

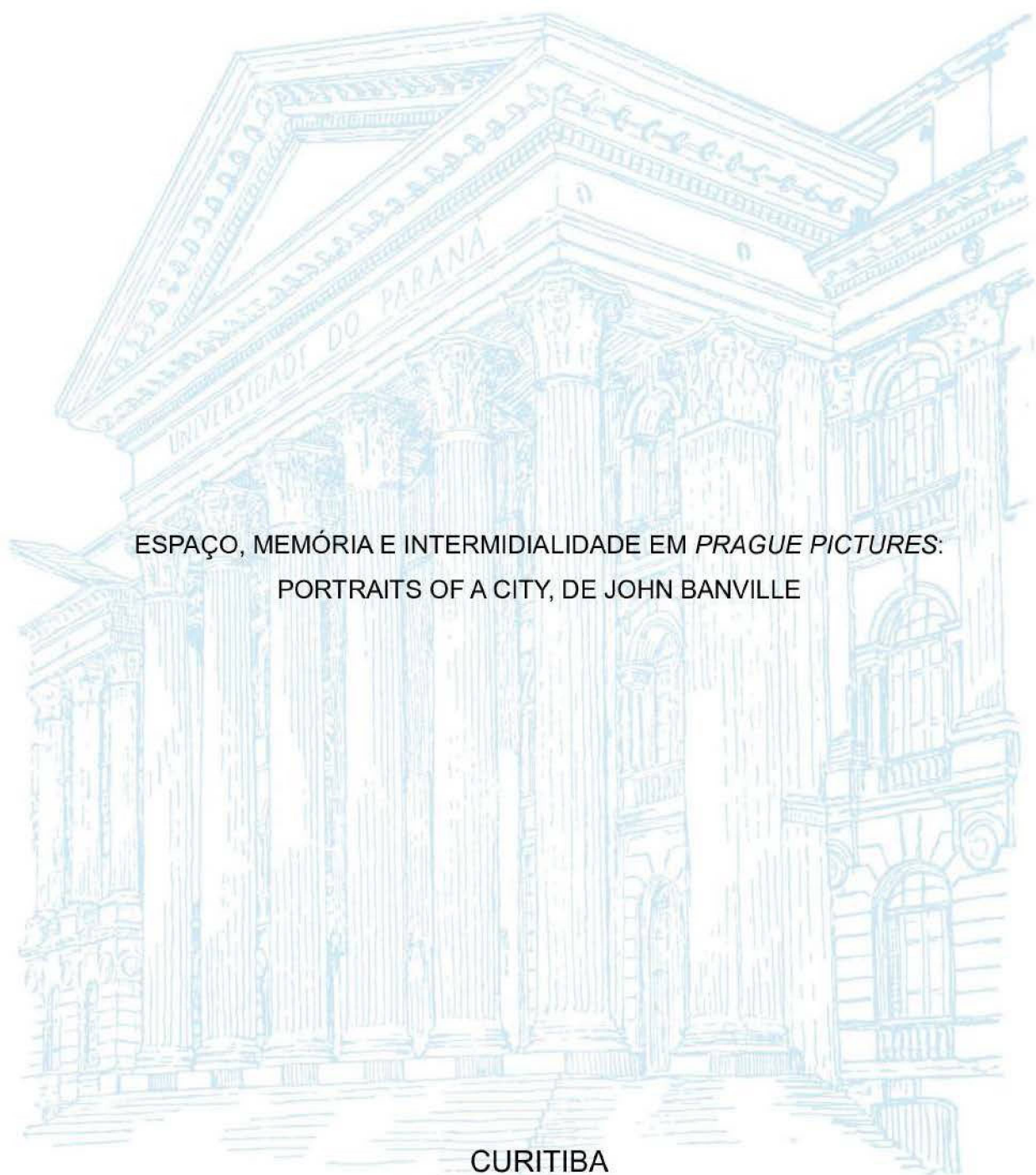
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SOLANGE VIARO PADILHA

ESPAÇO, MEMÓRIA E INTERMIDIALIDADE EM *PRAGUE PICTURES*:
PORTRAITS OF A CITY, DE JOHN BANVILLE

CURITIBA

2022



SOLANGE VIARO PADILHA

ESPAÇO, MEMÓRIA E INTERMIDIALIDADE EM *PRAGUE PICTURES*:
PORTRAITS OF A CITY, DE JOHN BANVILLE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de concentração em Estudos Literários, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná – como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda.

CURITIBA
2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Padilha, Solange Viaro

Espaço, memória e intermedialidade em *Prague pictures: portraits of a city*, de John Banville. / Solange Viaro Padilha. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Célia Arns de Miranda

1. Banville, John, 1945-. 2. Literatura irlandesa. 3. Praga – Descrições e viagens. 4. Intermedialidade. 5. Memória. 6. Sudek, Josef, 1896-1976. I. Miranda, Célia Arns de, 1954-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **SOLANGE VIARO PADILHA** intitulada: **Espaço, memória e intermedialidade em *Prague Pictures: Portraits of a City*, de John Banville**, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Maio de 2022.

Assinatura Eletrônica

07/06/2022 10:04:49.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

31/05/2022 20:38:35.0

JANICE INÊS NODARI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/05/2022 23:47:20.0

LAURA PATRICIA ZUNTINI DE IZARRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

07/06/2022 11:57:15.0

ANNA STEGH CAMATI

Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE
ANDRADE)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 187808

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prpgg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 187808

A meus Mestres,
A John Banville,
A Joseph Sudek,
À cidade de Praga.

Ao José Mário, pelo apoio e incentivo de sempre,

Ao Henrique Alberto, por existir lindamente,

Aos meus pais, pela vida,

À minha irmã, Ivana, pelos cuidados com a família.

AGRADECIMENTOS

Ao José Mário Mendes e ao Henrique Alberto Padilha Mendes. Mesmo sem o saber, vocês foram e são a minha fortaleza.

À minha orientadora, Professora Dra. Célia Maria Arns de Miranda, pela amizade, pelo apoio e pela preciosidade das orientações.

Às professoras da banca (Anna Stegh Camati, Janice Inês Nodari, Laura Patricia Zuntini de Izarra), pela leitura atenta e sugestões muito mais que valiosas.

À minha mãe, por todo o apoio, mesmo à distância.

À minha querida tia-avó Adelina Lencek (in memoriam), por me abrir portas que ela mesma desconhecia.

Àqueles professores que, ao longo do curso, mostraram-se profissionais competentes e dedicados e que, por seu exemplo, incentivaram-me a prosseguir nessa caminhada em busca do conhecimento.

A Priscila Célia Giacomassi, pelos momentos compartilhados, pela amizade e confiança. E especialmente por ver fortaleza onde eu só percebia fragilidades.

A Heloísa Pereira Pinto e Renata Baleche Custódio Klos, pela amizade, compreensão e pelo profissionalismo.

A Emily Borba de Mattos que, lá da cidade do Porto, em Portugal, me enviou uma raridade, um livro já esgotado.

A Gissele Chapanski, Luci Maria Dias Collin, Mauro Scaramuzza Filho e Sérgio Augusto Kalil, grandes incentivadores desta caminhada.

À família – antepassados, progenitores, irmãos –, afetos de agora e sempre.

A Cristiane de Souza Magnani e Francine Fabiana Osaki, por assumirem todas as bancas de orientação durante alguns semestres nos quais eu me dedicava à escrita da tese.

Aos funcionários e colegas do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

Às cidades de Curitiba e Bombinhas, espaços onde pude me dedicar aos estudos da geografia espacial e humana de John Banville.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, possibilitaram a realização desta tese.

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo.
Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens
de províncias, de reinos, de montanhas, de baías,
de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos,
de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer,
descobre que esse paciente labirinto de linhas
traça a imagem de seu rosto.
(Jorge Luis Borges, in *O fazedor*, Epílogo)

RESUMO

O texto de não-ficção intitulado *Prague Pictures: Portraits of a City* (2003), do autor irlandês John Banville (1945), sem tradução no Brasil, configura um gênero híbrido. Situa-se na confluência entre relatos de viagem e memória e, naturalmente, abriga traços de autobiografia e autoficção. Ao descrever suas excursões à cidade de Praga, por meio de uma prosa elegante, Banville resgata aspectos históricos e culturais, faz indagações a respeito da arte, da arquitetura, da própria escrita e das relações humanas que acontecem naquele espaço geográfico. Fragmentação, retratos, instantâneos da cidade tecida por palavras. Este estudo objetiva abordar alguns elementos essenciais na práxis composicional adotada por Banville. A intenção é discutir o texto em sua estreita aproximação com as categorias do espaço, da memória e da intermedialidade, especialmente no tocante às fotografias de Josef Sudek, uma vez que a dinâmica textual empregada pelo autor abarca o legível e o visível – a palavra e a imagem. Pretendemos investigar de que maneira a representação da cidade está estritamente imbuída das memórias do autor, seja com referência aos fatos pessoais, seja com relação à rica herança histórico-cultural e ao arcabouço artístico que Praga engloba. Todos esses ângulos permitem que Banville entenda a cidade sob um novo prisma, absorvendo-a e ampliando sua compreensão de mundo e de sua própria identidade.

Palavras-chave: John Banville; relatos de viagem; espaço; memória; intermedialidade; Josef Sudek.

ABSTRACT

The non-fiction text *Prague Pictures: Portraits of a City* (2003), by the Irish author John Banville (1945), with no translation in Brazil, configures a hybrid genre. It lies at the confluence of travel narratives and memoir, and naturally harbours traces of autobiography and autofiction. In describing his excursions into the city of Prague, Banville uses elegant prose to recover historical and cultural aspects and to ask questions about art, architecture, writing and the human relationships that take place in that geographic space. There is fragmentation – portraits, snapshots of the city woven by words. This study aims at addressing some essential elements in the compositional praxis adopted by Banville. The intention is to discuss the text in its close approximation to the categories of space, memory and intermediality, especially in relation to the photographs by Josef Sudek, since the textual dynamics employed by the author embraces the legible and the visible – word and image. We intend to investigate how the representation of the city is strictly imbued with the author's memories, whether with reference to personal facts or to the rich historical-cultural heritage and artistic framework that Prague encompasses. All these angles allow Banville to understand the city in a new light, absorbing it and broadening his understanding of the world and his own identity.

Keywords: John Banville; travel narratives; space; memory; intermediality; Josef Sudek.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: JOHN BANVILLE.	19
FIGURA 2: MAPA DE <i>PRAGUE PICTURES: PORTRAITS OF A CITY</i>	43
FIGURA 3: UMA INFINIDADE DE PRAGAS.	53
FIGURA 4: K. SALZER. RESTAURAÇÃO DA CHARLES BRIDGE, DANIFICADA DURANTE A ENCHENTE DE 28 DE FEV. DE 1784. GRAVURA EM PLACA DE COBRE. MUSEU DA CIDADE DE PRAGA, CATÁLOGO N. 1324.	56
FIGURA 5: C. BARTH. <i>JOHANNES KEPLER (1571-1630)</i> . GRAVURA, 1859.	68
FIGURA 6: JOSEF MYSLBEK. <i>PŘEMYSL E LIBUŠE</i>	73
FIGURA 7: PANORAMA - MALÁ STRANA, 1856, COM CASTELO E CATEDRAL DE SÃO VITO NO ALTO, AO FUNDO.	75
FIGURA 8: PANORAMA - OLD TOWN 1856.	75
FIGURA 9: CHARLES BRIDGE E TURISTAS.	80
FIGURA 10: UMA DANÇA PARA A MÚSICA DO TEMPO, C. 1634 - C. 1636, ÓLEO SOBRE TELA, 82,5 X 104 CM, NICOLAS POUSSIN, WALLACE COLLECTION, LONDRES.	100
FIGURA 11: DETALHE.	101
FIGURA 12: DETALHE.	101
FIGURA 13: BASÍLICA DE SÃO PEDRO E SÃO PAULO.	109
FIGURA 14: ROTUNDA DE SÃO MARTINHO, INVERNO. ÁRVORES NUAS.	110
FIGURA 15: JOSEF SUDEK. NU. 1951-1954.	143
FIGURA 16: JOSEF SUDEK. FOTO TIRADA DURANTE SEU SERVIÇO ATIVO NA ITÁLIA, PREMONIÇÃO DE OBRAS POSTERIORES.	147
FIGURA 17: JOSEF SUDEK. DA SÉRIE <i>ESTÁTUAS DESAPARECIDAS</i> . 1965.	148
FIGURA 18: JOSEF SUDEK. DA SÉRIE <i>ESTÁTUAS DESAPARECIDAS</i> . 1952.	148
FIGURA 19: JOSEF SUDEK. MANEQUIM NA RELVA. C. 1953-1957.	153
FIGURA 20: JOSEF SUDEK. CATEDRAL DE SÃO VITO. 1928.	156
FIGURA 21: ZDENKO FEYFAR. JOSEF SUDEK NO JARDIM REAL.	159
FIGURA 22: JOSEF SUDEK. KAMPA À NOITE. EFEITO DE LUZ DIFUSA. C. 1945-1960.	167
FIGURA 23: JOSEF SUDEK. SEM TÍTULO.	167
FIGURA 24: JOSEF SUDEK. PRAGA À NOITE. DÉCADA DE 1950.	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 DO ESPAÇO	30
1.1 PRAGUE PICTURES: PORTRAITS OF A CITY E RELATOS DE VIAGEM	34
1.2 PARATEXTOS: MAPA, EPÍGRAFES E PREFÁCIO	41
1.2.1 Mapa	42
1.2.2 Epígrafe	46
1.2.3 Prefácio	50
1.3 PRAGA MULTIFACETADA	52
1.3.1 Instâncias metaficcionais	65
1.3.2 Pequenos gestos dos cidadãos	70
1.3.3 Praga e a retomada da história	71
2 DA MEMÓRIA	82
2.1 PRESSUPOSTOS INICIAIS	82
2.2 AUTOBIOGRAFIA, AUTOFIÇÃO E INVENÇÃO	85
2.3 MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA	89
2.4 PRAGUE PICTURES: OS QUADROS DA MEMÓRIA	98
2.5 O FUROR DAS ÁGUAS E O FLUXO DAS MEMÓRIAS	105
2.6 A MEMÓRIA DAS GENTES E DAS PALAVRAS	111
2.6.1 Testemunhos e memoriais	112
2.6.2 Acervos silenciados	119
3 DA INTERMIDIALIDADE	124
3.1 ARTE E REPRESENTAÇÃO	125
3.2 O VIGOR ARTÍSTICO E O PODER CRIADOR DA PALAVRA	128
3.3 PRAGUE PICTURES E A ESCRITA DE LUZ	134
3.3.1 ESPAÇO, MEMÓRIA, PIXEL E PANORAMA	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
ANEXO I – OBRAS DO AUTOR	202

INTRODUÇÃO

*Se partires um dia rumo a Ítaca,
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber.
(Konstantinos Kaváfis, Ítaca)*

O dito popular “Quem viaja tem muito que contar” ressalta a importância da tradição oral, da arte de narrar. Em conhecido artigo, Walter Benjamin afirma ser o narrador alguém que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Esse viajante que absorve com a pele e com todos os outros sentidos aquilo que a vida lhe apresenta, que ouve histórias e se coloca no lugar do outro para exercitar um novo olhar, adquire bagagem suficiente para relatar a sua vivência. Para o referido autor, com o passar do tempo e a transformação da sociedade, o antigo camponês sedentário e o marujo comerciante transformaram-se em artífices que aperfeiçoaram a faculdade de contar histórias, associando “o saber das terras distantes [...] com o saber do passado” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Essa sabedoria, assimilada por camponeses, marujos, artífices, anciãos e anciãs, aflui na pena do artista, que traduz em palavras o rio muito antigo que permeia as civilizações.

