxergar.

As duas guerras mundiais que experimentamos no século vinte causaram traumas profundos nas relações sociais entre povos e entre indivíduos, e como tal exercem até hoje impacto determinante sobre nossos conflitos de identidade. O sofrimento e a destruição gerados em proporções até então inéditas entre os seres humanos não podem ser vistos como episódicos, mas antes como um estágio no percurso natural de nossa caminhada moderna. Bauman (1998a, p. 48), por exemplo, entende que “fenômenos como o Holocausto devem ser reconhecidos como resultados legítimos da tendência civilizadora e seu potencial constante.” E que por isso mesmo não podem ser colocados fora de nosso horizonte “moderno”. Já pensadores como Alain Finkielkraut entendem a gênese do processo de questionamento de identidades e de afastamento do outro, que provavelmente tenha alcançado suas conotações mais dramáticas em função das grandes guerras ocorridas no

século passado, na própria natureza do ser humano:

A idéia de que todos os povos do mundo formam uma só humanidade não é, na verdade, consubstancial ao gênero humano. Aliás, o que durante muito tempo distinguiu os homens da maioria das outras espécies animais foi justamente o fato de que *eles não se reconhecem entre si*. (FINKIELKRAUT, 1998, p. 9)

Definir quem eu sou sempre implicou definir quem não sou, ou seja, estabelecer fronteiras com o outro. Segundo Finkielkraut, isto não é necessariamente um fenômeno moderno, ainda que tenha se tornado explícito em nossa era. Este impulso (existencial?) de auto-definição estaria em última instância calcado numa certa “intolerância imanente” para com o diferente. O que, por sua vez, é potencializado pelas forças desestabilizadoras da era moderna que nos levam a questionar não apenas as nossas identidades, mas tudo aquilo que as constitui: a religião, a ideologia, a ciência, a história e, principalmente, o conceito de verdade, como discutimos anteriormente.

Na modernidade tardia, como nos aponta Giddens, este jogo de definição de fronteiras nunca é estático, mas sempre dinâmico e “auto-reflexivo”, pois jamais podemos estar definitivamente seguros de nosso lugar no mundo – em certa medida, este conceito se equipara à noção dialógica de construção da identidade proposta por Bakhtin. Existimos, portanto, em função da “diferença” que nos define em meio a tudo aquilo que nos cerca, e esta diferença está investida de um incessante impulso de renegociação. Ainda assim, nossa natureza nos leva a invariavelmente procurar por um porto seguro, uma identidade que nos pareça estável e definitiva e que, como tal, possa nos dar a segurança ontológica de que tanto necessitamos. Eis a contradição de nossa era: como podemos estar seguros de quem realmente somos se tudo aquilo que nos constitui, e também aquilo que se opõe a isto, nunca toma uma forma definitiva; por que ainda carecemos de uma unidade se nossa existência moderna é definida pela fragmentação?

Buscaremos neste capítulo delinear os principais aspectos em que estas “fronteiras da reflexividade” se manifestam no romance de Begley, especificamente na composição da identidade do protagonista a partir de suas relações com o mundo e com os outros. De certa forma, procuramos esboçar

uma resposta à pergunta “até que ponto a reflexividade condiciona nossa existência moderna?”, no âmbito do romance. Acreditamos ser possível alcançar uma compreensão mais profunda sobre o tema da identidade, bem como sobre sua ligação com o fenômeno da reflexividade, por meio de uma investigação da caminhada do protagonista em direção ao fim trágico que o arreata, sem tirar de nosso horizonte as considerações que fizemos acerca da estrutura narrativa do romance no capítulo anterior.

### 3.1 As conseqüências do desenraizamento: limites da auto-identidade

*Viver dentro de uma identidade inventada traz conseqüências.*  
(ATLAS, 2002 p. 116)

A liberdade de podermos ser o que queremos é, como já vimos, o cerne do processo de emancipação humana que se inicia no contexto do Iluminismo. Tal conquista, no entanto, está longe de ser concluída – se é que um dia será – mesmo nos países mais desenvolvidos, onde a democracia e a liberdade sexual, por exemplo, já se encontram bastante sedimentadas.

Esta liberdade oriunda do rompimento com a tradição, todavia, cobra-nos um preço que vem se tornando mais claro nos dias de hoje: se por um lado temos uma amplitude de escolhas para nos auto-definirmos jamais vista – já nos é possível inclusive mudar “biologicamente” de sexo –, por outro o excesso de liberdade pode nos sufocar por meio da obrigatoriedade da escolha. No limite, nenhuma marca identitária é dada *a priori* (pois pode sempre ser modificada por decisão do indivíduo), o que sobrecarrega nossos ombros com o dever de nos auto-definirmos em todas as instâncias da vida. Assim, a identidade – que, na modernidade, deixou de ser uma questão de atribuição para se tornar uma questão de realização – passa a ser um projeto de grandes proporções para os indivíduos submersos neste mundo de possibilidades ilimitadas. Nas palavras de Bauman:

Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente

sentidas e perturbadoras da *ambivalência*. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais. (BAUMAN, 2005, p. 38)<sup>6</sup>

Com relação a nosso protagonista, não temos dúvidas de que a definição da identidade esteja realmente no centro de seu debate existencial. A questão que nos cabe responder, portanto, é outra: em que medida, dentro da lógica do romance, as noções de identidade “atribuída” e “realizada” se aplicam? Ou seja, quanto do processo de auto-definição de Ben está efetivamente condicionado pelo aspecto reflexivo da modernidade? Para respondermos a estas perguntas, precisaremos analisar de perto certos componentes de sua personalidade.

Sabidamente, um dos mais importantes elementos definidores de nossa identidade é a maneira como somos vistos pelos outros, como buscamos estabelecer nossas fronteiras pessoais na vida em sociedade. Em *O homem que se atrasava* temos, além da visão do outro – no caso, o narrador – sobre o protagonista, a sua própria visão sobre si mesmo, uma vez que as notas de Ben, transcritas ao longo do romance, apresentam uma visão “ficcionalizada” de sua própria vida. Ben, portanto, não é apenas um personagem que ganha vida por meio da pena de Jack, mas é também um personagem de si mesmo.

O protagonista criado por Begley é sobretudo definido por sua situação de deslocamento: no tempo, como o próprio título do romance exemplifica, e no espaço, por sua condição de expatriado – além de não ser um legítimo branco norte-americano, Ben passa boa parte de sua vida fora da pátria adotiva. Na universo pessoal, a oposição “sucesso material X fracasso emocional” torna-se um elemento definidor de sua existência, que é caracterizada por esta duplicidade: existe uma “persona” que ele apresenta para o mundo, a do homem vencedor, e outra, íntima, que resguarda seus insucessos emocionais, revelada confessionalmente para seu amigo e narrador de sua história.

Esta oposição, no entanto, vai algo além do estereótipo das duas faces de uma mesma moeda, que pode tão bem ser dito de qualquer um de nós.

---

<sup>6</sup> Bauman se refere ao ambiente “líquido-moderno” como sendo algo semelhante ao que Giddens define como “modernidade tardia”.

Para Ben, é a busca pela ascensão social o que o faz apagar seu passado e se reinventar enquanto indivíduo, lançando-o numa trajetória de conquistas que se materializam na construção de uma imagem de sucesso, representada no romance por sua preocupação ostensiva com a indumentária, além de outros detalhes definidores da posição social do homem – como os restaurantes que frequenta e as amantes que possui. Assim, entendemos que a face pública de Ben, para existir, tem de se sobrepor a sua face íntima, sufocada por ele mesmo por ser incompatível com a imagem de sucesso que tão avidamente busca construir.

A imagem do protagonista, não podemos nos esquecer, nos é apresentada por um outro, o narrador, que também é personagem da história, e por isso mesmo o retrata a partir de uma visão particular. Em última instância, seria impossível descobrirmos exatamente que imagem Ben tinha de si próprio – podemos inclusive argumentar, retomando Bakhtin, que o herói só existe enquanto personagem na vida do outro que a relata, e é neste relato que se encontra definida a sua identidade. No romance de Begley, todavia, o narrador não apenas constrói ficcionalmente a vida do narrado, mas ao fazê-lo estabelece parâmetros para a sua própria identidade. Sobre o processo de ascensão social de Ben, Jack diria o seguinte:

E, apesar do meu preconceito bem-nascido contra lutadores e vencedores - dizíamos em minha família que a pessoa era, não se tornava, assim como as matronas de Boston não precisam comprar chapéus porque os têm -, eu não via nada de repelente, e sem dúvida nada de desonroso, no que ele fizera. (p. 20)

Esta afirmação marca sobremaneira o modo como o narrador se diferencia do protagonista: Jack *era*, enquanto Ben *havia se tornado*, como se fora uma peça de ficção. O processo de mudança de imagem empreendido com relativo sucesso por Ben ganha perspectiva histórica quando Jack menciona como o amigo biografado costumava se vestir nos tempos de faculdade, antes de ser içado para o mundo dos ricos por Rachel: um verdadeiro bocó, alguém que jamais seria bem visto nos clubes acadêmicos frequentados pelos filhos da fina burguesia WASP. Se tomarmos a teoria de Jack, sua distinção entre “ser” e “tornar-se”, por verdadeira, então poderemos dizer que Ben nunca deixou de ser aquele bocó, por mais que tenha enterrado

bem fundo esta identidade malquista.