John Banville acredita que “escrever ficção é muito mais do que contar histórias”. Para o autor, esse é “um impulso antigo e elementar que salta, como um sonho, de um desesperado imperativo para codificar e preservar coisas que se encontram profundamente enterradas em nós, para além das palavras. Isso é seu sentido, seu perigo e sua glória” (BANVILLE, 2005a). Observemos os trechos iniciais de dois romances distintos, escritos por Banville: O primeiro deles é uma narrativa em primeira pessoa que nos fala de sensações e de situações vividas por Victor Maskell, narrador protagonista de *O intocável* (1997).

Primeiro dia de uma vida nova. Muito estranho. Passo assustado quase o dia todo. Já exausto, mas também febril, como uma criança ao fim de uma festa. Como uma criança, sim: como se houvesse passado por uma grotesca forma de renascimento. E no entanto, hoje de manhã, compreendi pela primeira vez que sou um velho. (BANVILLE, [1997] 1999, p. 9)

Com a autoridade de quem enfrentou determinadas circunstâncias e, portanto, pode falar com propriedade, Maskell se propõe a descortinar capítulos de sua vida. Nós, leitores, ficamos intrigados com o que seria essa “vida nova” e essa “grotesca forma de renascimento” – e desejamos, sim, saber o que se passou e o que o teria levado a esse revigoreamento, a esse novo modo de interpretar os fatos ocorridos ao longo de sua existência.

No próximo fragmento, estamos diante da abertura do romance *Luz antiga* (2012), onde podemos ler:

Billy Gray era o meu melhor amigo, e me apaixonei pela mãe dele. Talvez dizer que me apaixonei seja forte demais, mas não conheço palavra mais fraca que se aplique. Tudo aconteceu meio século atrás. Eu tinha quinze anos, e a sra Gray, trinta e cinco. [...] Talvez ela ainda esteja viva. [...] (BANVILLE, [2012] 2013a, p. 11)

Ao termos contato com o trecho inicial do livro, somos imediatamente atraídos pela história de um amor vivido por Alexander Cleave na adolescência. Essa narrativa memorialística, que entrelaça fatos do passado e do presente, traz a marca da oralidade que tanto seduz os leitores. Interessamo-nos por descobrir quem era Billy Gray, como era a amizade entre os garotos, em que circunstâncias o narrador se apaixonou pela mãe do amigo e tudo o que houve em decorrência desse fato.

Em ambos os textos, desde o primeiro parágrafo, somos fisgados pela qualidade móvel, líquida, que nos envolve e nos faz perseguir a narração com o intuito de saber o que se passou. Em outras palavras, é mais ou menos a sensação de ouvir o clássico “Senta que lá vem história”. Os narradores nos convidam a percorrer com eles os caminhos e os meandros que os levaram a ser quem são – ou quem dizem que são. Queremos saber o porquê da exaustão e do estado febril do primeiro e almejamos por ver descortinados os mistérios da paixão do segundo. Ambos apresentam a característica apontada por Benjamin (1994), a da palavra – falada ou escrita – que vem de maneira fluida e carregada de sentido. Não temos a invocação solene das musas dos poemas épicos, mas estamos diante de narradores competentes, que conduzem seus ouvintes e/ou leitores de maneira hábil.

John Banville dá voz a esses narradores, empresta a eles essa potência discursiva. Autor de inúmeros romances premiados, Banville é um dos nomes mais expressivos da literatura irlandesa contemporânea. A Irlanda, como se sabe, destaca-se por sua produção literária. Diz-se até mesmo que ela está para a literatura assim

como a Holanda está para a pintura; ou seja, o país tem um rol de escritores notáveis – e dentre essas inúmeras vozes, o que nos atraiu foi a habilidade narrativa de Banville.

Para que possamos melhor situar o autor no panorama da literatura, algumas informações fazem-se relevantes. Nascido em Wexford em 1945, William John Banville dedicou-se a uma variada gama de gêneros textuais: artigos, contos, resenhas, um livro de literatura infantil¹, peças de teatro, adaptações e roteiros para a televisão e o cinema, entre outros. Sua primeira publicação foi o livro de contos *Long Lankin* (1970), no qual já é possível perceber as sementes do que viria a caracterizar seu trabalho ficcional, tais como a escolha de determinados temas, a presença da memória e o esmero em relação à forma.

Em pouco mais de meio século de produção, Banville trouxe à luz os seguintes romances: *Nightspawn* (1971), *Birchwood* (1973); a tetralogia da ciência, que compreende *Doctor Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Letter* (1982) e *Mefisto* (1986); a trilogia da arte, que consiste em *The Book of Evidence* (1989)², *Ghosts* (1993) e *Athena* (1995); *The Untouchable* (1997); a trilogia Cleave, que engloba *Eclipse* (2000), *Shroud* (2002) e *Ancient Light* (2012); *The Sea* (2005), *The Infinities* (2009), *The Blue Guitar* (2015), *Mrs Osmond* (2017), *Snow* (2020) e *April in Spain: A Novel* (2021). O autor escreveu ainda dois livros de não ficção intitulados *Prague Pictures: Portraits of a City* (2003) e *Time Pieces: A Dublin Memoir* (2016). Há um outro lançamento previsto para outubro de 2022, intitulado *The Singularities: A Novel*. No Brasil, em ordem cronológica de traduções, temos: *Mefisto* (1988), *O intocável* (1999), *O livro das provas* (2002), *O mar* (2007 e 2014)³, *Os Infinitos* (2011), *Luz antiga* (2013), *Eclipse* (2014), *Sudário* (2015), *O violão azul* (2016), *O livro das evidências* (2018).

¹ BANVILLE, John. *The Ark*. Illustrated by Conor Fallon. Oldcastle: Gallery Press, 1996.

De acordo com informações obtidas no jornal *The Irish Times*, *The Ark*, a nova versão da Arca de Noé escrita por John Banville e ilustrada por Conor Fallon, teve uma edição limitada a 260 cópias. O livro foi produzido a partir de uma iniciativa para levantar fundos para *The Ark*, o Centro Cultural para Crianças localizado no bairro Temple Bar, em Dublin. Disponível em:

<<https://www.irishtimes.com/news/lark-at-the-ark-1.92908>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

² Existem duas traduções brasileiras do romance *The Book of Evidence*. A primeira delas, *O livro das provas*, é assinada por Maria Alice Máximo e publicada pela Record (2002); a segunda, *O livro das evidências*, é de responsabilidade de Fábio Bonillo, com selo da Biblioteca Azul (2018).

³ As duas traduções para o português do Brasil são de Maria Helena Rouanet (Nova Fronteira, 2007) e Sergio Flaksman (Biblioteca Azul, 2014).

Valendo-se de uma outra persona, sob o pseudônimo de Benjamin Black, Banville dedicou-se a redigir romances policiais, tendo lançado diversos títulos⁴: *Christine Falls* (2006), *The Silver Swan* (2007), *The Lemur* (2008), *Elegy for April* (2010), *A Death in Summer* (2011), *Vengeance* (2012), *Holy Orders* (2013), *The Black-Eyed Blonde* (2014), *Even the Dead* (2015), *Prague Nights* (2017) e *The Secret Guests* (2020). A Editora Rocco publicou as seguintes traduções: *O pecado de Christine* (2011), *O cisne de prata* (2013), *A loura de olhos negros* (2014), *Rastros na neblina* (2015) e *Morte no verão* (2020). Em 2017, Benjamin Black recebeu o importante prêmio RBA de Novela Negra, concedido pela Editora RBA, de Barcelona⁵. Em 2021, com o romance *Snow*, Banville arrebatou o Strand Critics Award for Best Mystery Novel. Ao longo de sua carreira, tanto por livros produzidos individualmente quanto pelo conjunto da obra, Banville foi homenageado em diversos países, tais como Alemanha, Áustria, Espanha, Estados Unidos e Irlanda. Entre as mais relevantes premiações, destacam-se: Arts Council Macaulay Fellowship (1973), Allied Irish Banks' Prize (1973), American Ireland Fund Literary Award (1975), James Tait Memorial Prize (1976), Guardian Fiction Prize (1981), Guinness Peat Aviation Book Award (1989), Lannan Literary Award (1997), Man Booker Prize (2005), um dos mais importantes prêmios literários do Reino Unido; Franz Kafka Prize (2011), ofertado pela Franz Kafka Society, da cidade de Praga; Irish Book Award (2012), Austrian State Prize for European Literature, também conhecido como European Literary Award (2013); Irish PEN Award (2013), pelo conjunto da obra; Irish Book Awards (Bob Hughes Lifetime Achievement Award) (2013), Príncipe das Astúrias de Literatura (2014). Além desses prêmios, recebeu uma importante comenda da Ordine della Stella d'Italia (2017). No ano de 2002, Banville visitou a Universidade de São Paulo, onde participou do Congresso Internacional "Interrelations: Irish Literatures and other forms of knowledge", promovido pela Associação Internacional para o Estudo da Literatura

⁴ Sete dos títulos têm como personagem central o médico patologista Quirke: *Christine Falls*, *The Silver Swan*, *Elegy for April*, *A Death in Summer*, *Vengeance*, *Holy Orders* e *Even the Dead*. O oitavo livro da série Quirke, *April in Spain: A Novel* (2021), foi publicado não mais com a assinatura de Black, mas do próprio Banville. Maiores informações disponíveis em: <https://www.nytimes.com/2020/10/01/books/john-banville-snow-benjamin-black.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁵ O cobiçado prêmio RBA de Novela Negra, que contemplava romances dos gêneros *noir* e/ou policiais escritos em espanhol ou em inglês com a quantia de 125.000 euros, foi promulgado de 2007 a 2018. Em 2019, a Editora RBA resolveu suspendê-lo, ao menos temporariamente. Informação obtida em La Vanguardia. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190725/463690652293/premio-rba-novela-negra-mejor-dotado-cancela.html>. Acesso em: 22 nov. 2021.

Irlandesa (International Association for the Study of Irish Literature – IASIL) em parceria com a Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI). Um fruto dessa visita foi a entrevista concedida a Laura Patricia Zuntini de Izarra, publicada em 2003⁶. Em 2013, o autor esteve no Brasil como convidado da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), no Estado do Rio de Janeiro.

A obra do autor irlandês já alcança certa representatividade no Brasil, sobretudo em circuitos especializados. O interesse por seus livros em nosso país deu-se a partir do estudo pioneiro da Professora Laura Patricia Zuntini de Izarra, da Universidade de São Paulo (USP) e de seu grande incentivo para a divulgação das obras do autor. Além de sua tese de doutorado *Espelhos e Labirintos Holográficos: o processo de uma 'nova' síntese estética na obra de John Banville (1995)*⁷, há dois relevantes trabalhos de pós-graduação *strictu sensu* de seus orientandos. Em 2009, Tatiana Mônica de Campos apresentou a dissertação *Memória e recordação: uma leitura de The Sea, de John Banville*; em 2015, foi a vez de Bruno Ochman Lustoza defender seu mestrado com o trabalho intitulado *Ritmos oceânicos do consciente: memória, arte e metaficção em O mar, de John Banville*. Em 2021, na Universidade Estadual de Goiás (UEG), Dilorrara Ribeiro Gomes concluiu seu mestrado com *Um mergulho no passado pelas ondas profundas da memória: O mar de John Banville*. Em 2012, na Faculdade de Artes do Paraná (FAP, atual UNESPAR), nós concluímos uma pós-graduação *lato sensu* com a monografia intitulada *As artes visuais no romance O mar, de John Banville*.

Quanto a textos críticos escritos em língua portuguesa, localizamos apenas cinco publicações até o momento: dois artigos nossos, o primeiro deles intitulado “O livro das provas: palavra e imagem” (2016)⁸, o segundo, “John Banville: narrativa ecfástica e picturalidade” (*Revista Letras*, 2018). Encontramos ainda “A escrita memorialista e a reconstrução do passado em *O mar*, de John Banville”, de Adolfo José de Souza Frota (*Scripta Uniandrade*, 2019); e dois outros textos de Dilorrara

⁶ IZARRA, Laura Patricia Zuntini de. Interviewing John Banville. In MUTRAN, Munira Hamud; IZARRA, Laura Patricia Zuntini de (orgs.). *Kaleidoscopic Views of Ireland*. Humanitas/ FFLCH/USP, 2003. p. 227-248.

⁷ Existe uma versão dessa tese publicada em língua inglesa. IZARRA, Laura P. Z. *Mirrors and Holographic Labyrinths: The Process of a "New" Aesthetic Synthesis in the Novels of John Banville*. Lanham, New York, Oxford: International Scholars Publications, 1999. Informação disponível em: <<http://www.abei.org.br/books/mirrors-and-holographic-labyrinths?lang=pt>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

⁸ Esse capítulo faz parte da coletânea *Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade* (Appris Editora, 2016), organizada por Brunilda Reichmann. p. 277-293.

Ribeiro Gomes em conjunto com seu orientador, o Professor Adolfo José de Souza Frota: o artigo “Entre o mar e as ruínas do passado. As configurações topográficas em *O mar*, de John Banville” (*Revista Interfaces*, 2020); e o capítulo intitulado “Do resgate mnemônico à percepção interativa em *O mar*, de John Banville” (2020)⁹.

Em 2020, a Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI) publicou um importante dossiê (v. 22, n.1) intitulado *Word Upon World: Half a Century of John Banville's Universes*. Essa edição especial, em língua inglesa, presta homenagem aos cinquenta anos de intensa atividade literária do autor. Participaram dela especialistas de diversos países.

Considerando-se a magnitude do escritor irlandês e o ainda incipiente número de publicações no Brasil a respeito da sua produção – especialmente em língua portuguesa –, optamos por investigar a sua obra e, na medida do possível, ajudar a divulgá-la. Vale acrescentar que este estudo constitui a segunda tese realizada sobre ele em nosso país. Na tese de Izarra, de 1995, *Espelhos e Labirintos Holográficos*: o processo de uma ‘nova’ síntese estética na obra de John Banville, a autora discute o romance de Banville e a representação da realidade, entendida como criação de nossa mente e/ou como construção da linguagem. O texto aponta para as interrelações entre ficção, metaficção, ciência e artes visuais existentes nos romances e, de forma inovadora, indica a presença daquilo que a pesquisadora nomeia como uma “nova síntese” na obra do escritor irlandês.

Uma vez que a ficção banvilleana é bastante prolífica, o processo de selecionar uma obra com a qual trabalhar foi árduo. Depois de laborioso levantamento, percebemos que, de modo geral, há pouquíssimas análises a respeito de seus textos de não ficção. Nestes, o autor e o narrador são uma única voz, a do próprio Banville, que relata certas experiências vividas e/ou imaginadas, quando ele nos deixa entrever o modo como as assimilou, traduzindo-as em palavras. Como leitores, temos então a sensação de participar um pouco da trajetória humana do próprio escritor, seguindo seus passos ou fazendo-lhe companhia, observando sua reação a tudo o que supostamente lhe acontece. Naturalmente, existe um grande percentual de ficcionalidade dentro desses relatos, uma vez que a fronteira entre ficção e não ficção é bastante permeável. O mesmo pode ser falado da memória, uma vez que as

⁹ Esse capítulo integra o livro *Intercríticas: estudos contemporâneos de língua e literatura* (Uniedusul Editora, 2020), organizado por Adolfo José de Souza Frota, Eduardo Batista da Silva e Fábio Júlio de Paula Borges. p. 77-86.

narrativas estão baseadas nela. Banville não se restringe aos limites propostos pelos gêneros textuais; ele explora e expande as divisas da representação. Sabemos que tudo é transmutado pela lente do autor, que pode inventar, alterar, ajustar o foco para que leiamos o mundo a partir da sua ótica. Ainda assim, ingenuamente parece que nos é concedido testemunhar e de certa maneira participar dos acontecimentos da vida dessa persona narrativa.

Atraídos por essa perspectiva, nossa escolha recaiu sobre o texto não ficcional intitulado *Prague Pictures: Portraits of a City* (2003), sem tradução no Brasil. Portanto, experimentamos o desafio de traduzir os excertos da obra citados ao longo deste estudo. A narrativa de Banville (Figura 1) configura um gênero híbrido e situa-se na confluência entre relatos memorialísticos e de viagem. Ao descrever suas excursões à cidade de Praga, por meio de uma prosa elegante, o autor resgata aspectos históricos e culturais, faz indagações a respeito da memória, da arte, da arquitetura, da própria escrita e das relações humanas que acontecem naquele espaço geográfico.



Figura 1: John Banville.¹⁰

Curiosamente, nesse texto de difícil definição (será um guia de viagens, um relato, uma autobiografia, um livro de memórias, um levantamento histórico, uma declaração de amor?), John Banville perpassa temas e pontos de vista frequentes em

¹⁰ Fonte: <<https://www.thenationalnews.com/arts-culture/book-review-john-banville-strums-the-rhythms-of-love-and-loss-in-the-blue-guitar-1.135251>>. Acesso: 5 mar. 2021.

sua obra ficcional. *Prague Pictures*¹¹ é uma variação importante desse universo no sentido de que o autor configura um discurso ensaístico, de não ficção. Surpreendentemente, no entanto, carrega traços fortemente poéticos, que o aproximam sobremaneira da ficção. Naturalmente, ao contrastar esse texto com alguns dos seus romances, especialmente aqueles que compõem a trilogia das pinturas e outros na mesma linha, é possível constatar que estes trazem uma carga de visualidade maior. No entanto, ressaltamos que as imagens também se fazem presentes em *Prague Pictures*, de maneira mais discreta, é verdade, porém, não menos importante. Aspectos filosóficos e artísticos, memórias do espaço, espaços de memórias, tudo se integra nessa narrativa ímpar, pós-moderna, contemporânea, atemporal.

Tendo definido a obra, apresentamos na sequência algumas particularidades do texto que nos propomos analisar.

PRAGUE PICTURES: VETORES DA PESQUISA

Por se tratar de um livro de não ficção, *Prague Pictures* não traz um enredo propriamente dito. Cada personagem apresenta um ponto de vista sobre a cidade: há os que a amam e os que desejam deixá-la; os que a enaltecem e os que calam. Com relação à sua estrutura, além de diversos paratextos, o volume compreende cinco capítulos (I - Perspectiva: a cidade de Sudek; II - Limiar; III - Orgia de Praga; IV - Grande dinamarquês, Pequeno cão; V - Instantâneos), seguidos de um epílogo (O dilúvio) e de uma espécie de pós-epílogo (Pós-imagens). A metrópole, seus artistas e seus habitantes são apresentados por meio de uma narrativa não linear, condizente com o discurso memorialístico. Cada capítulo é constituído de diversos fragmentos, que configuram instantâneos do local. Esse grande mosaico ganha consistência e unidade a partir do fio condutor tecido por Banville, que é o autor, a voz narrativa e o protagonista dessa aventura.

Partindo da reflexão a respeito do narrador proposta por Benjamin (1994) e mencionada logo no início desta Introdução, consideremos as palavras de abertura de *Prague Pictures*: “Era inverno quando vi Praga pela primeira vez, a cidade coberta por um manto de neve reluzindo ao sol de um final de janeiro inusitadamente

¹¹ Ao longo deste estudo, o título do livro *Prague Pictures: Portraits of a City* será abreviado como *Prague Pictures*.

luminoso”¹² (PP, 2003, p. 1)¹³. Percebe-se que essas breves linhas trazem a marca da tradição oral, herança da poesia épica; elas configuram um chamado para ouvir uma longa narrativa. *Once upon a time, in a very distant kingdom...* Assim começam as histórias que compõem o nosso imaginário. Assim começa *Prague Pictures*. Era uma vez, numa Praga muito distante... e de imediato estamos definitivamente fisgados por essa característica de oralidade da sua narrativa. No mesmo instante nos preparamos para ouvir uma história que se desfia diante de nós por meio de imagens e sonoridades inusitadas. Nesse sentido, Banville aproxima-se do narrador proposto por Benjamin (1994): alguém que tenha passado por uma experiência – ele de fato esteve em Praga algumas vezes – e que venha a relatá-la com todo o saber e o sabor do vivido, do vivenciado.

Banville, portanto, é esse narrador viajante que, tendo feito a travessia, ao retornar de sua jornada por terras estrangeiras, deseja compartilhar a vivência e os conhecimentos adquiridos por meio da sua própria percepção e pelos relatos de outros contadores de histórias, amigos que fez ao longo do caminho. Regina Zilberman, em sensível análise, afirma que

[a] narrativa constitui, pois, o espaço em que a memória se manifesta, tomando toda recordação a forma de um relato retrospectivo. Representa a fonte do contar, logo, a origem da narração, exposição primitivamente oral de um sujeito para um grupo de ouvintes, com o qual compartilha interesses e expectativas. (ZILBERMAN, 2006, p. 130)

No papel de rapsodo e guardião da memória, Banville preserva a história por meio da sua narração em retrospectiva. Chama-nos a atenção de modo particular a perspectiva de Zilberman (2006), que vê a narrativa como “o espaço em que a memória se manifesta”. Concordamos com esse ponto de vista, segundo o qual é possível conceber a própria narrativa como espaço.

Em *Prague Pictures*, de maneira bastante peculiar, a cidade adquire o *status* de um personagem; a geografia humana – instituída na inter-relação entre espaços e pessoas, elementos físicos e humanos, com toda a riqueza que daí advém – torna-se

¹² No original: “It was winter the first time I saw Prague, the city blanketed with snow and glistening in the sunlight of an unseasonably bright late January.” [tradução nossa] A tradução que fazemos do texto de Banville tem como base a edição portuguesa traduzida por Teresa Casal, a quem agradecemos profundamente.

¹³ Nas citações, *Prague Pictures* será abreviado como PP, seguido do ano de publicação e número da página do original em inglês.

um vetor de força dentro desse universo diegético. Desse modo, a obra de Banville pode ser compreendida como um espaço narrativo que toca na essência dos locais visitados em Praga, espaços estes constituídos em/de memórias indelevelmente gravadas.

Caminhamos com Banville pela cidade e pela escrita, procuramos as especificidades do seu olhar sobre as localidades visitadas, recriadas ou imaginadas. Nessa caminhada, a geografia transforma-se em toponímia, palavra que na concepção de *Yi-Fu Tuan* é

um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. [...] Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar [...]. A toponímia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo. (TUAN, 1980, p. 107)

Iluminados pelos ensinamentos de Tuan (1980), compreendemos que tanto Banville como nós, leitores, desenvolvemos vínculos afetuosos com a cidade. Ele solidificou-os ao longo de suas viagens a Praga e de seu convívio com algumas pessoas; nós os desenvolvemos por meio da sua arte literária, que nos coloca em contato com a capital tcheca.

Atingimos com Banville esse olhar afetivo e reverente pela metrópole à margem do rio Moldava, certos de que os eventos narrados (realidade e/ou ficção) foram suficientemente fortes para instalarem-se em sua memória e serem transfigurados em sua escrita. Ainda na esteira de Tuan (1983) que, no desenvolvimento de seus estudos, nos apresenta o conceito de espaço tornado lugar a partir da experiência vivida, percebemos de que maneira o local vai se transformando de cidade da ideiação em cidade do coração, e de que maneira um local antes apenas imaginado torna-se um lugar de vivências que se arraigam em sua alma e passam a compor a sua identidade.

A ênfase nas questões relativas ao espaço na literatura foi amplamente observada e registrada por diversos teóricos. Robert Tally Junior (2017) assegura que a então denominada “virada espacial” surge a partir de uma nova sensibilidade e de um novo entendimento estético, compreendido como o pós-modernismo. O autor

relembra que Michael Foucault (1926-1984), ao contrastar a sua época com o século anterior, denominou a nossa era como “a época do espaço”.

Luis Alberto Brandão, grande estudioso do assunto, também discorre sobre o tema, afirmando que, em meados do século XX,

[c]hega-se a cunhar a expressão *spatial turn* – virada espacial –, que abarca não somente as transformações de natureza propriamente teórica relativas aos termos, mas também aquelas vinculadas à vivência do espaço como categoria empírica, socialmente determinada e determinante. (BRANDÃO, 2013, p. 49)

Portanto, além de sua relevância enquanto conceito teórico, o espaço passa a ser considerado também nos âmbitos de vivência e de interconexão, pois tanto sofre quanto exerce influência sobre o homem. Pelo fato de abranger essa dimensão da experiência humana, torna-se elemento essencial para o entendimento dos estudos literários.

Edward Said (2002) vai ainda mais longe ao declarar que nas décadas finais do século XX houve “um interesse florescente em duas áreas das humanidades e das ciências sociais que se sobrepõem: a memória e a geografia ou, mais especificamente, o estudo do espaço humano” (SAID, 2002, p. 241)¹⁴. Naturalmente, o espaço não se restringe às dimensões de altura, largura e profundidade; ele extrapola o tridimensional, cingindo o elemento humano em sua vasta complexidade. O crítico afirma que em ambas as áreas se produziu um número extraordinário de trabalhos relevantes, os quais vieram a gerar novos campos de investigação. O interesse pela memória, por exemplo, ramificou-se e hoje abrange formas de escrita que atraem o público leitor, tais como as memórias pessoais e autobiográficas.

Said (2002) menciona dois vetores primordiais. Até o momento, temos uma ênfase tanto nas questões relativas ao espaço quanto naquelas relacionadas à memória – e esses são dois eixos com os quais pretendemos trabalhar ao analisarmos o texto de Banville. O terceiro eixo – que se interconecta com os dois anteriores – está diretamente relacionado ao caráter de visualidade da narrativa banvilleana, ou à “visibilidade”, como diria Italo Calvino (1990). Para procedermos à análise dos diálogos entre o legível e o visível, entre a palavra e a imagem, recorreremos aos estudos sobre intermedialidade. Se voltarmos ao segmento inicial de *Prague Pictures*,

¹⁴ No original: “a burgeoning interest in two overlapping areas of the humanities and social sciences: memory and geography or, more specifically, the study of human space.”

citado anteriormente, veremos que os três vetores – espaço, memória, plasticidade – estão aí estabelecidos. Temos a forte presença do espaço (Praga em sua exuberância e em seu silêncio), o relato em *flashback* (portanto, memorialístico), tudo isso aliado ao grande potencial imagético da descrição, que convoca o visual.

Um fator primordial para a escolha de *Prague Pictures* é a forte atração que a cidade exerce sobre as pessoas, por sua beleza, por sua arquitetura, por suas artérias expostas, o rio Moldava, que desliza e corta a cidade ora com placidez, ora com perigo iminente. Quantas histórias não devem ter acontecido ali, quantas aventuras e tragédias aquelas águas não devem ter presenciado, incorporado, ocultado? Banville mergulha nessas águas e traz à tona o passado conturbado desta que é hoje a capital da República Tcheca. Castelos, pontes, a narrativa mitológica da fundação, guerras, disputas pelo poder – tudo ajuda a compor esse mosaico de palavras com as quais o autor irlandês delineia as paisagens e os contornos da metrópole.

Perguntamo-nos: em Praga, que caminhos e que instâncias levaram o autor a ter uma compreensão mais profunda e mais abrangente da cidade? Suas paredes robustas com camadas e camadas de memórias, a geografia humana, seus arquitetos, músicos, literatos, sua história? Josef Sudek, sua fotografia e sua arte? Possivelmente todos esses aspectos – que envolvem o espaço, a memória e a intermedialidade – têm um peso relevante na composição do texto, pleno de diálogos intertextuais e interartísticos.

Segundo a narrativa de Banville, contemplar as fotografias de Sudek alterou significativamente sua percepção de Praga. Em nosso entendimento, as imagens foram um divisor de águas, uma epifania. Funcionaram como uma espécie de guia, ajudando-o a enxergar a complexidade, a dramaticidade, os silêncios, as mazelas, a riqueza de ângulos e detalhes, as janelas para dentro de si mesmo, luzes e sombras, o indizível. A partir da apreciação estética da arte de Sudek, a cidade que parecia plana, sem cor, adquire uma nova pele, com textura e significado especiais, sendo capaz de despertar no autor esse olhar para o inusitado, o íntimo, o sofrido, o artístico, o sub-reptício, as nuances, os aspectos políticos, o cotidiano, ou seja, a vida como ela é.

Entendemos a fotografia como um espaço de representação. Nesse sentido, tencionamos investigar em que medida a arte de Sudek funciona como um espaço narrativo dentro do texto de Banville, configurando uma moldura, uma estrutura de encaixe. Quando determinadas obras do artista são mencionadas, é como se

houvesse um *hiperlink* direcionando-nos para uma nova janela, para uma tela na qual a imagem lá se encontra, em sua plenitude e em seu mistério, à espera de ser desvendada. Essas caixinhas de surpresas encontram-se ao longo do texto, também em forma de menção a pinturas de mestres consagrados. Nesse processo, a narrativa amplia-se, desdobra-se e traz para si o universo das artes visuais. Portanto, é imprescindível apreciar a qualidade plástica do mundo retratado por Banville. É imperioso examinar também a plasticidade do seu relato.

Cada linha, cada parágrafo do texto parece trazer inúmeras perguntas. Diversos estratos de significados, assim como as grossas paredes da Catedral de São Vito ou do Castelo de Praga, são colocados diante do leitor. Ao percorrermos com o autor/narrador a topografia de *Prague Pictures*, surgem problematizações nas zonas fronteiriças dos espaços, nos recantos da memória, nas intersecções dos discursos (meta)literário e semiótico. É um texto híbrido e multifacetado, cujas linhas e entrelinhas são impregnadas de significados.

Das águas moventes do Moldava e dos caminhos líquidos da leitura, desponta a pergunta fulcral que constitui a linha mestra desta pesquisa e está diretamente relacionada com o questionamento formulado pelo próprio Banville: “Se Praga não é lugar, será gente, então? Não as grandes vistas, mas as grandes figuras?” (PP, 2003, p. 83)¹⁵. Faz-se necessário investigar o que compõe o coração do coração da cidade. A pergunta central é: Qual é a essência de Praga? Tal indagação vem acompanhada de outras complementares: O que constitui o tecido e a identidade dessa metrópole à margem do rio Moldava? Ou ainda: Em que consiste o cerne dessa cidade? Em que medida ela é uma cidade real ou imaginada, concebida a partir do poder criativo de Banville? Ela é espaço ou lugar?