O caminho que Ben havia escolhido para conquistar seu espaço nos domínios da alta sociedade norte-americana fora claramente o do dinheiro: “Necessitava muito ter seu próprio dinheiro; e o ganharia.” (p. 10) Junto com a liberdade e o respeito que uma condição financeira proeminente seria capaz de lhe dar estava sua manifestação mais visível para o mundo: a boa aparência. O banco onde Ben fora trabalhar, e do qual mais tarde tornar-se-ia sócio, era “não só um estabelecimento poderoso como impecavelmente elegante.” (*idem*) Após um período inicial de tutoria em que Rachel o despira de sua indumentária de estudante bolsista, Ben tomara as rédeas de seu processo de reconstrução da própria imagem, chegando inclusive a irritar a esposa por estar indo longe demais. Sua elegância, sempre um nível acima da de seus pares, juntamente com o sucesso profissional que alcançara por seu esforço e competência, tornava-se uma marca distintiva de sua identidade, e ele fazia questão de realçá-la. Ben não fugia à regra geral: para os homens, o sucesso material precisa fazer-se visível, e o vestuário é sem dúvida uma das encarnações mais comuns desta visibilidade.

Esta preocupação com a própria imagem ganharia contornos profundos, indo além do vestuário e exercendo um papel fundamental no seu *modus operandi* na vida. Suas ações estariam sempre mediadas pelo critério da aparência externa, mesmo as mais simples, como a decisão de não sair para comprar comida pronta por receio de que tal atitude o colocasse no mesmo nível de homens considerados inferiores na escala social:

Seria por não querer que a mulher afável de gestos rápidos, que se encarregava daqueles itens, o classificasse no mesmo nível que os outros homens, tão amargos e cautelosos, também à espera para fazer as compras para um jantar solitário? Os dias se alongavam: desgostava-lhe pensar no recorte de sua figura carregando um *filet* com provisões ao voltar caminhando em direção à rue Férou. (p. 69)

Atitudes como esta demonstram o grau de insegurança de Ben quanto a sua posição social. Podemos ler ainda nesta obsessão pela imagem uma clara indicação daquilo que Featherstone chama de “orientação estética esquizofrênica”, o que segundo o autor ganharia na modernidade contornos religiosos, pois o homem tenderia a transformar seus julgamentos morais em

juízos de gosto (FEATHERSTONE, 1997). A estetização das ações cotidianas seria indicadora de uma ética moderna da vida, como se o ideal de beleza pudesse ocupar o vácuo deixado pela religião e pela tradição de um modo mais abrangente. O refinamento estético passa a ser, então, uma espécie de princípio ético dominante a partir do qual se estabelecem parâmetros de valor para todos os demais sentidos que a vida pode ter.

A cultura da sociedade de consumo, intensificada no pós-guerra, em que o hedonismo e a excessiva valoração da estética são marcas definidoras do indivíduo perante si mesmo e o mundo, representa uma “ruptura do senso de identidade do indivíduo, por meio do bombardeamento de signos e imagens fragmentadas, que corroem todo o senso de continuidade entre o passado, o presente e o futuro, toda crença teleológica de que a vida é um projeto com um significado.” (FEATHERSTONE, 1997, p. 69) Nesta perspectiva, passamos a viver em função da satisfação de necessidades imediatas, o que tira de nosso horizonte valores mais profundos que teriam a capacidade de conferir sentido a nossa existência. Sobre este excessivo refinamento estético do protagonista de seu romance, Begley, em consonância com Featherstone, declarou o seguinte:

Com relação a seu alto “padrão de vida”, (...) Ben não se regozija nos prazeres do conforto material. Eles são como um crânio que o eremita segura diante dos olhos, para lembrá-lo que tudo é vaidade e poeira, e de sua mortalidade. Porque, apesar de todo o seu sucesso, Ben não foi capaz de conseguir o que realmente desejava: ser capaz de amar, e ser amado em retorno, fugir de sua solidão horrenda. Conseqüentemente, todas essas armadilhas materiais de seu sucesso funcionam como uma amarga lembrança de seu fracasso, e esta é sua verdadeira intenção. (ATLAS, 2002, p. 139)

De fato, o sucesso material de Ben se apresenta em clara oposição a sua falência emocional, e assim pode ser visto como uma manifestação do hedonismo enebriante que se tornou uma característica definidora da existência moderna. De forma geral, podemos entender o materialismo crescente de nossas sociedades capitalistas como um sintoma da ausência de um sentido maior para a vida, pois, além das certezas, perdemos os laços de pertencimento com o mundo e com os outros. Giddens, investigando o aspecto compulsivo de certos comportamentos dos indivíduos nas sociedades modernas, dentre os quais podemos certamente incluir a obsessão estética, aponta para sua função desestabilizadora na construção do “eu”:

O vício deve ser compreendido em termos de uma sociedade em que a tradição tem sido mais abandonada do que jamais foi, e em que o projeto reflexivo do eu assume correspondentemente uma importância especial. Quando grandes áreas da vida de uma pessoa não são mais compostas por padrões e hábitos preexistentes, o indivíduo é continuamente obrigado a negociar opções de estilo de vida. Além disso – e isto é crucial -, tais escolhas não são apenas aspectos ‘externos’ ou marginais das atitudes do indivíduo, mas definem quem o indivíduo ‘é’. (...) as escolhas de estilo de vida constituem a narrativa reflexiva do eu. (Giddens, 1992, p. 87)

Os esforços concentrados por Ben na “construção estética” de sua existência devem ser vistos, por sua vez, como resultado de valores “tradicionais” que pudessem conferir a sua vida algum sentido mais profundo: nos EUA, sua pátria adotiva, ele é um estrangeiro; seus parentes de sangue se foram todos e a família que ele tentou construir com Rachel se afastou dele; por fim, sua identidade judaica foi enterrada junto com o passado que ele optou por tentar esquecer. Tudo isto o caracteriza como um indivíduo totalmente isolado em seu tempo presente, desprovido de laços que possam lhe dar alguma orientação no mundo em que vive. Assim, a frustração de um homem que, tendo conquistado uma posição invejável no mundo dos negócios, se percebe sempre chegando atrasado para os grandes eventos da vida, como se fosse sistematicamente enganado pelo mundo, é a própria imagem da exclusão, do sentimento de não-pertencimento, insegurança e incerteza que se consolidam ao final de sua vida na medida em que ele se descobre incapaz de estabelecer vínculos duradouros que balizem sua existência. Não é de surpreender, portanto, que a orientação estética exerça um papel organizador em sua vida.

Em conseqüência disto, é em sua face íntima que a condição de deslocamento irá se manifestar de maneira aguda. Enquanto no aspecto exterior, haja vista todo o empenho que dedicara à composição de uma imagem distintiva (quando seu alfaiate falhava em lhe entregar as peças de roupa no prazo acordado, ele mesmo empreendia pequenos consertos e remendos, compulsivamente dedicado a manter uma figura impecável), o deslocamento de Ben permanece submerso, o que nos permitiria dizer que pela via do materialismo ele obteve sucesso – parcial, é verdade – em se auto-definir, o mesmo não acontece quando ele abre a boca: “Havia em seu sotaque

uma capa de estranheza da qual ele estava sempre consciente e que escapava ao seu controle até que ele, a boca seca, em pânico, ouvisse as próprias palavras, esperando que chegassem ao fim.” (p. 18) A ausência de uma natureza essencialmente “americana” em Ben seria, portanto, uma marca de sua identidade constantemente lembrada pelo narrador. Adicione-se a isto a insistência de sua esposa, Rachel, em lembrá-lo de sua condição racial inferior, conforme mencionamos anteriormente, e parece não restar dúvida de que havia um esforço explícito por parte dos que o conheciam em mantê-lo sempre exilado em sua diferença. Uma diferença que se revelava no seu âmago, naquilo que ele se esforçava em esconder a respeito de sua origem – o que definia quem ele realmente era? –, e que seus amigos mais íntimos viam brilhar por sob a capa de elegância que ele construía.

Ben, em que pese a amizade com Jack, definitivamente não pertence ao universo que habita. Ele é um corpo estranho, alternando entre a posição de convidado no mundo branco bem-nascido de seu narrador – como quando se casa com Rachel ou se instala em um apartamento de Paris que havia, coincidentemente, pertencido a uma tia de Jack – e a de intruso numa festa para a qual não fora convidado. Neste caso, especificamente, nos lembramos das condições em que acontece o encontro entre Ben e Véronique que dá origem ao romance dos dois: após um longo sábado de solidão embalado pela bebida, Ben tomara coragem para se dirigir até a propriedade dos Decaze, onde aconteceria a festa. Para finalmente chegar ao local ele vencera não só sua desconfiança de que o convite lhe fora feito por mera formalidade, já que Paul, o esposo de Véronique, tinha grandes interesses comerciais que dependiam da firma de Ben, mas também as dificuldades de se encontrar a casa propriamente.