Naturalmente, propomos que os três eixos basilares, o espaço, a memória e a intermedialidade, sejam interpretados à luz desse fio condutor. É igualmente importante indagar: Como a viagem e o espaço são explorados e caracterizados na obra de Banville? De que maneira suas memórias estão associadas a essa cartografia, a esses espaços da recordação? Em que medida as fotografias de Sudek, espaços da representação, são responsáveis por despertarem no autor irlandês não somente um novo olhar para a realidade de Praga, mas também uma nova sensibilidade formal e estética? Em termos retórico-formais, isso se traduz em seu

¹⁵ No original: “If Prague is not place, is it people, then? Not the great sights but the great figures?”

texto? De que modo o texto literário abriga a imagem, o iconotexto? As perguntas são inúmeras e os enfoques a serem observados são profusos. Afinal, como diria Bill Richardson, “[n]ão seguimos apenas os locais e os deslocamentos que podem ser descritos, retratados ou aos quais se alude na obra, mas também seguimos a curva de uma narrativa, os contornos de uma trajetória musical, os padrões de uma dança” (RICHARDSON, 2015, p. 11)¹⁶, os tons de uma tela, as nuances de uma narração.

Entre os inúmeros desdobramentos da escritura de Banville, encontram-se aspectos relacionados às questões políticas que os cidadãos de Praga enfrentam e com as quais tiveram que lidar ao longo dos anos e dos séculos. Curiosamente, em algumas entrevistas, John Banville (1992, 2020) diz-se partidário da ficção apolítica, cujas força e beleza advêm puramente do uso de uma retórica elaborada, de esmero técnico e inventividade linguística – e essas qualidades são, de fato, inegáveis no seu texto. No entanto, não acreditamos que a arte possa ser, de fato, neutra, isenta; diríamos, inclusive, que parte considerável de sua obra apresenta essa faceta política, mesmo que de modo sutil ou, como diria Neil Murphy, “de uma maneira tangencial” (MURPHY, 2004, p. 104)¹⁷.

Em diversas entrevistas concedidas por Banville, é possível perceber que ele não é ingênuo; ao contrário, tem um profundo conhecimento da realidade e é bastante politizado. Imaginamos que o que ele não deseja é escrever uma arte utilitária, pedagógica, dogmática. Entretanto, isso não impede que seu texto ou que alguns de seus personagens tragam, mesmo que nas entrelinhas, uma visão de mundo impregnada de certas concepções políticas. As afirmativas por parte do autor, no entanto, que insiste em dizer que seus escritos não perfazem uma crítica social, têm sido debatidas por estudiosos de sua obra, que veem algumas inconsistências entre suas afirmações teóricas e sua prática ficcional.

Trazemos como exemplo a entrevista realizada no dia dezesseis de dezembro de 2020, promovida pelo Irish Cultural Centre de Londres durante o Festival Literário Digital (Digital Literary Festival)¹⁸. Na ocasião, Carlo Gébler, o entrevistador, ao comentar sobre aquele que era então o mais recente livro do autor, *Snow* (2020), foi

¹⁶ No original: “We do not just track locations and dislocations that may be described, depicted, or alluded to within the work, but we also follow the curve of a narrative, the contours of a musical trajectory, the patterns of a dance.”

¹⁷ No original: “in a peripheral way.”

¹⁸ John Banville in Conversation with Carlo Gébler – The ICC Digital Literary Festival. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=40v0FQySk_w>. Acesso em: 25 jan. 2021.

taxativo:

CG: É um livro extremamente político, e também é um livro sobre subjetividade.

JB: Bem, não intencionalmente político, devo dizer. E eu não estava ciente de estar fazendo isso, mas posso ver, olhando em retrospectiva que, sim, ele é crítico em suas implicações, embora não em sua intenção. (BANVILLE, 2020)¹⁹

Não obstante Banville tenha reafirmado seu posicionamento como escritor que prima pela estética, seu interlocutor – filho da escritora Edna O’Brien²⁰ e ele também autor de diversos romances, contos, peças, livros de não ficção e, portanto, um leitor de larga experiência – aponta em direção a questões que indiscutivelmente evidenciam um conteúdo político.

Diríamos que algo semelhante ao que ocorre em *Snow* acontece em *Prague Pictures*, pois o teor político de algumas passagens brota de maneira sutil e esmagadora. Sim, são palavras antagônicas, mas despertadas pelo texto. A crítica de Banville aos regimes anteriormente instalados na cidade é um fino fio, afiado, cortante e certo. Mas o autor não se deixa cegar. Ele é capaz de, no seu julgamento, ver os prós e os contras de/em diversos contextos.

Com relação a uma possível dissonância entre o que Banville afirma a respeito de suas obras e o que elas efetivamente trazem, Joseph McMinn assevera:

Na maioria de suas entrevistas e artigos, Banville está inventando ‘Banville’, revelando uma estética que nem sempre nos leva ao centro do seu trabalho, embora por vezes seus comentários e *insights* sejam valiosos para aqueles que tentam entender ou melhor apreciar a sua obra. (MCMINN, 2000, p. 80)²¹

Banville não somente inventa como se reinventa continuamente. No decorrer de nossa análise, exploraremos algumas de suas entrevistas, com o intuito de buscar alguma explanação ou eventualmente a corroboração de determinadas ideias impregnadas

¹⁹ Transcrição de trecho da entrevista entre Carlo Gébler (CG) e John Banville (JB):

“CG: It’s an extremely political book, as well as being a book about subjectivity.

JB: Well, unintentionally political, I have to say. And I wasn’t aware of doing that, but I can see looking back at it that, yes, it is critical in its implications, if not in its intent.”

²⁰ Carlo Gébler. Biografia. Disponível em: <<https://literature.britishcouncil.org/writer/carlo-gebler>>. Acesso em: 5 mar. 2021.

²¹ No original: “In most of his interviews and articles Banville is inventing ‘Banville’, offering an aesthetic that does not always lead us to the heart of his work, although sometimes his comments and insights are invaluable to those trying to understand or better appreciate that work.”

em *Prague Pictures*.

Cada eixo analisado neste trabalho compreende um universo denso, com muitos meandros, com muitas possibilidades de interpretação. O recorte proposto, conforme mencionado anteriormente, versa sobre as questões relativas ao espaço (Capítulo 1), à memória (Capítulo 2) e à intermedialidade (Capítulo 3).

No capítulo 1, o principal foco da reflexão é o espaço e seus desdobramentos. Examinamos a complexidade desse tema, que traz em si uma multiplicidade de significados. Destacamos a importância da geografia humana e seu entendimento das relações entre o homem e o ambiente. Buscamos verificar se a cidade é de fato um local de convergências, um texto em progresso, que se constrói no dia a dia da escritura e da vivência.

No capítulo 2, investigamos o processo da escrita memorialística de Banville e de que maneira ele constrói a cidade a partir da sua rememoração, do testemunho de alguns cidadãos, do legado de poetas, artistas e historiadores. Será real ou fictícia a Praga dos seus relatos? Fragmentos, múltiplos pontos de vista, camadas de história, memórias individuais e coletivas ajudam a compor a visão caleidoscópica da cidade.

O capítulo 3, que trata da Intermedialidade, configura um estudo das relações entre palavra e imagem. Examinamos a influência que a fotografia de Josef Sudek exerce sobre Banville, sendo capaz de modificar a apreensão que o autor tem da capital tcheca. Discutimos o poder da arte de mover o ser humano, o espectador, levando-o a uma percepção mais aguçada do espaço.

Resta-nos ainda tecer um comentário, sob o pretexto de explicação e/ou justificativa. *Prague Pictures: Portraits of a City* é um título curioso. Tanto a palavra *pictures* (fotografias) quanto *portraits* (retratos) inegavelmente remetem à arte fotográfica. Não obstante, com exceção da capa e da contracapa, que trazem fotografias de Josef Sudek, não há fotos reproduzidas no livro – nem do artista, nem da cidade. Uma das possíveis razões para o projeto gráfico não incluir imagens pode estar relacionada ao aspecto comercial; afinal, o livro teria um custo mais alto em função da cessão de direito de imagem e da impressão mais cara. Quanto ao autor, pode significar que ele considere suas descrições suficientemente hábeis para suscitar na imaginação do leitor aquilo que suas palavras delineiam e, portanto, nessa perspectiva, não haveria necessidade de se colocar imagens. Diríamos que ele

é, de fato, muito bem sucedido em suas descrições, de tal forma que consegue despertar tanto a curiosidade quanto a fantasia do seu público leitor, fazendo com que nos sintamos impelidos a procurar virtualmente os locais por ele visitados, os espaços arquitetônicos, as obras de arte, como monumentos, pinturas, fotografias, sejam eles apenas sugeridos ou efetivamente mencionados/descritos em sua narrativa.

É por essa razão que, ao longo desta tese, optamos por adicionar ao texto algumas imagens. Elas vêm em resposta àquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2014) denomina *Stimmung*, a ambiência suscitada pela narrativa. Seu uso nesta pesquisa caracteriza-se como um traço confessional e pretende funcionar como um mapeamento possível da leitura que realizamos. Em entrevista concedida a Sandrine Treiner, Banville afirma: “todo o leitor reescreve o livro. Quando eu termino um livro e ele é publicado, ele não pertence mais a mim; ele pertence a todos os leitores. E se eu tiver dois mil ou duzentos mil leitores, haverá duas mil ou duzentas mil versões do livro” (BANVILLE, 2013a)²². Assim como há “uma infinidade de Pragas”, há também uma miríade de leituras possíveis. Reiteramos que o fato de este estudo vir acompanhado de alguns dispositivos foto-textuais foi instigado primordialmente pelo relato de Banville. Se o cronista assume o papel de um escritor-viajante, ao procedermos à análise, colocamo-nos no papel do leitor-viajante, curioso por descobrir, juntamente com a narrativa, os meandros da cidade. Nosso interesse pelo texto de Banville reside no grande poder que ele tem de suscitar imagens. Frequentemente, a simples menção que o autor faz a alguns locais, monumentos, obras de arte ou pessoas instiga a nossa curiosidade. Desejamos visitar os mesmos espaços, trilhar os seus passos, ver o que ele viu – ou imaginou. Logo, a visualidade, no nosso entendimento, torna-se fundamental. Essa é uma caminhada não somente legível, mas também visível.

Agora, resta o convite: vamos percorrer os caminhos de Prague *Pictures* e vislumbrar a Praga de Banville e de Sudek?

²² No original: “every reader rewrites the book. When I finish a book and it is published, it no longer belongs to me, it belongs to all the readers. And if I have two thousand or two hundred thousand readers, there are two thousand or two hundred thousand versions of that book.” John Banville in Conversation – When Prose Meets Poetry (2013a). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uaVgeovkn2E&t=1946s>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

1 DO ESPAÇO

- *De uma cidade, não aproveitas as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá a uma pergunta tua.*
 – *Ou a pergunta que te coloca, obrigando-te a responder, como Tebas pela boca da Esfinge.*
 (Italo Calvino, *Le città invisibili*)²³

Prague Pictures: Portraits of a City (2003) configura um relato das viagens de John Banville a Praga, capital daquela que é hoje a República Tcheca. Quando o escritor lá chegou pela primeira vez, o país denominava-se Tchecoslováquia²⁴. Naturalmente, trata-se de uma cidade com características físicas e culturais bastante diversas, especialmente para o nosso olhar de brasileiros, que moramos em um país tropical e relativamente jovem.

Levando-se em consideração os aspectos geográficos, a República Tcheca situa-se no centro da Europa e faz fronteira com os seguintes países: Alemanha, Polônia, Eslováquia e Áustria. É subdividida em oito regiões: Morávia do Norte, Morávia do Sul, as Terras Altas (*Highlands*) e as Boêmias do Norte, do Sul, do Leste, do Oeste e Boêmia Central, onde se situa Praga, a maior cidade do país e também sua capital. Praga, capital histórica da Boêmia e da extinta Tchecoslováquia, é uma cidade de grande influência cultural e política e um importante centro comercial da Europa central. Na Idade Média, conhecida como a “Roma do Norte”, Praga chegou a ser a terceira maior cidade da Europa, depois de Roma e de Constantinopla²⁵. Comumente diz-se que ela pertence ao Leste Europeu, termo frequentemente usado para se referir às nações anteriormente governadas por regimes comunistas. É curioso que em dado momento do livro, a personagem Marta, casada com o Professor, interpela seus convidados estrangeiros – entre eles, Banville – a respeito de onde fica o Leste Europeu, e se ele começa em Moscou, Budapeste ou Viena. Seu questionamento é abrangente, pois ressalta a delicada questão geopolítica nas relações internacionais.

²³ No original: “– D’una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda.

– O la domanda che ti pone obbligandoti a rispondere, come Tebe per bocca della Sfinge.” (tradução nossa)

²⁴ A partir de 1º de janeiro de 1993, a antiga Tchecoslováquia deu origem a duas novas nações: a República Tcheca e a Eslováquia.

²⁵ Disponível em: <https://www.nationsonline.org/oneworld/map/google_map_Prague.htm>. Acesso em: 12 set. 2020.

Desse modo, dada a profusão de elementos de extrema relevância concernentes à cidade de Praga, a investigação do espaço e seus inúmeros desdobramentos torna-se instigante. O conceito é debatido em diversas áreas de estudo, tais como a filosofia, física, arte, arquitetura, literatura, comunicação, geografia, geografia humana, sociologia, paisagismo, o planejamento urbano, entre outras. Deve-se ressaltar que essa característica transdisciplinar lhe confere grande complexidade. Se, por um lado, ela possibilita articulações talvez inusitadas, por outro, o fato de não haver um consenso a respeito do termo pode suscitar uma série de discussões, nem sempre consensuais, porém, bastante ricas.

Roberto Lobato Corrêa (2000), geógrafo e estudioso das questões urbanas, em texto teórico sobre o espaço geográfico o define como “a morada do Homem. Absoluto, relativo, [...] descrito através de diversas metáforas, reflexo e condição social, experienciado de diversos modos, rico em simbolismos e campo de lutas, o espaço geográfico é multidimensional” (CORRÊA, 2000, p. 44). Vemos, portanto, a riqueza desse espaço que congrega a união dos opostos: é absoluto e relativo, sustenta uma plêiade de definições e metáforas, comporta diferentes práticas sociais, o que revela seu caráter multidimensional, palimpséstico.

Para Eugène Minkowski, eminente psiquiatra e filósofo francês, pode-se perceber uma diferença substancial entre a concepção geométrica do espaço e a análise fenomenológica. Para a primeira, “existe apenas um espaço uniforme”, enquanto para a segunda, “há várias formas de espaço, diversos tipos de espacialidade” (MINKOWSKI, 1970, p. 406)²⁶. Seus estudos contribuem com o entendimento tanto do tempo quanto do espaço vivido. Ambas as categorias dependem da apreensão do indivíduo e tal percepção pode ser alterada pela luminosidade (dia/noite) e pela distância (física/psicológica), além de outros fatores.

No que concerne ao âmbito da Teoria da Literatura, a plurissignificação do vocábulo “espaço” também se faz presente. Para Luis Alberto Brandão (2007), grande estudioso do assunto no Brasil, a variação de significados atribuídos ao termo está atrelada às diversas correntes de estudos que procuram analisar o objeto literário, definindo-o a partir de determinadas tendências críticas, premissas e metodologias. A compreensão do espaço, portanto, varia de acordo com os pressupostos filosóficos

²⁶ Na tradução do inglês: “there is only one uniform space”; “there are various forms of space, diverse kinds of spatiality.” (A tradução dos textos de língua inglesa é nossa, salvo quando indicado de maneira especial.)

adotados por diferentes linhas do pensamento. Como exemplo, Brandão afirma que tanto os Formalistas quanto os Estruturalistas, na sua concepção de espaço como categoria literária, defendem a ideia de espacialidade da linguagem, embora não considerem relevante atribuir-lhe um valor empírico ou mimético. As correntes sociológicas ou culturalistas, por sua vez, consideram certos aspectos extratextuais da representação do espaço, como aqueles de conteúdo social, que se projetam no texto.