Assim, o longo trajeto que faz em seu automóvel naquela noite de sábado é descrito com um tom de desafio e, ao mesmo tempo, como se fora uma viagem ao subterrâneo – de sua consciência, talvez –, como podemos perceber nestas palavras do narrador: “Um nevoeiro leitoso em rolos bem arrumados atravessava a estrada intermitentemente; levantava-se em barricadas nos dois lados. Ben gostava de dirigir em condições adversas.” (p. 80) Sensações de aventura e perdição se misturam para descrever a jornada de Ben ao encontro de sua futura paixão. Quando finalmente chega à festa, ele

se aproxima de Véronique e, após trocar cumprimentos, repara no vestido que ela usa. Ela o descreve como sendo uma espécie de segunda pele: “Mas faziam-na sentir-se uma serpente, eram a sua pele. Já teria ele pensado, perguntou-lhe Véronique, que, apesar de não haver nada entre uma serpente e sua pele, ainda assim o animal muda seu envoltório?” (p. 83) O convite ao pecado não poderia ser mais explícito.

A condição de “estranho” está também ligada a outro elemento que define Ben, senão perante o mundo, para si próprio. Trata-se de sua “irremediável lentidão existencial”, tão bem caracterizada na imagem do trem que se perde ao chegar à estação. Nas palavras do próprio Begley:

O problema existencial – seu sentimento de que é tarde demais: que seus sucessos, sua compreensão de si mesmo, chegaram tarde demais pra lhe servirem para alguma coisa, ou para seus pais, ou para a mulher com quem casou – é pungente. (ATLAS, 2002, p. 138)

Mais do que uma marca da personalidade do protagonista, esta é a indicação de uma falha de caráter ancorada em suas escolhas no processo de construção da própria identidade, mas que ele busca caracterizar como uma arbitrariedade do destino. Em seu último encontro com Véronique, após o desfecho trágico de seu romance, ela se despede dele com estas palavras: “Você está atrasado, Ben, sete meses atrasado!” (p. 183) Ironicamente, a nota de Ben que relata este encontro se encerra com a seguinte frase: “Tomou o trem noturno para Biarritz.” (*idem*)

Seria o atraso uma manifestação do descompasso de Ben com seu tempo? Que trem seria aquele outro, então, perdido pelo mais impecável dos homens? Seria o trem da reflexividade de que nos fala Giddens, manifesto na sua incapacidade de sobreviver na dinâmica sísifca do processo de reconstrução permanente da identidade? Ou seria antes um conflito gerado pela repressão consciente de uma natureza que se manifestava em seu âmago? Haveria uma âncora no passado de Ben que o impedia de levar a cabo seu projeto de auto-definição?

Para Bauman, o impulso motor da modernidade é o desestabilizador processo de contínua subversão da ordem existente, dentro de uma estrutura que busca a eliminação do imprevisível – este caráter subversivo do processo,

por sua vez, está próximo daquilo que Giddens entende como “auto-reflexividade”. A natureza ambivalente do projeto moderno, que quer nos libertar de todas as pré-determinações quanto a nossas identidades ao mesmo tempo em que tenta evitar que sejamos vítimas do acaso, parece-nos ganhar contornos mais dramáticos no mundo fluido do pós-guerra, quando acordamos do pesadelo gerado pelas tentativas limítrofes de se impor uma ordem exclusiva ao planeta.

O Nazismo e sua noção dominante de pureza não eram outra coisa senão uma manifestação do ideal essencialmente moderno de exclusão derradeira daquilo que escapasse ao domínio do homem. Havia que se eliminar tudo o que não encontrasse lugar na “ordem perfeita” do mundo – perfeita, claro, segundo seus defensores. Porém, ao mesmo tempo em que a modernidade nos forneceu os mecanismos necessários ao domínio da natureza e imposição de uma ordem suprema, ela nos impossibilitou de estabelecer critérios definitivos sobre o quer que seja. Bauman entende esta ambivalência da modernidade como a manifestação de sua forma sisífica, pois ela busca obsessivamente uma unidade que jamais terá:

Como forma de vida, a modernidade torna-se possível assumindo uma tarefa impossível. É precisamente a inconclusividade endêmica do esforço [de se estabelecer uma ordem inequívoca] que torna possível e inelutável a vida de contínua inquietação e efetivamente impossibilita que o esforço venha jamais a cessar. (BAUMAN, 1999, p. 17)

Para o indivíduo, esta instabilidade gerada pela condição ambivalente da modernidade se revela pela necessidade de, ao mesmo tempo, distinguir-se como único e manter sua identificação com a coletividade, ou seja, definir seu lugar no mundo, sob o risco de tornar-se um estranho. Assim, somos livres para escolher, porém obrigados a fazê-lo, pois mesmo a recusa é uma escolha, e há que se viver com suas conseqüências. A estranheza – uma marca historicamente fixada no povo judeu –, por sua vez, tem de ser evitada a todo custo, pois ela equivale à noção de impureza e acarreta a exclusão.

É justamente esta operação de exclusão que se manifesta de forma aguda na relação entre narrador e protagonista ao longo do romance de Begley e, de forma ainda mais forte, na consciência de Ben diante de seu momento

derradeiro. Em uma consulta com seu psicanalista em Nova Iorque, durante os momentos finais de seu relacionamento com Véronique, Ben se compara àquele homem, emigrante refugiado como ele, todavia tão bem “encaixado” no novo mundo: “Tivesse eu porém me mantido fiel à minha própria espécie, eu mesmo talvez pudesse ser assim. Não gosto da minha própria espécie, esse é um problema; não sei qual é a minha espécie, esse é outro.” (p. 171 e 172) Percebemos como ele se sente afastado de sua identidade judaica – talvez a única que ele tenha de fato, esta identidade que, pertencente ao mundo da tradição, lhe fora conferida sem o direito de escolha e da qual ele optara por desfazer-se.

A frase de Ben traz uma aparente incongruência: como lhe é possível não gostar de sua espécie se não a conhece? Dizemos que esta incongruência é aparente porque, ainda que a afirmação seja ilógica em sua essência, não o será se a analisarmos a partir da noção de ambivalência como marca constitutiva da modernidade. Ben sabe que escolheu cortar definitivamente seus laços de pertencimento com o passado a fim de construir uma nova identidade, mas ainda assim não é capaz de definir seu lugar no mundo. Então, ao descobrir-se perdido, entende que seu estado é uma consequência daquela escolha. Uma escolha que, por sinal, como nos revela o narrador, havia sido feita com total consciência:

Que importância tinha se todos os seus anos de adolescente tinham sido esvaziados de significado pelo Novo Mundo? Ele fecharia um portão de bronze atrás deles. Todo o estoque de vergonha e vulnerabilidade de sua vida estaria trancado; um museu privativo de antigüidades mas com um único visitante, ele próprio, para olhar para os lares e penates, degenerados e rejeitados. Somente as novas aquisições e falsificações astuciosas poderiam estar expostas. As roupas fazem o homem assim como, até com mais poder, as lições aprendidas no tipo adequado de infância. Nos limites da probabilidade [no original, *verisimilitude*], Ben teria ambas. (p.19)

O judaísmo “esquecido” de Ben, que ficou atrás do portão de bronze junto com seus anos de adolescente, é a encarnação de um passado que insiste em sair do porão, e por isso é fundamental para compreendermos a amplitude de seu deslocamento, uma vez que ele emerge nos momentos mais críticos de sua derrocada emocional. A condição do judeu na modernidade é bastante emblemática da crise de sentido que se abate sobre o homem

ocidental. Talvez nenhum outro grupo étnico esteja tão apto a tratar das questões de identidade e do instinto de sobrevivência diante da barbárie. Não por acaso, é a seu judaísmo que Ben se volta quando nada mais parece fazer sentido em sua vida, e, conseqüentemente, ao momento definidor de sua condição de expatriado, o horror da guerra, que condicionou largamente tudo o mais que viria a acontecer com o homem no século XX, sobretudo as questões ligadas à identidade.

Dentro do universo discursivo que trata do mundo do pós-guerra, analisaremos em seguida alguns elementos constituintes desta crise de identidade típica da modernidade a partir da condição judaica do protagonista, bem como dos traumas decorrentes do grande choque que a Segunda Guerra Mundial representou para a humanidade. Investigaremos o significado da Guerra, trancado atrás daquele portão de bronze, para melhor compreender suas escolhas.