Pode-se afirmar que a área de Estudos literários abrange diferentes concepções de espaço. Robert Tally Jr. (2017), pioneiro dos estudos de geocrítica e pesquisador das relações entre espaço, narrativa e representação, acredita que estudos envolvendo as relações entre o espaço e a escrita podem trazer uma nova compreensão, bastante relevante em se tratando do século vinte e um, uma vez que margens, limites e fronteiras podem ser frequentemente transgredidos, borrados, redefinidos.

A importância das relações que se dão no espaço social é igualmente investigada por Brandão, que assevera:

Para o escritor, que também se assume como viajante, arquiteto, urbanista, cronista, o espaço social jamais é opaco, jamais se oferece como livro já escrito, de leitura pré-determinada. Todo texto urbano é passível de interferência por parte de quem o vivencia: texto continuamente reescrito. (BRANDÃO, 2013, p. 157)

Texto em permanente processo de escritura, a cidade em fluxo, em construção contínua, tanto é escrita, vivenciada, quanto é livremente interpretada por seus cronistas, habitantes, arquitetos, turistas, por todos aqueles que, de alguma maneira, se relacionam com ela. Cada indivíduo a lerá a partir de sua perspectiva, de acordo com sua bagagem e experiência. Daí decorre a pluralidade de narrativas que contemplam as múltiplas visões. Brandão (2013), ao tratar dos espaços tátil, visivo e dinâmico, traz uma abertura para a percepção do ambiente circundante por meio dos sentidos. Destacamos uma passagem em *Prague Pictures* na qual Banville, durante uma visita à Catedral de São Vito, recorda uma ocasião em que esteve na Catedral de Salisbury, quando seu filho tinha apenas sete anos. O menino parecia assustado. Banville reflete:

No entanto, me ocorre que há poucos séculos atrás, meu filho não teria absolutamente ficado assustado naquele local, apenas impressionado, e deslumbrado também. Nós nos esquecemos facilmente de que o nosso é um mundo permanentemente iluminado, de que vivemos num presente gritante, praticamente sem noite, no qual os nossos sentidos são assaltados por todos os lados por pequenas telas tremeluzentes e grande acúmulo de propagandas, por música em ambientes públicos, por uma miríade de perfumes, pelas texturas, sob nossas mãos, de ricos materiais e peles polidas. O mundo do qual esta catedral surgiu era completamente outro. (PP, 2003, p. 36)²⁷

Suas considerações deixam transparecer a premissa segundo a qual o entendimento ou a leitura que se faz do espaço é cultural, pois alguns séculos antes, o garoto não teria se perturbado com a imponentia e a falta de luminosidade da catedral; possivelmente, teria admirado e reverenciado o local. Em sua argumentação, Banville realça o forte apelo sinestésico que existe na atualidade: o excesso de luminosidade, cores chamativas, telas piscantes, sons, odores, materiais, texturas. Todos esses elementos, naturalmente, influenciam nossa percepção do espaço.

Seguimos com Brandão:

Proporcionando na obra a vivência de diferentes graus da tensão moderno/arcaico, o escritor revela, por intermédio de visões urbanas, posicionamentos críticos. Arquitetando localidades e itinerários no campo literário, dissemina, pela negativa ou não, ideais de cidade, ou seja, de formulações possíveis do vínculo entre ser humano e espaço social. (BRANDÃO, 2013, p. 157)

O papel do escritor, arquiteto de “localidades e itinerários no campo literário”, é ressaltado. Ao vivenciar o espaço, ele o reescreverá e o reconstruirá de maneira criativa, permeando a escritura com seu posicionamento crítico e sua visão política. No processo, o tecido espacial e social é reinterpretado, recriado, reinventado. No trecho citado anteriormente, extraído de *Prague Pictures*, Banville explora o contraste entre os mundos arcaico e moderno, o lusco-fusco do primeiro em oposição ao colorido chamativo do segundo. O escritor irlandês chega a recorrer aos preceitos de Johan Huizinga (1872-1945), para quem a cidade moderna já não conhece o

²⁷ No original: “Yet it occurs to me that a few centuries ago my son in that place would not have been frightened at all, only awed, and dazzled, too. We easily forget that ours is a world permanently lit, that we live in a garish, practically nightless present in which our senses are assailed from all sides, by small flickering screens and huge advertisement hoardings, by public music, by a myriad perfumes, by the textures under our hands of rich stuffs and polished hides. The world out of which this cathedral grew was another place entirely.”

verdadeiro silêncio ou a completa escuridão. Tanto Brandão quanto Banville e Huizinga nos falam do intercâmbio entre o homem e seu espaço social.

Nesta pesquisa, percorremos os caminhos trilhados por Banville e, com o auxílio de teorias do espaço – advindas não somente da literatura, mas de áreas do conhecimento como a filosofia, arquitetura, sociologia, planejamento urbano, geografia, antropologia, entre outras –, ampliamos o entendimento a respeito das perspectivas espaciais contidas em *Prague Pictures*. Investigamos ainda, nos capítulos subsequentes, de que maneira tanto a memória quanto a arte se relacionam com o espaço.

Diante de inúmeras correntes teóricas e tamanha profusão de conceitos e entendimentos a respeito do tema, lembramos que, de modo geral, a noção que se tem de espaço, hoje em dia, é predominantemente relacional – pois ocorre a partir da interação entre os indivíduos – e política. É preciso ressaltar ainda que, segundo Stuart Hall, “[t]odas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (2005, p. 71). Corroborando essa ideia, Brandão, para quem as identidades se delineiam na correspondência entre as idiossincrasias e a coletividade, assevera que “o tratamento do espaço não prevê que se dissocie, de sua materialidade, uma dimensão intensamente simbólica” (BRANDÃO, 2005, p. 124). Nesse sentido, a identidade parece se constituir dentro desse amálgama que comporta os aspectos individuais, coletivos, materiais e simbólicos, dentro desse espaço pluridimensional.

Sendo assim, tencionamos tornar esta análise um eixo de convergências, no qual diferentes teorias afluem para permitirem uma visão multifacetada de um objeto que por si já é plural: o espaço, a cidade.

Em *Prague Pictures*, Banville circunscreve espaços e pessoas, fatos pontuais ou imaginados, além de sensações carregadas de subjetividade. Por abranger as vivências do autor ao longo de suas visitas a Praga, o livro é frequentemente considerado uma narrativa de viagem.

1.1 PRAGUE PICTURES: PORTRAITS OF A CITY E RELATOS DE VIAGEM

Prague Pictures: Portraits of a City é um livro de difícil definição. Misto de relato de viagem, autobiografia, autoficção e memória, o texto traz uma prosa rica e

multifacetada.

Ao pesquisar na internet as críticas a respeito do livro, deparamo-nos com comentários variados do público leitor não especializado²⁸. Pode-se perceber claramente que as observações mais ácidas, advindas de pessoas que não apreciaram o livro, revelam que sua expectativa era que o texto fosse um guia de viagem, e que trouxesse informações de cunho prático. Logicamente, o livro não atendeu essa expectativa. Outros leitores, no entanto, foram capazes de perceber a sutileza do texto e, salvo uma ou outra pequena crítica a respeito da larga extensão dos aspectos históricos, gostaram da obra e teceram diversos elogios.

Segundo Alasdair Pettinger,

Até o século dezenove, quase não havia uma distinção clara entre livros que traziam conselhos práticos para os viajantes e aqueles que traziam relatos de viagem do autor. O guia de viagem, como os leitores modernos o conhecem, não surgiu até a década de 1830, com os primeiros livros publicados por John Murray em Londres e Karl Baedker em Coblância. (PETTINGER, 2020, p. 139)²⁹

Naturalmente, os leitores que supunham estar de posse de um guia turístico, decepcionaram-se. Possivelmente não deram atenção ao prefácio, no qual Banville afirma que o livro não é um guia de viagem. Na verdade, o volume faz parte de uma série intitulada *O escritor e a cidade*, na qual escritores renomados registram a sua percepção de determinada cidade. A coleção é tida como “um antídoto refrescante ao tradicional guia de viagem”³⁰, como se pode ver no comentário da *Traveller Magazine*, impresso na quarta capa do livro.

No século dezenove, ainda segundo Pettinger (2020), os relatos distanciavam-se dos guias de viagem de diversas maneiras. Assim como contos e romances, as narrativas eram

escritas em prosa fluida, em estilo e aparência relativamente consistentes, quebrados apenas ocasionalmente, quando muito, por mapas e ilustrações. Narrados na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, seu objetivo primeiro era familiarizar o leitor com a resposta subjetiva do autor em relação às paisagens e outras culturas,

²⁸ Os comentários dos leitores encontram-se disponíveis em:

<https://www.goodreads.com/book/show/88254.Prague_Pictures>. Acesso: 12 set. 2020.

²⁹ No original: “Until the nineteenth century, a clear distinction between books which provided practical advice for travellers and those which provided accounts of the author’s own journey barely existed. The travel guide as modern readers might recognize it did not make its entrance until the 1830s, with the first handbooks published by John Murray in London and Karl Baedker in Koblenz.”

³⁰ No original: “a refreshing antidote to the average city guide.”

e não traçar rotas ou descrever lugares para que ele ou ela possam seguir o mesmo caminho no futuro. (PETTINGER, 2020, p. 143)³¹

Em certa medida, *Prague Pictures* parece herdar as principais características desse tipo de narrativa. Aqueles leitores cuja resposta foi positiva parecem ter apreendido a natureza do relato e puderam, portanto, usufruir da prosa de Banville, mesmo que dela não pudessem extrair muitas informações de cunho prático ou turístico propriamente dito. Por se tratar de um texto de caráter autobiográfico e de gênero híbrido, a feição de seu discurso é porosa, permeável, conotativa e não denotativa; nele predomina a subjetividade do autor, que não tem como objetivo primeiro divulgar informações aos excursionistas.

Em artigo acerca de guias de viagem, Debbie Lisle (2008) manifesta-se a respeito das críticas pós-coloniais, dizendo que, embora constituam um ponto de partida bastante útil, elas tendem a determinar

o espaço do encontro cultural ao sugerirem que as interações entre viajantes e pessoas locais são totalmente governados por relações desiguais de poder estrutural ou colonial, tais como eu/outro, hóspede/anfitrião, Ocidente/Oriente. Mas enquanto relações de poder assimétricas podem acontecer no espaço do encontro, este é também o local em que transgressões significativas ocorrem – transgressões que aniquilam a lógica estabelecida de poder e abrem o caminho para novas relações de poder serem articuladas e disseminadas. (LISLE, 2008, p. 164)³²

É interessante observar essa perspectiva mais humanitária e extensiva, que engloba diferentes concepções e aponta para esse novo entendimento que surge nas relações, nos encontros entre dois polos distintos. Tal olhar coincide com a ótica de Laura Patricia Zuntini de Izarra que, em sua análise de *Prague Pictures*, assegura:

Alguns críticos afirmam que a narrativa de viagem tem o legado de modos imperiais de pensamentos e visão. No entanto, nem todos os viajantes individuais se veem como exploradores do século dezanove

³¹ No original: “written in flowing prose, in a relatively consistent style and appearance, broken only occasionally, if at all, by maps or illustrations. Narrated in the first-person past indicative, their primary purpose was to acquaint the reader with the author’s subjective response to landscapes and other cultures, not to trace routes or describe places so he or she can follow the same path in the future.”

³² No original: “the space of cultural encounter by suggesting that interactions between travellers and locals are wholly governed by unequal relations of colonial or structural power such as self/other, guest/host, West/East. But while asymmetrical power relations are undoubtedly secured in the space of encounter, this is also the place in which significant transgressions occur – transgressions that break down established logics of power and clear the way for new power relations to be articulated and disseminated.”

de novas terras exóticas e enxergam 'outras' culturas, povos e lugares de uma perspectiva etnocêntrica superior. A narrativa de viagem contemporânea também é vista como um instrumento transgressivo de autocrítica. (IZARRA, 2009, p. 117)³³

Naturalmente, de suas palavras deduz-se que Banville é um desses viajantes dotados de autocrítica e capazes de uma análise abrangente e profunda das terras que visitam, aptos a se reinventarem a partir de novas experiências individuais como *homo viator*. Afinal, como afirma Tzvetan Todorov, “[n]ão se pode chegar ao fundo de si excluindo-se os outros. [...] aquele que só conhece o seu [país] corre sempre o risco de confundir cultura e natureza, de instituir o hábito como norma, de generalizar a partir de um exemplo único: ele mesmo.” (TODOROV, 2006, p. 238). Dessa maneira, é preciso ter empatia, compreender que o ser se estabelece e se identifica na relação com o outro.

Em algumas passagens, Banville admite não saber tanto quanto deveria a respeito da cultura tcheca. Ele não representa, portanto, o estrangeiro com conhecimento aparentemente superior. Em conversa com o Professor, por exemplo, este lhe fala longamente sobre a arte tcheca do século XX. Embaraçado, Banville admite que não conhecia a maioria dos nomes dos artistas mencionados. Em outra situação, anos mais tarde, novamente na capital, ao participar de um Festival de Escritores, por falha na organização, descobre de última hora que deveria mediar uma sessão acerca das influências literárias Leste-Oeste. Ele não havia preparado apontamentos e se sentiu torturado ao ouvir os participantes debatendo sobre autores e temas que não eram de seu domínio. Ao final do evento, foge envergonhado para a praça da Cidade Velha onde, segundo suas palavras, as badaladas do relógio astronômico anunciarão a morte da sua breve carreira como mediador de literatura tcheca. Mesmo tendo se passado muitos anos entre uma visita à cidade e outra, o viajante Banville sempre admite aprender com as situações vividas.

Tratando da variedade de discursos e da porosidade da literatura de viagem, Simon Cooke (2016) afirma que, embora ela se proponha a ser um relato objetivo do mundo, ela é sempre, em certa medida, um autorretrato – um registro subjetivo de um indivíduo ou de um ponto de vista cultural. Por essa razão, o autor sugere que devemos visualizar esse tipo de literatura – quer sejam tratados etnográficos, diários

³³ No original: “Some critics affirm that travel writing has the legacy of imperial modes of vision and thoughts. However, not all individual travellers see themselves as nineteenth-century explorers of new exotic lands and see “other” cultures, peoples and places from a superior ethnocentric perspective. Contemporary travel writing is also seen as a transgressive instrument of self-critique.”

íntimos de viagens ou guias – como um texto que engloba uma dimensão de “escrita da vida”, uma espécie de escrita autobiográfica e/ou biográfica.