### 3.2 O judeu refugiado

*Suspeitamos (ainda que nos recusemos a admiti-lo) que o Holocausto pode ter meramente revelado um reverso da mesma sociedade moderna cujo verso, mais familiar, tanto admiramos. (BAUMAN, 1998, p. 26)*

A Segunda Guerra Mundial tem um papel determinante em nossa interpretação das relações humanas no século XX. O evento também se caracteriza como o trauma fundador da sensação de desenraizamento de nosso protagonista, agravada por sua condição judaica e, mais ainda, por sua tentativa de se esquecer dela. As duas grandes guerras do século XX representam a experiência limite, o ponto extremo na moderna caminhada humana em direção ao controle total da natureza. Esta busca obsessiva pela ordem, por sua vez, traduziu-se numa cruzada pela pureza, que consistia na eliminação de tudo o que fosse “sujo”. A sujeira, na verdade, nada mais era do que o estranho, o diferente, aquele que não se encaixava na ordem estabelecida – judeus, negros, homossexuais, anarquistas etc. Ela tinha de ser

eliminada pois não permitia a identificação, e por isso não encontrava lugar na ordem estabelecida, colocando em risco o projeto moderno de controle absoluto das contingências (BAUMAN, 1998b).

A força ideológica da eugenia advinha, por sua vez, de uma consciência particular da raça humana de que nós não somos todos iguais, como nos lembra Finkelkraut, consciência esta que continuou a ser um elemento definidor das relações pessoais ao longo do século XX, apesar de todos os avanços sociais, filosóficos e morais da modernidade que tentam nos convencer do contrário. Como já vimos em Bauman, o projeto moderno nos libertou das amarras da identidade herdada, mas não da tarefa de se definir uma identidade, qualquer que seja ela, deixando viva a noção de diferença que nos mantém sob constante tensão quanto a nossas fronteiras pessoais e coletivas. Neste sentido, a Segunda Guerra Mundial representou o embate definitivo entre duas forças opostas: a da ânsia por uma ordem suprema e a da subversão da ordem, fruto do caráter reflexivo que a modernidade alcançava. E os judeus, historicamente vitimados pelas crises identitárias na Europa, foram mais uma vez o bode expiatório ideal. Como nos esclarece Bauman:

E assim os judeus foram apanhados no mais feroz dos conflitos históricos: o que opunha o mundo pré-moderno e a modernidade que avançava. O conflito encontrou sua primeira expressão na aberta resistência das classes e estratos sociais do *ancien regime* que estavam a ponto de ser desraigados, deserdados e afastados de suas seguras posições sociais pela nova ordem que só podiam ver como um caos. (BAUMAN, 1998a, p. 66)

No romance de Begley, a ida de Ben à América não poderá ser analisada, portanto, fora deste contexto de falência das utopias da “perfeição humana” que tiveram os judeus como alvo principal – fato que, em nossa análise, dará uma contribuição significativa para sua decisão pelo suicídio. O passado visita Ben em sua hora final e faz com que sua origem judaica emerja do canto escuro onde havia sido mantida por tanto tempo. Para entendermos a questão do judaísmo e do exílio de Ben, no entanto, faz-se necessário antes pensarmos a respeito do impacto da guerra para o mundo ocidental.

O historiador britânico Tony Judt publicou recentemente um trabalho de alcance impressionante a respeito do pós-guerra. Neste livro, ele esclarece sua perspectiva de que somente após a queda do muro de Berlim foi possível aos

intelectuais que se debruçam sobre o período começar a avaliar, com o distanciamento crítico salutar à função, o verdadeiro impacto e as conseqüências da Segunda Guerra Mundial. Judt argumenta que foi necessário aos povos europeus promover uma verdadeira amnésia coletiva sobre os horrores vividos durante a guerra para que pudessem se reerguer e dar início ao trabalho de reconstrução de suas vidas:

...a grande sombra da Segunda Guerra Mundial pesou sobre toda a Europa no período pós-guerra. No entanto, tal sombra não podia ser reconhecida em toda a sua plenitude. O silêncio em relação ao passado recente da Europa foi condição necessária para a construção de um futuro europeu. (JUDT, 2008, p. 24)

A Segunda Guerra Mundial foi um evento extraordinário na história do mundo por diversos fatores. O número de mortos – estima-se que cerca de 36,5 milhões de pessoas, das quais mais da metade foram civis – em muito ultrapassou o de qualquer outra guerra. O poder destrutivo das máquinas foi sentido com uma intensidade inédita, e o homem descobriu que tinha a capacidade de liquidar com o planeta inteiro, se assim o quisesse. Além disto, pela primeira vez na história moderna os europeus estiveram empenhados em invadir, conquistar e explorar seus vizinhos – o que até então só haviam feito com os americanos, asiáticos e africanos, povos a quem a pecha de “diferente” era facilmente aplicada –, o que colocou em evidência os conflitos de identidade entre os próprios europeus.

Além disso, a guerra foi principalmente uma devastadora experiência civil, já que os combates militares estiveram restritos ao início e ao término do conflito. Conseqüentemente, toda uma geração de europeus viveu por alguns anos as agruras de terem suas casas invadidas e exploradas, de sentirem-se reprimidos, humilhados e forçados a agir de maneira mesquinha para garantir sua sobrevivência. O impacto psicológico que tal situação de submissão causou a um número tão grande de pessoas, bem como às gerações futuras, não pode ser ignorado.

As conseqüências da guerra sobre o universo psíquico daqueles que estiveram diretamente submetidos a ela – os medos, os desejos, os sentimentos de culpa etc. – são muito difíceis de serem mensuradas. Em parte porque se promoveu a amnésia coletiva como condição essencial para o

recomeço. Assim como Ben, que havia trancado seu passado atrás de um portão de bronze, a Europa decidiu colocar uma pedra sobre o que acontecera e, subindo sobre ela, olhar para o futuro. Uma vez que a guerra havia sido um fenômeno “caseiro”, pois os inimigos de ontem haveriam de se tornar, em pouco tempo, os parceiros de amanhã – não seria possível a franceses e alemães, por exemplo, optar por cortar relações indefinidamente – não havia outra solução. Nas palavras de Judt:

Sem esta amnésia coletiva, a espantosa recuperação verificada na Europa no período pós-guerra não teria sido viável. É certo que muito do que foi esquecido haveria de ressurgir, causando mal-estar. Mas somente tempos depois ficaria claro o quanto a Europa no pós-guerra foi erguida sobre mitos fundadores que haveriam de rachar e deslocar com a passagem dos anos. (JUDT, 2008, p. 75-6)

Além disto, muitos dos “agentes do mal” – pessoas das mais diversas origens que haviam sido cooptadas pela administração nazista – eram necessários ao processo de reconstrução de países cuja infra-estrutura havia sido severamente prejudicada e a força de trabalho muito reduzida. Neste sentido, para os povos europeus a guerra se colocava como um conflito interno, quase uma briga de família, com o agravante de que simplesmente não era possível expulsar definitivamente o inimigo para longe, por mais que esta tenha sido a intenção não-declarada de diversos governos ao término do conflito.

Um passado varrido para debaixo do tapete, mas que um dia volta e causa um profundo desconforto: percebe-se como isto tudo está ligado à vida de Ben. A imagem que Judt (2008, p. 17) emprega para descrever a cidade de Viena no início dos anos noventa, quando tomara a decisão de empreender a pesquisa que resultou em seu livro sobre o pós-guerra, “um edifício imponente assentado sobre um passado indizível”, pode muito bem ser emprestada para nos referirmos a nossa personagem, pois ele é um homem de rara elegância cuja vida de sucesso financeiro foi brilhantemente construída a despeito de um passado oculto.

Também vemos uma semelhança surpreendente na declaração do chanceler alemão Konrad Adenauer, feita em 1949, sobre o processo de erradicação do legado nazista, e a escolha de Ben em soterrar o seu próprio

passado: “O governo da República Federal, acreditando que muitos expiaram, subjetivamente, uma culpa que não pesava muito, está decidido a deixar o passado para trás, até onde for aceitável.” (JUDT, 2008, p. 75) Não podemos nos furtar à comparação das palavras usadas por Adenauer, “até onde for aceitável”, com aquelas empregadas por Jack para se referir aos limites do trabalho de auto-identidade a que Ben se propunha: “nos limites da probabilidade”. (p. 19) Pois é justamente este limite – do aceitável, da probabilidade, da verossimilhança – que nos interessa no processo de auto-definição do personagem.

Finalmente, o exílio forçado coloca Ben num conjunto bastante abrangente de cidadãos europeus, não necessariamente judeus, arrancados definitivamente de seus lares. Judt (2008, p. 37) nos lembra que, diferente do que havia acontecido em consequência da Primeira Guerra Mundial, que havia redesenhado as fronteiras da Europa, o efeito mais marcante da Segunda Guerra foi o deslocamento de imensos contingentes humanos: “A migração econômica involuntária foi então, para muitos civis europeus, a principal experiência social relacionada à Segunda Guerra Mundial...” Assim, a jornada pessoal de Ben é traçada como uma linha paralela àquela do mundo que havia deixado para trás, mas que procurava da mesma forma se reconstruir após um grande trauma.

A perspectiva do condicionamento psicológico causado pela guerra fora colocada de forma muito marcante na obra de Begley em seu primeiro romance, *Infância de mentira*, no qual a degradação moral que garante a sobrevivência na rota de fuga do nazismo é vivida por uma criança. Como já mencionamos, *O homem que se atrasava* pode ser lido como uma continuação de *Infância...*, ainda que este romance se diferencie por ser o único do autor com caráter assumidamente autobiográfico. É na condição judaica de Ben, portanto, que este aspecto psicológico se manifestará no romance ora analisado, ainda que de maneira enviesada. O judaísmo é sem dúvida uma porta de entrada para seu passado de refugiado de guerra, apesar de não haver manifestações claras de anti-semitismo ao longo do romance. Na verdade, a condição judaica de Ben é antes um elemento que compõe seu passado de refugiado pobre, mas não o define exclusivamente. Quando lemos

que ele trancou atrás de um portão de bronze o passado que não mais se encaixava na nova vida que havia construído, não estamos falando unicamente de seu judaísmo, mas também dele. Todavia, é este o elemento que se destaca no amplo conjunto de sua falência emocional, e como tal emerge de forma simbólica, permanecendo portanto indissociável de sua identidade rejeitada.

Em seu trabalho sobre o holocausto, Bauman (1998a, p. 61) argumenta que os judeus sempre serviram aos projetos de identidade nacionais europeus de uma forma bastante peculiar: por se caracterizar como o “outro” por excelência, ou seja, aquele em oposição ao qual eu me defino. Eles foram historicamente constituídos como “a ‘repugnância’ do mundo ocidental”. Além disto, foram sempre cooptados a executar os serviços que, por definição, o grupo dominante de uma determinada sociedade não poderia realizar – a prática da usura é o exemplo mais claro disto. A cooptação foi, inclusive, um fator da maior importância para o projeto nazista, pois sem a ajuda dos próprios judeus na organização e execução do Holocausto, dificilmente teria sido possível que ele acontecesse nas proporções que tomou – este argumento, por sinal, ainda suscita muita polêmica e é extremamente mal-visto por alguns setores da comunidade judaica, que chegam inclusive a boicotar o trabalho de intelectuais que o propõem, como o próprio Judt.

Neste sentido, podemos identificar na vida de Ben duas instâncias claras de cooptação e subserviência. A primeira delas está no relacionamento com Rachel. Ben havia sido preceptor de suas filhas, e depois tornara-se amante da mãe viúva. Rachel, sabemos, costumava humilhá-lo diante dos amigos, como se desejasse mantê-lo prostrado. Não por acaso, quando Ben está prestes a adquirir estatura para enfrentá-la – o que significa dizer que passa a ganhar seu próprio dinheiro em quantidade considerável e, em decorrência disto, expressa seu sucesso financeiro por meio de um vestuário extremamente requintado – o casamento acaba, mais uma vez reforçando seu sentimento de atraso, pois Ben acreditava que havia se tornado um homem digno do amor de sua esposa apenas tarde demais. Já a outra manifestação de subserviência do judeu aos interesses da classe dominante está manifesto no lado da vida profissional de Ben: “Nada mais lógico, portanto, explicaria Ben,

que ele se tornasse o judeu de sua grande casa bancária.” (p. 11) Que trabalho caberia ao judeu senão o de coletar o dinheiro de seus senhores?

A lógica desta explicação de Ben merece um pouco mais de nossa atenção. Ela nos é apresentada como uma justificativa para sua busca de enriquecimento como um autêntico projeto existencial. Este projeto, por sua vez, é definido por ele em oposição à vida sentimental: “Então, para ganhar seu pão e o que fosse que quisesse passar nele, não seria necessário dar uma grande remexida na sucata do coração. Segundo Ben, essa era uma atividade a ser evitada a qualquer custo; não gostava do que ali descobriu.” (p. 11) Assim, ele definia uma fronteira pessoal de forma muito clara: de um lado, o sucesso profissional e financeiro, a marca de sua nova identidade; de outro, suas frustrações emocionais, a serem mantidas em algum canto escuro e submerso de sua existência.

Mas esta sucata toda haveria de encontrar seu caminho de volta à superfície. Do relacionamento com as enteadas, encerrado com uma acusação de assédio sexual feita por Rachel, e que o havia condenado à solidão total, pois elas eram as últimas pessoas com quem poderia ainda nutrir algum afeto típico das relações de parentesco – “Ele estava realmente só.” (p. 25) – restara-lhe o gosto amargo da perda, traduzida por Ben em termos financeiros: “Minha opinião como banqueiro é a de que devo cancelar Sarah e Rebecca. Elas não são bons empréstimos.” (p. 61) Sarah, inclusive, parecia ter-lhe pregado uma peça ao se casar com um professor de estudos hebraicos, mais velho do que Ben, e acusá-lo de ser “um mau judeu, relutante em assumir sua identidade judaica e, portanto, indigno do afeto dela”. (p. 60) A enteada se recusava a aceitá-lo com a imagem que ele oferecia ao mundo por ser capaz de identificá-lo sob outra perspectiva, justamente aquela que ele evitava a todo custo.

A consciência de que não é bem-vindo por não ser o que parece se manifestará de forma ainda mais pungente em seu conflito com Paul, o marido traído, que passa a se referir a ele como o “leproso”. Depois de já ter estabelecido fortes vínculos comerciais com a empresa de Ben, Paul o exclui de seu círculo social: “É medo de poluição. Obter de mim trabalho lucrativo está ótimo. Ter como convidado em seu domicílio rural um americano que não é bem o que parece ser é, como se diz por aqui, 'um outro par de mangas'.” (p.

97-8) A reação de Paul quando toma conhecimento de que sua esposa tem um caso com Ben é também surpreendente: extrema agressividade pessoal, total cordialidade comercial. Sem qualquer ressentimento, Paul deixara claro desde o início sua expectativa de não ver os negócios entre suas empresas prejudicados pelo incidente de natureza exclusivamente pessoal. Mais do que uma reprodução da dupla face de Ben, que opunha os universos profissional e emocional com extremo rigor (até o envolvimento com Véronique), o comportamento de Paul demonstra a exclusão que aplica à figura de Ben: ele não merece ser tratado pelos mesmos critérios de honradez que seriam aplicados em relação a outros homens – por ser um judeu recalcado e um falso americano?

Na verdade, percebemos que ao condenar seu judaísmo a um canto escuro de sua existência, junto com o restante da “sucata do coração”, Ben fez dele uma janela para sua face mais íntima, e como tal esta característica se manifesta nos momentos em que seu lado emocional vem à tona. Como, por exemplo, quando começa a rivalizar com Paul, o marido de sua amante: “Quando conhecer melhor os judeus, perceberá mais claramente a extraordinária insensibilidade de que são capazes.” (p. 99) Ou seja, na hora em que desce de sua elegância e é chamado a mostrar sua verdadeira face, é a máscara do judeu que ele encontra disponível. E não apenas um judeu qualquer, mas um dos que sobreviveu ao holocausto e o traz vivo na alma, sentimento do qual Ben dá pistas já no momento de sua mudança para Paris: “Na leve bruma, quando aperto os olhos contra o sol que se põe, ela [Paris] se oferece diante de mim como um holocausto;” (p. 29). Estaria ele antecipando a perdição amorosa que o arrebataria? Jack também associaria Paris ao cenário da guerra, quando descreve uma caminhada noturna feita em companhia do amigo à procura de um restaurante: “Nossos saltos batendo na calçada ressoavam com um barulho que associo aos filmes preto-e-branco sobre a França sob a ocupação.” (p. 109) Diante disso, podemos entender que o retorno de Ben à Europa não seria meramente casual, mas antes uma viagem ao encontro de seus fantasmas, aqueles mesmos que havia trancado em seu passado.

A respeito de sua mudança para Paris, encontramos outro ponto que reforça a condição judaica de Ben em relação a seu sentido de isolamento.

Sabemos que o “deslocamento geográfico” sempre foi uma marca do povo judeu, que apenas recentemente criou um estado com fronteiras razoavelmente definidas. Esta condição de não ter pátria certamente reforçou a imagem do judeu como um estranho, alguém que não vem de lugar algum, que tem origem incerta, que não se pode medir e comparar. Um refugiado judeu, então, tem seu sentimento de deslocamento geográfico ainda mais exacerbado. Por isso, Ben sente a necessidade de, mesmo tendo se mudado para Paris, manter seu apartamento em Nova Iorque, pois ele lhe oferecia ao menos uma vaga sensação de pertencimento, de um lar para onde poderia um dia regressar.

Entretanto, o que resta de mais sólido na existência de Ben, aquilo a que ele retorna, ainda que contra a própria vontade, é justamente seu judaísmo recalcado, enterrado com seu passado de imigrante pobre. Desencadeado pelo estresse emocional angustiante que Ben vive quando sua relação com Véronique não pode mais permanecer à margem, este encontro amargo com sua natureza profunda ganha contornos mais bem definidos durante a viagem de negócios ao Brasil.