Em termos conceituais, a viagem abrange uma série de preceitos arraigados na cultura, tais como partida, chegada, travessia, retorno. Essas etapas incluem a noção de movimento, e acontecem dentro das coordenadas do espaço e do tempo. Para o poliglota e professor de literatura comparada Wladimir Kryszinski,

[t]anto viagens narrativizadas, tematizadas e problematizadas revelam que o saber está condicionado pelas sujeições espaço-temporais e subjetivas de uma situação de comunicação específica. Esta engaja o narrador-observador-analista e o espaço competente testado pelo olhar, bem como o desafio das alteridades que fixam o limiar e o resultado do conhecimento. Essa situação de comunicação produz efeitos de sentidos na medida em que o viajante-narrador deve necessariamente afrontar a tensão entre a experiência metaorgânica do espaço estrangeiro e as características imanentes desse mesmo espaço que ele não pode penetrar senão aproximadamente. (KRYSZINSKI, 2003, p. 24)

Desse modo, percebe-se que os elementos fundamentais que compõem o relato de viagem são o espaço e o tempo, aliados ao conhecimento decorrente da observação do viajante e do modo como ele interpreta, sente, vivencia esse universo. Diversas situações de comunicação ocorrem durante as visitas de Banville a Praga. Sua experiência do ambiente se dá também pelo encontro com o outro, que o ajuda a minimamente tentar compreender a localidade, com sua gente e sua história. Ao longo de *Prague Pictures*, há pessoas que interagem com Banville, o viajante estrangeiro, ajudando-o a compor uma determinada imagem da cidade. O Professor e Marta, Zdenek, Goldstücker, Alex, a fotografia de Sudek, a poesia de Seifert, a enchente, entre outros personagens e/ou elementos, propiciam oportunidades de interlocução e de um contato real com certas facetas da metrópole. Todos esses aspectos relacionados às vivências pessoais e coletivas contribuem para a definição daquele cosmo, bem como para a formação da identidade local. Mais que um espaço físico, Praga é uma entidade que congrega múltiplas alteridades.

Embora um autor possa fazer diversos apontamentos ao longo de uma viagem, de modo geral, os relatos propriamente ditos são redigidos ao término do percurso. O deslocamento, o fato de entrar em contato com realidades e culturas diversas e de estar em outro lugar – tudo isso requer um tempo para a assimilação e compreensão do que se viveu, do que se experimentou. Ao permitir-se uma pausa, um interstício

temporal entre o vivido e o narrado, o autor recorre às suas memórias para compor a sua narrativa da viagem.

Benjamin Colbert (2020) discute as circunstâncias relativas à experiência e à representação, e levanta o problema de como negociar linguisticamente esse distanciamento. Um dos vários exemplos dessa negociação em Banville ocorre logo na abertura de *Prague Pictures*, quando ele afirma que era inverno na primeira vez que esteve em Praga, ou ainda quando descreve o hotel em que se hospedou nessa mesma ocasião:

O nosso hotel, *cujo nome se recusa a ser lembrado*, era um grande e esquelético cubo de concreto e vidro empoeirado numa rua indeterminada que *em visitas subsequentes à cidade eu fui consistentemente incapaz de reencontrar*. Ficava em algum local não muito longe da Praça Venceslau. O hotel fazia parte de uma lista não muito extensa de estabelecimentos similares oficialmente aprovados para receberem turistas do Ocidente, sendo que todos eles, *tínhamos sido advertidos*, eram considerados pelas autoridades como espões em tempo parcial. (PP, 2003, p. 3-4, grifos nossos)³⁴

Os trechos em destaque apontam para esse relato que é feito após um intervalo de tempo entre o acontecido e o narrado: o nome do hotel lhe escapa da memória; as “visitas subsequentes”, bem como o fato de terem sido (ele e suas amigas) advertidos anteriormente, indicam igualmente a passagem do tempo, o que denota o distanciamento entre a experiência vivida e sua representação. Para Izarra, com quem concordamos plenamente, *Prague Pictures* é um “texto precioso, no qual o espaço geográfico é reconstruído na intersecção entre a memória e a imaginação: Praga como uma cidade da mente” (IZARRA, 2009, p. 118)³⁵, do pensamento, da rememoração.

Banville assinala: “Há também nas minhas recordações uma sensação como que de voo incipiente” (PP, 2003, p. 1)³⁶. A oscilação da narrativa entre diferentes tempos verbais corrobora, uma vez mais, o afastamento temporal. O tempo verbal no presente do indicativo marca o momento da escrita, em oposição ao uso do passado,

³⁴ No original: “Our hotel, the name of which refuses to be recalled, was a large, gaunt cube of concrete and dusty glass on a nondescript street which in subsequent sojourns in the city I have been consistently unable to re-find. It was somewhere not far from Wenceslas Square. The hotel was one of a not extensive list of such establishments officially approved to accommodate tourists from the West, all of whom, we had been warned, were regarded by the authorities as part-time spies.”

³⁵ No original: “precious text in which the geographical space is reconstructed at the intersection of memory and imagination: Prague as a city of the mind.”

³⁶ No original: “There is too in my recollections a sense somehow of incipient flight.”

que indica o fato presenciado, a sensação experimentada no corpo e na alma.

Patrick Holland e Graham Huggan (2000), de maneira perspicaz, asseguram que há muito de enganoso e deliberadamente vago e impreciso na literatura de viagem, pois eles a compreendem como uma arte da dissimulação. Em seu ponto de vista, os relatos de viagem e seus cronistas tendem a praticar o jogo de esconder e revelar. Até mesmo relatos factuais podem servir de base para ficções habilmente estruturadas. A colocação dos teóricos parece-nos bastante acertada. Ao estendermos seu raciocínio para a compreensão de *Prague Pictures*, percebemos que nas entrelinhas há elementos escondidos, cifrados, alguns sutilmente confidenciais, outros expostos de maneira abrupta, cortante. E, de fato, uma leitura atenta dos dados da realidade explorados por Banville mostra que eles servem de solo fértil e combustível para o desenvolvimento da artesanaria narrativa e ficcional do escritor. Por se tratar de um relato memorialístico, o autor seleciona, expande, exagera ou suprime os fatos de acordo com a sua proposta e lembranças. Por esse motivo, não é completamente factual e, em muitas ocasiões, torna-se ficcional.

De modo geral, os relatos de viagem são considerados escritos abrangentes, por compreenderem uma grande variedade de textos cuja temática gira em torno do deslocamento, da jornada, sejam esses literários ou de não ficção. Nosso intento não é definir o gênero ou tentar encaixar a obra de Banville sob determinado rótulo, o que poderia limitar a sua amplitude. Atrai-nos a potencialidade da tipologia textual da qual o escritor lançou mão, especialmente pela riqueza de possibilidades que ela permite. Tanto por essa abertura quanto pela criatividade de Banville, *Prague Pictures* apresenta-nos um amálgama de intertextos e narrativas que compreendem as artes visuais, a história, a filosofia, a memória, poemas, prosa, ensaios, entre outros.

O caráter híbrido do texto de Banville – por vezes poético, satírico, informativo, filosófico, memorialístico – extrapola em grande medida as margens das denominadas narrativas de viagem. Ao discorrer sobre o livro de viagem, o professor Jan Borm (2004) afirma que ele se cruza com diversos gêneros, pois congrega inúmeras formas de escrita. Na sua perspectiva, os relatos de viagem podem estabelecer diálogos com várias narrativas que compartilham o mesmo arquétipo da jornada como uma forma de busca ou iniciação. Compartilhamos ainda do ponto de vista de John Culbert quando este, em recente artigo, afirma que “[l]er a literatura de viagem como narrativa [...] requer que se pesem os artifícios e de fato a *ficção* no mais documental dos relatos

de viagem” (CULBERT, 2020, p. 156, ênfase no original)³⁷. Desse modo, mesmo naquelas passagens nas quais a função predominante é a referencial, pode-se detectar nuances que remetem à urdidura ficcional da narrativa.

Perguntamo-nos: na composição de um livro, além do texto propriamente dito, que outros elementos podem contribuir tanto para sugerir como para amplificar o caráter de ficcionalidade? Sem dúvida, entre os possíveis recursos estilísticos utilizados com esta finalidade, encontram-se os paratextos.

1.2 PARATEXTOS: MAPA, EPÍGRAFES E PREFÁCIO

Em *Paratextos editoriais* (2009), Gérard Genette (1930-2018) aponta para a importância dos paratextos – elementos de natureza verbal ou não verbal que acompanham um texto, tais como o nome do autor, título, epígrafe, prefácio, posfácio, advertências, ilustrações, notas, sobrecapa, etc. – e ressalta o caráter de funcionalidade que devem ter no conjunto da obra. O autor considera os paratextos como “uma zona de transição entre o texto e o extratexto” (GENETTE, 2009, p. 358), e os entende como um limiar a ser transposto pelo leitor. Já em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, ele afirma que esses “sinais acessórios” podem ser “autógrafos ou alógrafos” (GENETTE, 2010, p. 15), vale dizer, implementados pelo próprio autor ou então, por outra pessoa, quer seja o editor, o designer gráfico ou alguém responsável pela edição do livro como um todo.

Na conclusão de *Paratextos editoriais*, Genette afirma lamentar não ter se dedicado às ilustrações e tampouco aos mapas, mas reconhece sua relevância e a necessidade de capacidade técnica e iconológica para analisá-los, uma vez que esse é, nas suas palavras, “um estudo que supera os limites do simples ‘literário’” (GENETTE, 2009, p. 357). Embora o literário propriamente dito já configure uma trama suficientemente densa, entendemos que o autor se refere às possíveis camadas de significado que podem ser adicionadas a um texto verbal quando a ele se integra uma imagem. A presença das duas mídias distintas aumenta sobremaneira a complexidade da composição, instigando a capacidade leitora.

Ao combinar palavra e imagem, o texto de Banville propõe um desafio ao leitor.

³⁷ No original: “To read travel writing as narrative [...] requires that one always weigh the measure of artifice and indeed *fiction* in the most documentary of traveling accounts.”

Tal provocação surge de imediato quando, ao abrimos o volume, nos deparamos com um mapa da cidade de Praga.

1.2.1 Mapa

Quando pensamos a respeito da estrutura física de uma obra literária, surge a pergunta: em que momento se dá a constituição de um livro? Ao discorrer sobre os elementos que circundam o texto propriamente dito, Genette assevera:

nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente* [...]. Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. (GENETTE, 2009, p. 9, ênfase no original)

Interessante observar que é justamente na confluência do texto literário com os seus paratextos, sejam estes verbais ou não, que a obra vem a constituir-se como livro. E, de fato, muitas vezes o leitor não sabe em que medida aquilo que precede ou sucede o texto principal é realmente importante ou fundamental para a compreensão da obra como um todo.

O mapa estilizado reproduzido em *Prague Pictures* mostra uma pequena área da cidade que cobre apenas alguns bairros mais turísticos (Figura 2). Ele está colado na guarda e na folha de guarda do livro, tanto na parte da frente quanto na parte de trás. Portanto, ele se apresenta duplicado.

O mapa mostra a cidade cortada ao meio pelo imponente Rio Moldava. Os bairros, praças, ruas e avenidas têm seu nome tcheco preservado; os pontos turísticos estão colocados em inglês (Strahov Monastery; Petrinske Gardens; Fortress of Hradcany, St Vitus Cathedral, St Nicholas, Kampa Island, Charles [Bridge], Old Town Squ[are], Týn Church, Masaryk Station, Main Station, National Museum, Wenceslas Square, National Theatre, New Town Hall). As pontes, com exceção da Charles Bridge, estão nominadas na língua local (de baixo para cima: Jiráskuv Most, Most Legii, [Charles Bridge], Mánesuv, Cechuv, Stefánikuv). Os bairros que aparecem no mapa são: Malá Strana, Hradcany e Holesovice, na margem esquerda do rio; e Josefov, Staré Mesto, Nové Mesto e Vinohrady, na margem direita.

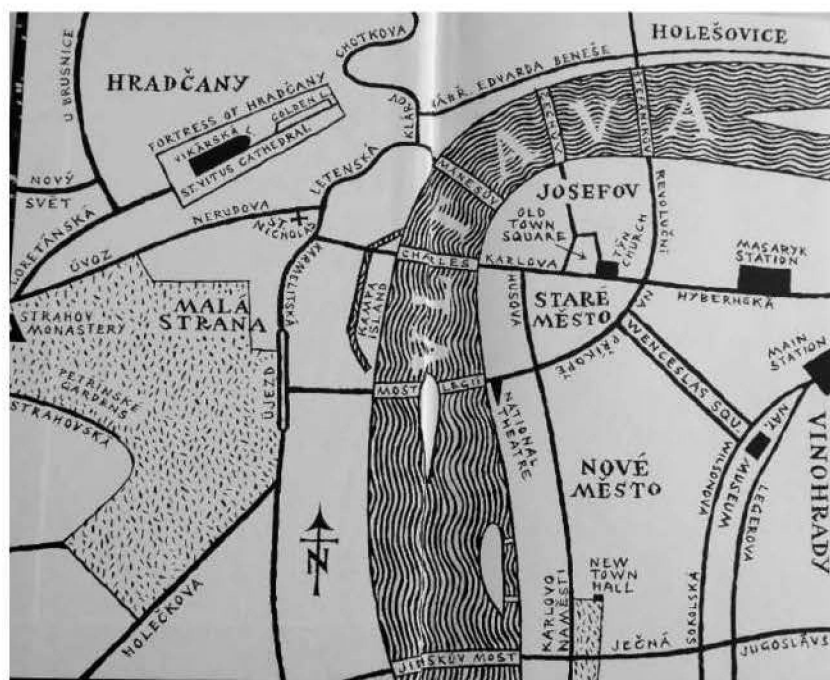


Figura 2: Mapa de *Prague Pictures: Portraits of a City*.

De acordo com a definição apresentada pela Associação Cartográfica Internacional (International Cartographic Association),

[u]m mapa é uma representação simbolizada da realidade geográfica, que representa atributos ou características selecionadas, resultado do esforço criativo das escolhas do autor e é desenhado para uso quando as relações espaciais são de primordial relevância. (ICA, 2012)³⁸

O mapa, portanto, é representação, ficção. Seu autor – ou aquele que demanda sua confecção – seleciona os aspectos que deseja ressaltar, quer sejam estes relacionados à topografia propriamente dita, ao comércio, turismo ou a quaisquer pontos de interesse. Brandão assegura:

Um breve exame da história da cartografia é suficiente para demonstrar que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por condicionantes econômicos, sociais e políticos. (BRANDÃO, 2013, p. 18)

³⁸ No original: "A map is a symbolised representation of geographical reality, representing selected features or characteristics, resulting from the creative effort of its author's execution of choices, and is designed for use when spatial relationships are of primary relevance." Disponível em: <<http://icaci.org/mission>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

Elementos topográficos, temporais e culturais associados a fatores de ordem econômica, política e social são examinados e levados em consideração no momento de se produzir um mapa. Outro ponto relevante é a própria linguagem visual e cartográfica: por mais simples ou estilizada que seja, demanda um certo tipo de letramento por parte do leitor ou do viajante. Para Yi-Fu Tuan (1983), geógrafo humanista, abstrair e simbolizar fazem parte das habilidades do cartógrafo e também daquele que observa o mapa, uma vez que deverá interpretar pontos e linhas abstratas, transpondo-as para a realidade concreta do terreno. É preciso entender as referências e bem decifrá-las para a escolha do roteiro e para a boa movimentação ao longo do percurso selecionado.

No caso do mapa de *Prague Pictures*, não sabemos se ele foi desenhado especificamente para compor o livro. E não há indicações a respeito da sua autoria. Por se tratar de uma publicação sobre uma cidade, é natural que dela conste esse tipo de representação iconográfica que, por mais esquemática que seja, nos ajuda a melhor compreender as relações espaciais. Por sua aparente simplicidade e pela maneira seletiva com que indica determinados pontos turísticos, ele parece ser um instrumental para os leitores do livro e, quem sabe, para os visitantes da cidade. Entretanto, reiteramos, a obra não é um guia turístico e, no nosso modo de entender, o mapa funciona mais como uma espécie de janela, um portal, uma abertura para o início da jornada literária proposta pelo autor/narrador.