Assim, no momento mais crítico de seu relacionamento com a amante, quando ela pedira o divórcio de Paul diante de toda a família do marido, Ben estava longe, cuidando de sua vida profissional ao mesmo tempo em que submergia numa orgia tropical em Angra dos Reis, encantado com uma jovem prostituta de origem alemã – seria esse o seu momento de vingança contra o algoz da guerra? O primeiro encontro com o dentista alemão que, tal como o dentista judeu que cuidava de seus dentes, lhe proporcionaria uma aventura sexual marcante, pois ele era o homem que agenciava aquelas prostitutas, revela algo do passado sombrio de Ben que começava a emergir:

O dr. Willi sabe tudo a meu respeito. (...) Não sei como ele nos levou ao assunto guerra, mas, enquanto como rosbife frio, o dentista me diz que esteve com a Wehrmach no front oriental e que foi uma sorte ter sido aprisionado pelos americanos perto de Salzburgo, depois da retirada. Depois, chegou ao Brasil via Trieste. Conto-lhe sobre minha presença no mesmo front, por assim dizer, e examinamos esse tema e seu efeito na formação de nossos respectivos caracteres de maneira desapaixonada – nas palavras dele, como homens do mundo. (p. 142)

A conexão imediata entre estes dois homens, o judeu sobrevivente e o nazista fugitivo, por mais improvável que possa nos parecer à primeira vista, é reveladora da força do passado na definição de suas identidades, como eles mesmos reconhecem ao tomá-lo como tema de sua conversa. Mais tarde, ao decidir estender sua estada no Rio de Janeiro, Ben faz este comentário em uma carta para Véronique: “Há um pessoal do interior do Brasil que tem me tratado com uma simpatia inesperada. Eles não têm religião, e, no meu caso, isso para mim é perfeito para esta temporada.” (p.152) Por não ser o judeu recalcado diante daquelas pessoas, algo que não podia esconder do dr. Willi – o homem que, aliás, sabia exatamente quem ele era, mesmo tendo acabado de conhecê-lo – Ben sente-se seguro.

Além disto, a solidariedade masculina que naquele momento une Ben ao dentista pode ser vista como um contraponto à postura de Véronique. Certa do amor de Ben, ela se entrega a seus sentimentos e exige dele postura semelhante, enquanto ele reage “racionalmente”, cercado-se de escrúpulos e submergindo em seu mundo de negócios, poder e prazer. Em um momento anterior, este apelo do narrador, tentando minimizar a atitude covarde do amigo biografado, já fora um indicativo da “miopia” masculina diante de problemas afetivos, tão evidente na atitude de Ben:

...como seria possível esperar que ele resolvesse o quebra-cabeça de seus próprios sentimentos em relação a uma vida com Véronique (...) que a tranquilizasse e lhe desse conselhos (...) quando toda a atenção e os sentimentos dele, sim, sentimentos, estavam concentrados no que tinha que fazer amanhã? (p. 129)

Ao colocá-lo contra a parede e exigir que se posicionasse definitivamente quanto ao relacionamento dos dois, Véronique provoca os medos de Ben. A partir de então, seu passado emerge de forma decisiva para o desenlace de sua vida, pois oporá suas duas faces: a do sucesso profissional presente e a de sua incompetência emocional passada, traduzida poeticamente como sua “irremediável lentidão existencial”. Vamos em seguida analisar este embate sob a perspectiva dos relacionamentos amorosos na vida do protagonista.

### 3.3 Os relacionamentos amorosos como resposta ao projeto de construção da identidade

Uma doente que sai do coma  
deseja perguntar o que aconteceu  
e desiste pela fraqueza.  
Olhou e não se reconheceu  
nos farelos de sua face.  
Os nervos saltaram:  
- Seja impura, a pureza é violenta.  
Os homens nunca vão entender.  
(CARPINEJAR, 2004, p. 17)

Antes de conhecer Véronique, a vida amorosa de Ben havia orbitado entre dois extremos. De um lado, a iniciação sexual e sentimental com Rachel, uma mulher mais velha, experiente e dominadora, numa relação que terminara de maneira muito desagradável e o deixara profundamente magoado. De outro, a promiscuidade travestida de “higiene sexual” em Paris: uma série de amantes das mais variadas estirpes, todas reduzidas a sua função erótica e que, mais do que prazer, lhe proviam um atestado de sua posição de homem vencedor na sociedade.

Bauman (2005, p. 59) nos lembra que Don Juan, símbolo maior do homem conquistador, é o primeiro herói da modernidade: “A estratégia de *carpe diem* é uma reação a um mundo esvaziado de valores que finge ser duradouro.” Certamente, este aspecto fugidivo de envolvimento sexuais que nunca se transformam em vínculos sentimentais verdadeiros está presente na atuação de Ben. Todavia, não podemos entendê-los como uma estratégia, uma escolha sensata, pois percebemos que seu comportamento não é mais do que uma máscara, e que ele parece estar representando um papel para si mesmo ao exercer sua “don juanice”. É assim que Jack relata a confissão sexual de seu amigo: “Não, não pratico o celibato, o que pratico – rigorosamente – é higiene sexual! Quer que eu lhe fale sobre isso? Balancei a cabeça afirmativamente. Uma peça armada, como se um ator representando o papel de Ben tivesse pisado o palco iluminado, se desenrolou.” (p. 37) Há, portanto, um sentido diferente para a permissividade sexual de Ben.

Outra prova de que o papel de Don Juan era antes um embuste está no comportamento de Ben durante uma das festas que costumava freqüentar em companhia de suas jovens amantes. No apartamento de Marianne, amiga de sua namorada do momento, Ben é um verdadeiro “estranho no ninho”: homem maduro, excessivamente elegante e rico, enquanto todos os outros convidados são jovens recém saídos da universidade, acostumados a um estilo de vida simples. Durante uma conversa com a anfitriã, da qual se aproximara por evidentes razões eróticas, Ben desvia-se do flerte e sucumbe ao próprio sentimentalismo, conforme lemos em relato de uma de suas notas:

Por uma estranha ilação falsa, talvez por me sentir de repente desalentado pela futilidade de todas as minhas buscas (...), mudo de assunto. Faço confidências sobre Rachel e as gêmeas, e lhe conto como um homem que perdeu o braço às vezes sente pontadas de dor onde um dia havia dedos. (p. 43)

Impossível imaginar que um autêntico Don Juan se prostrasse desta forma diante de uma provável “presa”. Por isso, entendemos o comportamento sexualmente compulsivo de Ben sob outra ótica, a do vício, de forma semelhante ao que identificamos como sua compulsão estética. Como tal, o vício é uma falha no processo de construção da auto-identidade. Giddens nos esclarece que ele é, antes de tudo, um “embotamento da autonomia” do indivíduo:

O vício é uma incapacidade de administrar o futuro, e, sendo assim, transgride uma das principais ansiedades que os indivíduos têm de enfrentar reflexivamente. Todo vício é uma reação defensiva e uma fuga, um reconhecimento da falta de autonomia que lança uma sombra sobre a competência do eu. (GIDDENS, 1992, p. 88-9)

No encontro com Véronique que deu origem a seu romance, aquele cujo trajeto fora envolto em brumas, Ben voltaria a se comportar de forma excessivamente sentimental. Desta vez, no entanto, a sinceridade seria recompensada. Em sua descrição do momento a partir de notas de Ben, o narrador relata assim o sentimento do amigo biografado: “... a convicção de Ben de que uma corrente medíocre surgira entre eles quando descreveu suas misérias desprezíveis do tempo da guerra - seria possível que 'ela me amasse pelos perigos que passei'?” (p. 87) A revelação das “misérias” de seu passado,

que Ben se esforçara tanto em varrer para debaixo do tapete, era seu passaporte para ser amado? Interessante notar que Ben tem esta percepção, mas hesita em aceitá-la definitivamente. Ele se perguntará em outros momentos, sobretudo quando se encontrava com Paul, por que razão Véronique o amava, e o preferia ao invés do marido. Mesmo estando seguro de que seu amor por ela era recíproco, este questionamento não deixa de existir em sua mente.

Podemos entender a mágica da paixão que surge repentinamente entre Ben e Véronique como resultado da atitude de Ben de se mostrar como “realmente é”, ou seja, ele abre seu coração e expõe suas fraquezas logo de início, como se estivesse se despojando da máscara pública, aquela do homem bem-sucedido, e mostrando a outra face, a do homem cuja vida emocional tem sido um fracasso. Esta franqueza estabelece o laço emocional que desencadeia o romance entre os dois. Reforça esta idéia a descrição feita por Jack da maneira como Véronique tratava o amigo:

...vi que ela estava deixando muito pouco espaço para o acaso. Parecia uma enfermeira, estonteantemente bela, cujas mãos leves, rápidas, enfaixavam um grande ferimento com tanta ternura que o doente só pensa em seu frescor e sua bondade e nem nota que ela afastou a dor. Ben nunca me parecera tão feliz. (p. 113)

Para Véronique, Ben é um animal ferido, e como tal requer os mais extremos cuidados. Ela conhece seu íntimo, a sua face reclusa. A sinceridade, o “salto de confiança” que Ben havia dado ao se abrir para ela desde o primeiro momento é uma atitude fundamental para o sucesso das relações amorosas no contexto da modernidade tardia. Giddens (2002, p. 13-14) as caracteriza como “relações puras”, pois, com a perda de valor das tradições, as relações passaram a ser sustentadas por seu valor intrínseco: “Uma relação pura é uma relação em que os critérios externos se dissolveram: ela existe somente pela retribuição que a ela própria pode dar. No contexto da relação pura, a confiança só pode ser mobilizada por um processo de mútua revelação.” Portanto, uma relação pura exige que se confie no outro, que se confesse o seu íntimo, tal como fizera Ben no primeiro encontro com Véronique.

Porém, há um lado perigoso neste jogo de sinceridades: a relação pura não oferece garantias. Apesar de ter dado início ao relacionamento com

Véronique por meio da franqueza e do despojamento, Ben revela-se inseguro diante dos desafios que aquele relacionamento representava para sua identidade titubeante. Assim, ele assumirá uma postura hesitante diante de Véronique enquanto ela aceita inteiramente seu amor e se entrega sem medo, assumindo as conseqüências daquela paixão inebriante. A hesitação de Ben virá disfarçada de escrúpulos. Ele justifica sua demora em assumir o relacionamento com a amada por causa de Laurent, o filho dela que, em caso de divórcio, poderia ser separado da mãe. No entanto, esta justificativa é, como ele próprio admite, falsa:

Mas o motivo secreto, e que me deixa culpado, é que tenho medo de que Véronique venha para mim com Laurent. Estou fora desse negócio de paternidade; as gêmeas me tiraram dessa condição. Mesmo que dentro de mim ainda restasse algum amor, depois das gêmeas, que pudesse ser dado a Laurent, eu sempre estaria à espreita, espiando-o, me perguntando se o menino estaria jogando esse amor fora, como Sarah e Rebecca fizeram. (p. 111-112)

Além do receio pelo amor paterno não correspondido, identificamos na hesitação de Ben a insegurança quanto ao relacionamento amoroso sob as condições da modernidade tardia. Pular sobre o abismo sem uma rede de segurança era uma atitude ousada demais para um homem tão carregado de mágoas em seu coração – ainda que seja exatamente isto o que Véronique faz. A insegurança ontológica de Ben não lhe permitiria um movimento tão arriscado. Pois, como nos alerta Bauman, apesar da imensa alegria e do sentimento de liberdade que relacionamentos puros podem nos proporcionar, há riscos igualmente grandes:

...em função dos comprometimentos de longo prazo que eles sabidamente inspiram ou inadvertidamente geram, os relacionamentos podem ser, num ambiente líquido moderno, carregados de perigos. (...) Quando se trata de iniciar um relacionamento, o medo e o desejo lutam para obter o melhor um do outro. (...) Nossas atitudes em relação aos vínculos humanos tendem a ser penosamente ambivalentes, e as chances de resolver essa ambivalência são hoje em dia exíguas. (BAUMAN, 2005, p. 75)

Para Ben, o medo sai vencedor. O “salto de fé” que havia dado no início do relacionamento como que se congela no ar e ele se vê incapaz de seguir adiante. O receio de outro fracasso emocional, de não ser capaz de

corresponder ao amor de Véronique, de não ser bem-sucedido como pai de um filho que não é seu o paralisa. Ben não é capaz de se entregar desta forma: "Não posso suportar mais do que sou capaz de dar. Será justamente por causa do meu coração faminto e avaro, ou todos os homens são construídos desse modo?" (p. 66), ele já dissera a respeito de si próprio, antes mesmo de conhecer Véronique.

Este questionamento de Ben, por sua vez, merece uma reflexão. Em seu estudo sobre a "transformação da intimidade" causada pela ascensão das relações puras na modernidade tardia, Giddens enxerga a questão sob a seguinte ótica:

O que os homens desejam? Em certo sentido, a resposta tem sido clara e, a partir do século XIX, compreendida por ambos os sexos. Os homens querem *status* perante os outros homens, conferido por recompensas materiais e associado a rituais de solidariedade masculina. Mas, aqui, o sexo masculino interpreta mal uma tendência-chave na trajetória do desenvolvimento da modernidade. Os homens procuravam obter a auto-identidade no trabalho, e – em geral, devemos sempre acrescentar – não compreenderam que o projeto reflexivo do eu envolve uma reconstrução emocional do passado para projetar uma narrativa coerente em direção ao futuro. Sua confiança emocional inconsciente nas mulheres era o próprio mistério cuja resposta eles buscavam nas próprias mulheres, e a busca pela auto-identidade ficou dissimulada nesta não reconhecida dependência. O que os homens queriam era algo que as mulheres, de certa forma, já haviam alcançado;... (GIDDENS, 1992, p. 71)

Neste sentido, a falência emocional de Ben se completa pelo caráter da masculinidade. Ele não é capaz de abordar seu passado com a coragem necessária para reconstruí-lo enquanto uma narrativa coerente que aponte para o futuro, como nos esclarece Giddens. Ao invés disto, ele encontra no vício, que é justamente um instrumento de evasão do futuro, a sua rota de fuga. Seu receio em assumir o amor por Véronique – e as desagradáveis conseqüências dele –, um receio que ela não tem, o leva a mergulhar no mundo do trabalho, o ambiente em que ele se sente seguro e dominante. Então, Véronique acaba isolada, justo no momento mais crítico do relacionamento com seu marido, quando ela pede o divórcio. Uma troca confusa de cartas deixadas em hotéis, sempre lidas com atrasos, intensifica a angústia do momento. Ben se entrega à orgia tropical no Rio de Janeiro enquanto Véronique queima na fogueira que ela própria acendera.

Uma vez que Ben não fora em seu socorro quando ela mais precisara – na verdade, ele simplesmente desaparecera – Véronique não resiste à pressão do marido e acaba dominada. Quando, muito tardiamente, ele volta a se encontrar com ela, o relacionamento dos dois já não é mais possível. Só resta o gosto amargo da chance perdida, que se concretiza de forma bizarra: Véronique, num ato de autoflagelação, engravida de um estranho com quem tem uma relação casual durante uma viagem aérea. Se Ben tivera tanto receio do relacionamento que poderia não dar certo, agora teria que viver com a enorme culpa de ter arruinado a vida da mulher que o amava. No entanto, sua leitura do fato é bem diferente: “O destino dessa criança foi traçado: ser o aliado secreto na vingança eterna que ela perpetrará contra Paul e mim.” (p. 189) Mais uma vez, Ben une-se ao inimigo num ato de “solidariedade masculina”, e troca o papel do algoz pelo da vítima.

O que se segue é o processo rápido de depressão de Ben, com alguns lances de desespero (tentativas de se aproximar de outras mulheres e ligações telefônicas à ex-esposa e às enteadas), culminando em seu suicídio. A consciência de que seu projeto de auto-definição caminhava para o insucesso definitivo se abaterá sobre ele, tal como a “iluminação” que o herói trágico alcança antes da morte. Em uma de suas últimas notas, ele reflete sobre o significado da perda da mulher amada: “Na realidade, joguei fora uma pérola que valia mais do que toda a minha tribo. (...) Otelo não tem tribo, só um diabo de um lenço; eu não tenho nada nem ninguém.” (p. 189) Interessante perceber como Ben contrapõe o relacionamento com Véronique ao sentimento de pertencimento a um grupo, algo que fora um conflito constante em sua vida, pois ele se dedicara a conquistar um lugar junto à elite branca de sua pátria adotiva, para o que tivera que negar sua identidade judaica. Antes deste momento, porém, Ben questionava sua própria definição de identidade comparando-se a outros homens:

Desejar o quê? Ser como Jack – bolas, não me importaria ser como Paul! Autocentrado, autoconfiante, ocupando um lugar duro, masculino. Circunstâncias concomitantes: tolerância com a imperfeição, saber como agarrar a felicidade quando ela está ali para ser possuída, deleitando-se com a vida, não olhar dentro da boca do cavalo dado. (p. 165)

Podemos ler nesta declaração do protagonista uma manifestação clara do conflito existencial que chega a seu limite. Um filho da guerra, vivendo num mundo ao qual não pertence, buscando a glória profissional, riqueza e felicidade, Ben nunca soube exatamente onde queria chegar. A compulsão pelo sucesso material, a forma mais clara de provar seu valor numa sociedade capitalista, afogou seus anseios íntimos. Em sua derradeira nota, Ben reflete sobre uma compra fútil: “Reflico sobre meu casaco novo, supérfluo, e sobre a presteza com que o comprei para agradar o vendedor cortês que sabia como adular solenemente e divertir. Teria sido bem mais difícil – talvez até impossível – para um pobre extrair de mim uma soma daquelas.” (p. 203) Ao realizar a compra, Ben se comparara ao pai – de quem sempre procurara se diferenciar – e se recordara das reações da mãe aos seus hábitos de compra.