Segundo a concepção do geógrafo Brian Harley,

Os mapas serão considerados como parte integrante da família mais abrangente das imagens carregadas de um juízo de valor, deixando de ser percebidos essencialmente como levantamentos inertes de paisagens morfológicas ou como reflexos passivos do mundo dos objetos. Eles são considerados imagens que contribuem para o diálogo num mundo socialmente construído. (HARLEY, 2009, p. 2)

Se os mapas não são “levantamentos inertes” nem “reflexos passivos”, somos levados ao entendimento de que há, em sua elaboração, algum tipo de propósito, seja ele de natureza comercial, turística, política e/ou econômica.

Embora o mapa que integra os paratextos de *Prague Pictures* seja um tanto enxuto nas informações topográficas que traz, dele constam os principais pontos de interesse turístico da cidade: o castelo, a catedral, Charles Bridge, o centro da cidade

velha, a biblioteca do mosteiro, museus, locais históricos, o bairro judeu, a praça onde eventos sociais e políticos acontecem; as estações de trem e metrô, que permitem o deslocamento da população local e de turistas. Em uma breve análise, pode-se perceber que nele estão indicados diversos elementos essenciais da cidade que figuram na obra de Banville, a começar pelo próprio rio, esse centro de força que tudo separa e tudo integra, seja por meio de suas pontes ou de suas águas. Assim como o autor irlandês procura captar a essência da cidade por meio das palavras, o mapa também o faz, por meio da iconografia.

De acordo com Harley, “[p]ela seletividade de seu conteúdo e por seus símbolos e estilos de representação, os mapas são um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens” (HARLEY, 2009, p. 2). No caso ora analisado, essa articulação pode se dar no sentido de valorizar locais de interesse turístico e histórico. Naturalmente, sabemos que o turismo gera uma receita para a cidade e para o país e que, portanto, existe um interesse socioeconômico na confecção e distribuição dos mapas. Entretanto, lembramos que essa representação cartográfica não se encontra em um guia turístico por excelência.

Salientamos que alguns pontos turísticos que dela constam são efetivamente mencionados ao longo do texto; portanto, o mapa poderia ser entendido como um chamado para o leitor visitar esses locais. Além disso, compreendemos que sua grande força reside no fato de ele ser um instrumento retórico muito eficiente: no início do livro, ele nos convida a entrar na narrativa, conhecer fatos históricos, vislumbrar a arquitetura, percorrer suas ruas carregadas de histórias, de verdade e ficção. Ao término da leitura quando, duplicado, lá o encontramos uma vez mais, podemos tomá-lo como um aceno para voltarmos e revisitarmos a cidade. Porém, agora, com um novo entendimento, com uma perspectiva diferenciada, com uma certa intimidade de quem já se sente um pouco parte daquele universo.

Sabemos que o paratexto é visto como uma espécie de limiar que oferece uma perspectiva de entrada para a obra. Genette o considera uma “zona indecisa”, situada “entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)” (GENETTE, 2009, p. 10). É uma zona de transição e de transação, de um ato efetivo sobre o leitor, cujo objetivo é levá-lo a uma leitura mais aproximada daquilo que o autor e os editores imaginam como pertinente. Antecedendo ou vindo após o texto principal, tais elementos seguramente ampliam sua rede de significados.

O mapa de *Prague Pictures*, por sua duplicação no volume, ao aparecer tanto na abertura quanto no fechamento do texto, confere uma circularidade à narrativa. Também pode expressar a ideia de que os leitores, ao chegarem no final, reconhecem o mapa ou interagem com ele de maneira diversa daquela do começo da caminhada, pois, ao concluírem a leitura, sentem um amadurecimento e familiaridade com a cidade e os espaços nele registrados.

Ao nos depararmos novamente com a representação cartográfica da capital tcheca no término da leitura, desejamos (re)visitar Praga, encontrar aquele Norte indicado pela bússola desenhada no mapa. Queremos caminhar vagarosamente por aquela cidade que Banville e Sudek – e Janáček, Kafka, Dvůrák, Seifert, Kundera e tantos outros artistas – tornaram nossa por meio de suas obras e de sua expressão artística. Tencionamos visitar essa Praga da arquitetura, da fotografia, da música, do rio, da memória. Almejamos voltar a esse mapa e a esses espaços que, a partir da vivência suscitada e possibilitada pela literatura, ocupam um grande espaço dentro de nós.

1.2.2 Epígrafe

Um dos mais importantes elementos paratextuais, a nosso ver, é a epígrafe. Entre as inúmeras acepções da palavra, encontram-se: inscrição, tema, mote, citação. A mais protocolar de suas funções é fazer um comentário sobre o texto, de maneira direta ou indireta, e suscitar no leitor certo estado de espírito, preparando-o para questões ou temas que poderão surgir ao longo da obra. Muitas vezes enigmático, o significado da epígrafe “somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto [...]”. Essa atribuição de pertinência fica a cargo do leitor, cuja capacidade hermenêutica é não raro colocada à prova” (GENETTE, 2009. p. 142). Nessas circunstâncias, a epígrafe nos instiga a seguir as pistas espalhadas no decorrer da narrativa, pistas essas que confirmarão ou declinarão a possível chave de leitura proposta por ela.

Prague Pictures, texto bastante rico em detalhes no que concerne aos paratextos, apresenta duas epígrafes. A primeira delas é um trecho do poema “A Praga”, de Jaroslav Seifert (1901-1986), nascido no então Império austro-húngaro:

Tanto te amei, embora com palavras apenas,
 Minha bela cidade, quando se abriu o teu manto
 Revelando os teus lilases encantos;
 Muito mais disseram os que pegaram em armas.³⁹
 - "A Praga", Jaroslav Seifert
 (PP, 2003)

O poema faz referência à revolta e ao contra-ataque que levou à libertação de Praga em maio de 1945, quando a cidade conseguiu expulsar a frente de ocupação nazista. O eu lírico declara seu amor a Praga, a seus encantos, ao colorido da cidade. No entanto, confessa que tal sentimento foi demonstrado apenas por palavras, por composições poéticas, não por ações propriamente ditas, uma vez que ele, o poeta, diferentemente de seus compatriotas, não pegou em armas para defendê-la. Portanto, que aspectos considerar? O amor à cidade, a suposta impotência das palavras, ou ainda a necessidade de ação quando estas já não bastam? Naturalmente, sabemos que, pela força das palavras, um poema também pode constituir-se em manifesto, em protesto, em luta por um ideal.

De certo modo, "A Praga" lembra o poema "Digging", de Seamus Heaney (1939-2013). No entanto, ao passo que Seifert realça a honra daqueles que efetivamente lutaram pela nação, Heaney propõe uma reflexão a respeito do poder da escrita e da responsabilidade do poeta. Enquanto as gerações anteriores – o pai e o avô – cavavam a terra e revolviam os canteiros, o filho, poeta, utiliza sua caneta para, por meio da escrita, desenterrar memórias da experiência individual e coletiva, bem como as raízes da própria identidade. Ao perceber a força de seu instrumento, o eu lírico metaforicamente afirma que o utilizará como uma arma: "I'll dig with it". Ele não calará; ao contrário, cavará histórias, promulgará ideias e ideais. No discurso da cerimônia do Prêmio Nobel de Literatura em 1995, Heaney igualmente reflete sobre o dilema enfrentado pelo poeta, sobre seu papel na sociedade.

Gostaríamos de destacar ainda os "Poemas aos homens do nosso tempo", de Hilda Hilst (1920-2004), cuja primeira parte é uma homenagem a Alexander Solzhenitsyn⁴⁰. A escritora brasileira exalta tanto o mérito do poeta que se dedica à

³⁹ Na tradução do tcheco para o inglês: "So much I loved you, though with words alone, / my lovely city, when your cloak was thrown / wide open to reveal your lilac charms; / much more was said by those who carried arms." Poema: "To Prague", de Jaroslav Seifert, traduzido por Ewald Osers. A tradução para o português é de Teresa Casal.

⁴⁰ Alexander Issaiévich Solzhenitsyn, poeta, dramaturgo e historiador russo ganhador do Prêmio Nobel de 1970. Em sua correspondência particular, fez críticas a Stalin; por essa razão, foi preso e sentenciado a oito anos em campo de trabalho forçado, seguidos de exílio permanente. Informações

“tarefa de pensar o mundo” quanto a potência da ideia – dizendo ter esta mais fulgor que “o brilho fugaz” das botas da violência:

E podeis crer que há muito mais vigor
No lirismo aparente
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.
(HILST, 1998)

O poeta, grande “Fazedor da palavra”, é também o criador das visões novas. Da intensidade e veemência da palavra, faz brotar nas entrelinhas a potência do verso e do verbo, a força motriz geradora da ação. No “lirismo aparente”, a palavra se espalha, se renova, preenche de significados – fortes, inauditos. Ao revolver a terra e o verso, o poeta faz da sua pena a sua arma: enfrenta a mão opressora, escava a história, cria possibilidades. Em Seifert, o eu lírico se ressentido da ação não tomada; não obstante, utiliza a sua própria voz para exaltar a beleza da cidade e a coragem daqueles que lutaram por ela. Assim como Heaney e Hilst, ele também lança mão do artefato poético para discutir a identidade, a força da ação e/ou da palavra, o posicionamento político diante da realidade.

Em seus argumentos concernentes à epígrafe, Genette assegura que “o essencial muitíssimas vezes não é o que ela diz, mas a identidade de seu autor e o efeito de garantia indireta que sua presença determina à margem de um texto” (GENETTE, 2009, p. 143). No caso específico da citação de Seifert, certamente o enunciado é absolutamente essencial. No entanto, depreendemos que, além do valor das palavras do poema, dados biográficos do autor podem ser relevantes.

Ganhador do prêmio Nobel de literatura de 1984, Jaroslav Seifert foi poeta, jornalista, tradutor e expoente da vanguarda artística da Tchecoslováquia. Pertenceu à ala de extrema esquerda que formou o núcleo do Partido Comunista do país em 1921; foi editor de revistas e jornais comunistas, e trabalhou na editora e livraria do partido. Em 1929, descontente com os rumos da política, assinou, juntamente com outros seis escritores, “um manifesto protestando contra as tendências Bolcheviques na nova liderança do Partido Comunista da Tchecoslováquia e, assim como seus

colegas signatários, foi expulso do partido.”⁴¹ Em 1949, forçado a deixar sua carreira jornalística, passou a dedicar-se integralmente à literatura. Recebeu diversas premiações por sua obra. Foi signatário ainda do importante documento Carta 77 (Charter 77), manifesto datado de janeiro de 1977, no qual artistas, músicos e escritores advogavam os direitos humanos e reivindicavam a liberdade dos integrantes da banda Plastic People, presos pelo regime comunista.

Devemos nos questionar: em que medida não somente o poema, mas o peso do nome do autor epigrafeado e a história que ele carrega são significativos para uma compreensão mais abrangente da obra? Seifert opunha-se com firmeza às ideias e ações totalitaristas tanto da ocupação germânica quanto do Partido Comunista. Ele era também um grande amante da sua cidade natal, Praga, e a cantava em inúmeros poemas. A escolha de seu nome por Banville parece sutilmente apontar para alguns conteúdos que o autor irá explorar em *Prague Pictures*, aspectos esses que veremos ao longo de nosso estudo.

A segunda epígrafe é um verso do poema “Questões de viagem” (1952), da poeta norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979)⁴²:

Deveríamos ter ficado em casa, pensando no aqui?⁴³
- “Questões de viagem”, Elizabeth Bishop, trad. Teresa Casal
(PP, 2003)

Enquanto o texto de Seifert proclama o amor pela cidade, o de Bishop, escrito no Brasil, indaga sobre a necessidade – ou não – de se viajar. No decorrer de uma jornada, o eu lírico indaga se deveria ter permanecido em casa, pensando nas terras onde se encontra no momento (“aqui”), ao invés de transitar por outros recantos. O poema como um todo abrange questões da memória, do lar e das experiências da viagem propriamente dita.

⁴¹ Jaroslav Seifert – Biographical. Disponível em:

<<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1984/seifert/lecture/>>. Acesso em: 27 jul 2020.

⁴² A título de curiosidade, Bishop viajou múltiplas vezes, tendo inclusive morado no Brasil em diferentes ocasiões e em regiões distintas, como Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro e Ouro Preto, em Minas Gerais. Uma das mais importantes vozes da poesia contemporânea, foi laureada com o importante Pulitzer Prize pelo livro *Poems: North & South – A Cold Spring*, em 1956. Vinte anos mais tarde, foi a primeira mulher a receber o prêmio internacional Neustadt de Literatura. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/12/conheca-vida-e-obra-da-poeta-elizabeth-bishop-e-sua-polemica-historia-no-brasil.html>>. Acesso em: 27 jul 2020.

⁴³ No original: “Should we have stayed at home and thought of here?”. Poema: “Questions of Travel”, de Elizabeth Bishop.

Como elemento paratextual, o verso de Bishop coaduna com a proposta do texto de Banville, que investiga o homem na condição de peregrino, de viajante que se desloca por diferentes terras – lares, espaços, lugares – em busca de respostas para a jornada da vida. Ao escolher como epígrafes os poemas de Siefert e Bishop, Banville remete a instâncias essenciais de *Prague Pictures*: a cidade e a sua gente, a viagem e os questionamentos que ela suscita.

1.2.3 Prefácio

Em nossa análise dos paratextos, destacamos ainda o âmbito prefacial e seus protocolos de leitura. Entre as epígrafes e o capítulo I, *Prague Pictures* apresenta uma sessão intitulada *Caveat Emptor*, prefaciando a narrativa. De acordo com o Dicionário Cambridge Online⁴⁴, a expressão latina é utilizada para dizer que o comprador assume a responsabilidade pela qualidade da mercadoria que adquire; é uma espécie de advertência que diz “Comprador, cuidado!” Nesse sentido, John Banville – lançando mão do recurso metaficcional – parece antecipar para os leitores que o livro que estão adquirindo pode não ser exatamente aquilo que esperam. O autor afirma:

Este livro não é um guia de viagem, nem pretende sê-lo. Quanto ao que é, isso é mais difícil dizer. Um punhado de memórias, variações sobre um tema. Um esforço de evocar um lugar graças a um esforço conjunto de memória e imaginação. Uma triste canção de amor a uma amada que jamais poderá retribuir... [...] Talvez seja este, então, um símbolo de paz, um presente conciliador timidamente oferecido, ou tão somente uma carta com um pedido de desculpas de um amante infiel. (PP, 2003)⁴⁵

Cabe, então, aos leitores a decisão de comprarem a obra que não é necessariamente um guia de viagem, mas que talvez configure um pedido de desculpas e uma canção de amor a Praga.

Genette (2009) atesta que as funções prefaciais são diversas e que a principal atribuição do prefácio é assegurar uma boa leitura. O sucesso dessa empreitada pode

⁴⁴ Cambridge Dictionary. Verbete: *caveat emptor*. Disponível em:

<<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/caveat-emptor>>. Acesso: 29 julho 2020.

⁴⁵ No original: “This is not a guidebook, nor was meant to be. As to what it is, that is harder to say. A handful of recollections, variations on a theme. An effort to conjure a place by a mingled effort of memory and imagination. A sad song of love to a beloved that can never reciprocate . . . [...] Perhaps that is what this is, then, a peace token, a placatory gift tentatively proffered, or just a faithless lover's letter of apology.”

levar ao êxito de uma edição. Para o crítico francês, “[a] mais importante, talvez, das funções do prefácio original consiste numa interpretação do texto pelo autor, ou, se se preferir, numa declaração de intenção” (GENETTE, 2009, p. 196). Os elementos paratextuais, portanto, configuram esse espaço reflexivo que encerra informações essenciais para uma compreensão mais abrangente do texto e funciona como um elo entre o autor e os leitores.