Sufocando seus problemas emocionais e sua identidade judaica ao longo da escalada social, fosse por meio do trabalho ou do sexo e do consumo compulsivos, Ben se esquivou enquanto pôde de um confronto inevitável consigo mesmo. Ele acreditou que poderia construir uma nova existência calcada no tempo presente, indiferente a seu passado. Mas o momento cruel da solidão profunda o espreitara desde sempre, pois ele jamais fora capaz de entender que o grande desafio na definição da identidade estava no relacionamento com o outro, para o que era fundamental desobstruir o passado. Como nos esclarece Bauman:

...a essência da identidade – a resposta à pergunta ‘Quem sou eu?’ e, mais importante ainda, a permanente credibilidade da resposta que lhe possa ser dada, qualquer que seja – não pode ser constituída senão por referência aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas e ao pressuposto de que tais vínculos são fidedignos e gozam de estabilidade com o passar do tempo. Precisamos de relacionamentos, e de relacionamentos que possam servir para alguma coisa, relacionamentos aos quais possamos referir-nos no intuito de definirmos a nós mesmos. (BAUMAN, 2005, p. 75)

Por fim, entendemos que a profusão de notas deixadas por Ben para Jack, o que é a matéria prima do romance, atesta seu desejo de “reconstruir a narrativa de sua vida”, condição essencial para que ele pudesse definir seu lugar no mundo moderno, como nos aponta Giddens. Por ser incapaz de lidar com seu passado, esta função acaba sendo transferida ao narrador que, ao

executá-la, ganha também a chance de colocar-se em perspectiva com o amigo biografado. O estrago que Ben fizera com a própria vida é de certa forma desfeito por meio da narrativa que o redime e, ao reconstruir sua história, finalmente confere um sentido à sua existência. Ao morrer, Ben ganha pela narrativa a unidade e a concretude que jamais conseguira em vida.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da dificuldade de se determinar claramente um caminho para a busca de sentido na vida, o suicídio se apresenta como uma fronteira macabra. Não por acaso, a fórmula criada por Camus, “o suicídio é o único problema filosófico realmente sério”, é emblemática para o século XX.

A angústia de Ben, caracterizada por sua incapacidade de resolver conflitos emocionais, sua “impontualidade nos grandes eventos da vida” – em oposição à meticulosidade no trato das questões relacionadas aos negócios, à elegância refinada e ao sucesso profissional –, é o que procuramos compreender a partir de sua condição de homem deslocado. O processo de desenraizamento do protagonista, que se inicia com a situação de refugiado nos EUA, ao final da Segunda Guerra Mundial, e se agrava com o apagamento da identidade judaica, fruto de seu esforço em assumir um lugar de destaque junto à elite branca de sua pátria adotiva, é, em nosso ponto de vista, determinante para a trajetória que culmina no suicídio. Ben é o homem que embarca na aventura moderna da auto-identidade, mas falha em perceber que a imagem que ele cria para si próprio não é aceita por aqueles que o conhecem de perto. Rachel, as gêmeas e Jack invariavelmente enxergam o judeu refugiado por debaixo da máscara do grande vencedor no mundo dos homens. Sua liberdade de se auto-definir estava limitada pela incapacidade de revisitar o passado e incorporá-lo ao projeto da identidade.

Esta revisão do passado, no entanto, é involuntariamente desencadeada pelo envolvimento com Véronique, a mulher por quem ele se apaixona mas não se permite amar completamente. Homem desenraizado e incapaz de construir relacionamentos que dêem sentido à sua vida, Ben não encontra lugar no mundo. Sua existência acaba sendo dominada pela esquizofrenia estética e pelo sexo compulsivo, que se tornam rotas de fuga dos problemas emocionais que ele hesita em enfrentar.

Sua morte torna possível a construção da narrativa de sua vida pelo olhar do outro – o que acontece a partir da organização de um conjunto de notas autobiográficas, a própria imagem de sua identidade fragmentada,

deixadas por ele ao amigo escritor. É neste aspecto também que a oposição a Jack, o narrador, se torna mais evidente, já que ele é o pai de família, jornalista e escritor comprometido com os ideais de sua nação, um homem situado de forma bastante concreta no tempo e no espaço. Há um antagonismo latente entre protagonista e narrador ao longo do romance que nos revela aquilo que entendemos como uma possível ética de sua leitura: Ben e Jack são as duas faces do conflito de identidade do homem na modernidade tardia; elas se complementam por meio da narrativa em que um define o outro por suas semelhanças e diferenças.

A angústia de Ben, fruto de sua condição de “homem perdido” e potencializada pela frustração amorosa, é representativa de uma crise de identidade do homem ocidental no pós-guerra. Sua incapacidade de ser feliz não é apenas uma manifestação do universo de suas escolhas individuais, mas também um retrato dos obstáculos colocados pela natureza ambivalente do projeto moderno à realização pessoal dos indivíduos: estamos presos entre a impossibilidade última de saber quem realmente somos e a necessidade existencial de buscar uma definição.

Por fim, entendemos que Ben traz em seu âmago os traumas históricos do homem de seu tempo, dentre os quais a Guerra e a exclusão racial são os mais evidentes. Sua trajetória aponta para certos limites do projeto da auto-identidade ao nos lembrar de que a definição da identidade não é uma tarefa que possa ser levada a cabo isoladamente, pois precisamos do outro para definir quem somos – em última análise, podemos dizer que há uma verdade sobre nós que é independente de nossa vontade. A saída, não encontrada por Ben, para a condição sisífrica da vida moderna é justamente a relação com o outro, a única forma de estabelecermos parâmetros razoavelmente significativos para nossa existência e assim aliviar a insegurança ontológica inscrita em nossa natureza.

## REFERÊNCIAS

- ANNAN, Gabriele. **Peacetime lies**. New York Review of Books, 28/01/1993.
- ATLAS, James. **Louis Begley – the art of fiction**. Paris Review, no. 172, 06/04/2002.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.
- ATWOOD, Margaret. **Um Nobel para nossa era**. Folha de São Paulo, 22/10/06.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade e holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.
- BEGLEY, Louis. **About Schmidt**. New York: Ballantine Books, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Despedida em Veneza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Infância de mentira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. **O olhar de Max**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O homem que se atrasava.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Schmidt delivered.** New York: Ballantine Books, 2000.

\_\_\_\_\_. **Shipwreck.** New York: Ballantine Books, 2003.

\_\_\_\_\_. **The man who was late.** New York: Ballantine Books, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIRNBAUM, Robert. **Interview with Louis Begley.**  
<http://www.identitytheory.com/interviews/birnbaum134.html>, 05/12/2003.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção.** Lisboa: Arcadia, 1980.

\_\_\_\_\_. **Ressurrection of the implied author: why bother?** In: PHELAN, J. & RABINOWITZ, P. (Eds.). *A Companion to Narrative Theory.* Malden, MA: Blackwell, 2005.

\_\_\_\_\_. **The company we keep – an ethics of fiction.** Los Angeles: University of California Press, 1988.

CALDWELL, Gail. **The rueful sensibility of Louis Begley.** Boston: Boston Sunday Globe, 17/01/1993.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CARPINEJAR, Fabrício. **Cinco Marias.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria – literatura e senso comum.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

ESPEN, Hal. **The lives of Louis Begley.** The New Yorker, 30/05/1994.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FINKIELKRAUT, Alain. **A humanidade perdida – ensaio sobre o século XX**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **A derrota do pensamento**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Editora Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I – a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise e Contribuições à psicologia do amor**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

\_\_\_\_\_. **A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GILMORE, Leigh. **The limits of autobiography – trauma and testimony**. Ithaca: Cornell Un. Press, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora, identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HOY, David Couzens (ed). **Foucault – a critical reader.** Oxford: Blackwell, 1986.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUDT, Tony. **Pós-guerra: Uma história da Europa desde 1945.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LATOURE, Bruno. **A guerra das ciências.** Folha de São Paulo, 15/11/1998.

LEPARGNEUR, Hubert. **Destino e identidade.** Campinas: Papyrus Editora, 1989.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEITE, Ligia Chiappini M. **O foco narrativo.** São Paulo: Editora Ática, 2005.

MUDGE, Alden. **Late-bloomer Louis Begley delivers with new Schmidt novel.** [http://www.bookpage.com/0011bp/louis\\_begley.html](http://www.bookpage.com/0011bp/louis_begley.html), acesso em 20/04/2006.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

OLNEY, James. **Memory and narrative – the weave of life-writing.** Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

REZENDE, Marcelo. **Louis Begley explora a “boa burguesia”.** Folha de São Paulo, 04/11/2002.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto & contexto – ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SCHAEFFER, Susan. **Holocaust memories – Louis Begley depicts a man who tries to flee from his past**. Chicago Tribune, 17/01/1993.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. São Paulo: Editora Globo, 2003.

TEZZA, Cristovão. **A construção das vozes no romance**.  
[http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/p\\_vozesromance.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/p_vozesromance.htm),  
acesso em 10/05/2008.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.