Ao alertar o leitor com relação ao conteúdo de *Prague Pictures*, Banville o faz de forma reversa, dizendo inicialmente aquilo que o livro não é e não pretende ser, qual seja, um guia de viagem. Propondo uma espécie de pacto de leitura, afirma que o compêndio é uma ode à cidade, um apanhado de memórias, recobradas com diligência e imaginação. Afinal, de acordo com o prefácio,

As cidades exercem um forte e estranho fascínio e nenhum é mais estranho ou mais forte do que o poder de Praga sobre o coração do viajante saudosos – saudosos não do seu lugar nativo, mas da cidade sobre o [Rio] Moldava que deixou para trás. Ao retornar a ela, sente que nunca se afastou e, contudo, sente-se igualmente culpado do esquecimento, negligência, infidelidade. (PP, 2003)⁴⁶

Delinea-se, portanto, desde o princípio da narrativa, a partir dos paratextos, o papel central exercido pela cidade, que tem a força de uma personagem. Entretanto, como o texto de Banville não é um romance, uma novela ou um guia de viagem, mas um misto de canção de amor, carta, jornalismo literário, autobiografia, memória, relato de viagem, fazemos a pergunta: como interpretar a cidade, esse universo que compreende tantas vidas, tantas histórias, tanta arte? Como interpretar essa cartografia, os desenhos nos mapas, as fotografias da memória?

A cidade assume um papel preponderante. Naturalmente, seu espaço não se limita à mera condição topográfica, mas também abarca as relações humanas nele contidas, tendo sempre em vista a questão motivadora: “Se Praga não é lugar, será gente, então?” (PP, 2003, p. 83)⁴⁷. Será ela a materialização das vozes dos poetas e escritores que cantam sua beleza aos quatro ventos?

Ao considerarmos os principais elementos paratextuais de *Prague Pictures*,

⁴⁶ No original: “Cities exert a strong, strange fascination, and none is stranger or stronger than the pull of Prague upon the heart of the homesick traveler – sick that is not for his native place, but for the city on the Vltava that he has left behind. Returning there, he feels he has never been away, and yet feels guilty, too, of forgetfulness, neglect, infidelity.”

⁴⁷ No original: “If Prague is not place, is it people, then?”

percebemos que o mapa pode ser entendido como um convite para percorrer a cidade aclamada na epígrafe de Seifert; o verso de Bishop induz à reflexão a respeito da viagem, enquanto o prefácio alerta o leitor para a instabilidade e a pluralidade dessa deambulação por caminhos e descaminhos, meandros, sonoridades, memórias e imaginação. Afinal, são muitas as facetas a serem investigadas.

1.3 PRAGA MULTIFACETADA

O capítulo I do livro *Prague Pictures: Portraits of a City*, intitulado “Perspectiva: a cidade de Sudek”, aponta para diversas possibilidades do olhar. O termo “perspectiva” chama-nos a atenção por suas inúmeras acepções. Ele pode compreender tanto um ponto de vista sobre uma situação (entendimento, concepção, visão, interpretação, compreensão, sentido, ângulo, ótica, prisma, pensamento); expectativa, esperança (expectação); uma vista até onde os olhos alcançam (cena, cenário, horizonte, paisagem, panorama, prospectiva, vista); ou ainda a aparência sob a qual algo se apresenta (aspecto, forma, expressão, feição, viés)⁴⁸. Chama-nos a atenção o fato de várias dessas palavras estarem relacionadas ao olhar, àquilo que a nossa vista alcança, ou seja, ao espaço que nos rodeia. Dessa maneira, pode-se dizer que existe também um vínculo entre perspectiva e contemplação.

Essa perspectiva do olhar revela-se por meio das palavras de Banville:

Quando era jovem, eu pensava que para conhecermos genuinamente um lugar, para levá-lo no coração, tínhamos de nos apaixonar lá. Quantas cidades pareceram estender-se diante de mim nos contornos do corpo da amada. Solipsismo. Há tantas Pragas quanto há olhos para a olharem – mais: uma infinidade de Pragas. (PP, 2003, p. 12)⁴⁹

Essas cidades, que parecem desdobrar-se em sensualidade, assim como o corpo da amada, apresentam-se ao eu empírico como uma realidade única, singular. Consciente talvez das suas – e de outras inúmeras – idiossincrasias, ele admite haver “uma infinidade de Pragas” (Figura 3), reconhecendo que a percepção do indivíduo é fator determinante para a configuração da cidade que está diante de si. Esse pequeno

⁴⁸ Perspectiva. Adaptado de: <<https://www.sinonimos.com.br/perspectiva/>>. Acesso: 30 jul. 2020.

⁴⁹ No original: “When I was young I thought that to know a place authentically, to take it to one's heart, one must fall in love there. How many cities have seemed to spread themselves out before me in the very contours of the beloved's limbs. Solipsism. There are as many Pragues as there are eyes to look upon it - more: an infinity of Pragues.”

trecho aborda, de alguma maneira, alguns preceitos fundamentais que compõem o ser humano nas dimensões física, intelectual, emocional, social. Naturalmente, tudo está associado à visão do narrador quando jovem, para quem tanto a materialidade como os aspectos cognitivo e emocional devem necessariamente passar pela experiência dos sentidos. O âmbito social é igualmente compreendido nessa relação do eu empírico com a amada, ou seja, com a própria cidade.



Figura 3: Uma infinidade de Pragas.⁵⁰

Victor Maskell, narrador do romance *O intocável*, mostra compactuar com o aspecto da dimensão afetiva ao afirmar: “Para tomar posse de uma cidade da qual não se é nativo, deve-se primeiro que tudo apaixonar-se lá” (BANVILLE, 1999, p. 36). Espelhando as palavras de Maskell e de Banville, Juhani Pallasmaa (2012), arquiteto finlandês, assevera que uma cidade terá qualidades para alguém, se esse alguém conseguir se imaginar apaixonando-se nela. Deduz-se, portanto, que o aspecto relacional e a aproximação entre os indivíduos são capazes de fazer com que o espaço – inicialmente frio, indiferente, insensível – venha a se tornar, a partir da experiência, um ambiente sensível, acolhedor, aprazível.

O que será a cidade de Praga? Residirá a sua medula nas pontes, nos

⁵⁰ Fontes: <<https://www.thewanderinglens.com/best-photography-locations-prague/>; <https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=6599431>; <https://www.private-prague-guide.com/prague-jewish-quarter-tour/>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

monumentos, nas praças, nas inúmeras cúpulas de igrejas, no velho centro histórico, no relógio astronômico, no bairro judeu, nas águas do rio Moldava? Onde se encontra a sua essência? Nas construções milenares, nas incontáveis camadas da sua história, nos habitantes, nos turistas, nas relações que se dão naquele espaço geográfico?

Lewis Mumford, historiador norte-americano, habilmente questiona:

O que é a cidade? Como ela surgiu? Que processos ela favorece: que funções ela realiza: que propósitos ela cumpre? Nenhuma definição abarcará todas as suas manifestações e nenhuma descrição cobrirá todas as suas transformações, do núcleo social embrionário às complexas formas de sua maturidade e a desintegração material de sua velhice. As origens da cidade são obscuras, uma grande parte de seu passado enterrada ou apagada, irrecoverável, e suas perspectivas futuras são difíceis de pesar. (MUMFORD, 1961, p. 3)⁵¹

Tamanha complexidade trará em seu bojo uma riqueza de interpretações e entendimentos, uma polissemia. A constituição do tecido social é dinâmica e sofre alterações constantes; a própria cidade modifica-se no dia a dia. Como se pode verificar, o conceito da palavra “cidade” é bastante elástico, dado que o termo compreende diversos usos e significados. Para Phil Hubbard,

a cidade é muitas coisas: uma localização espacial, uma entidade política, uma unidade administrativa, um local de trabalho e entretenimento, uma coleção de sonhos e pesadelos, uma malha de relações sociais, uma aglomeração de atividade econômica e assim por diante. (HUBBARD, 2006, p. 1)⁵²

Desse modo, o vocábulo pode ser entendido de maneiras distintas por sociólogos, arquitetos, urbanistas, antropólogos, geógrafos, historiadores e também por artistas, literatos, habitantes, turistas. A partir dessa constatação, a depender do posicionamento crítico, político e filosófico dos indivíduos, a compreensão que se tem a respeito de um determinado local pode variar. Além disso, o debate a respeito da cidade, do espaço e da geografia humana que ela engloba, geralmente apresenta

⁵¹ No original: “What is the city? How did it come into existence? What processes does it further: what functions does it perform: what purposes does it fulfill? No single definition will apply to all its manifestations and no single description will cover all its transformations, from the embryonic social nucleus to the complex forms of its maturity and the corporeal disintegration of its old age. The origins of the city are obscure, a large part of its past buried or effaced beyond recovery, and its further prospects are difficult to weigh.”

⁵² No original: “the city is many things: a spatial location, a political entity, an administrative unit, a place of work and play, a collection of dreams and nightmares, a mesh of social relations, an agglomeration of economic activity, and so forth.”

como traço característico uma natureza interdisciplinar.

Em Praga, perante os vestígios da enchente avassaladora, Banville menciona outros locais onde também ocorreram desastres naturais e nos quais a sua sensação de desconforto mostrou-se premente, como se estivesse participando de um funeral, sem ter sido convidado. Nesses lugares, o dilema do turista, conforme propagado por Madame de Staël – ‘O que vejo me entedia, o que não vejo me preocupa’ (PP, 2003, p. 231)⁵³ –, ocorre-lhe com a intensidade de uma repreensão moral. Diante do flagelo provocado pela fúria das águas, aquilo que ele não consegue enxergar vem carregado de força e o inquieta, justamente por não lograr apreender a essência das coisas. Embora as catástrofes possam ser entendidas como algo inerente à vida, Banville sente-se tocado por um sentimento de empatia e de solidariedade. Qual seria a extensão dos danos? Que tesouros irrecuperáveis teriam se perdido para sempre?

Presenciar esse momento de dor da bela capital europeia aguça a sua percepção humanitária. Quem arcaria com as despesas da recuperação da estrutura submersa da cidade? Que atitudes tomar no sentido de minimizar a tragédia de proporção colossal? Banville parece realçar a impotência do ser humano em agir diante das calamidades, da violência, da desumanidade. A cidade anteriormente construída pelo seu imaginário toma uma dimensão real. Além das pedras, das ruínas, da arquitetura e das águas, as pessoas e as vidas ali presentes tornam-se tangíveis, palpáveis. Para Tuan (1983), as ideias preconcebidas a respeito de um local interferem grandemente na percepção que se tem dele. A experiência direta, no entanto, que perpassa o corpo, os sentidos, o olhar, é capaz de suscitar uma resposta mais fidedigna.

Praga, multifacetada, acolhe o viajante: “Ao longo dos anos tenho passado muitos dias felizes nesta cidade, tão acolhedora para o *chodec* – o passeador, o *flâneur* – mas, depois destes estragos, qual será a minha atitude agora e como devo me comportar?” (PP, 2003, p. 231).⁵⁴ A partir da própria experiência, ao se defrontar com um dilema de ordem moral, Banville encontra a travessia. Aquele caminhante de antes, talvez deslumbrado e quem sabe um pouco distraído, adquire uma nova percepção do lugar; tal percepção ativa em seu íntimo algo muito profundo, atávico,

⁵³ No original: ‘What I see bores me, what I don’t see worries me’.

⁵⁴ No original: “Over the years I have spent many happy days in this city, so accommodating of the *chodec* - stroller, *flâneur* - but after such damage, what is to be my attitude now, and how should I comport myself?”

levando-o a um despertar da consciência. A paisagem⁵⁵ com a qual se depara atravessa-o de forma cortante. Como agir, como se comportar diante das vicissitudes que os habitantes da cidade e ela mesma enfrentam (Figura 4)?

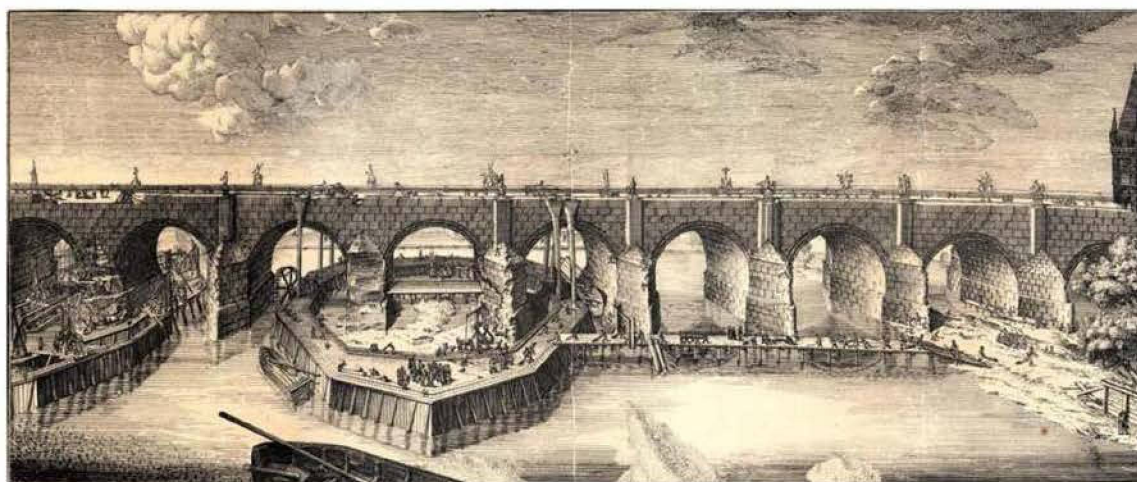


Figura 4: K. Salzer. Restauração da Charles Bridge, danificada durante a enchente de 28 de fev. de 1784. Gravura em placa de cobre. Museu da Cidade de Praga, catálogo n. 1324.⁵⁶

Charles Baudelaire, no incontornável texto intitulado *O pintor da vida moderna*, inspirado por Edgar Allan Poe e seu conto “O homem da multidão”, instaura o *flâneur* como o cronista de seu tempo:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857)

Walter Benjamin (2015), ao discorrer sobre as galerias, passagens que eram novidade e tornaram-se um ponto de efervescência na Paris do século XIX, afirma ser o *flâneur*

⁵⁵ Atualmente, a polissemia do termo “paisagem” pode ser detectada em expressões como paisagem urbana, paisagem sonora, contemporânea, cultural, política, industrial, paisagem moderna, entre outros. Autores como Denis Edmund Cosgrove (1998) e Jean-Marc Besse (2003), por exemplo, discorrem longamente sobre o assunto. Neste estudo, a palavra “paisagem” não terá uma conotação técnica, específica de determinada área; antes, terá uma acepção ampla, podendo referir-se inclusive à cidade propriamente dita.

⁵⁶ Fonte: <https://www.researchgate.net/publication/225352675_European_floods_during_the_winter_17831784_Scenarios_of_an_extreme_event_during_the_Little_Ice_Age>. Acesso em: 17 nov, 2020.

de Charles Baudelaire, o cronista e o filósofo da cena urbana. Para o filósofo e crítico literário alemão, o *flâneur* sente-se realmente em casa ao circular pela cidade, entre as fachadas dos edifícios; a sinfonia da vida, com sua diversidade e variações, acontece nas ruas, entre as pedras cinzentas do calçamento.

Banville, em sua *flânerie*, nessa busca da inesgotável riqueza da vida, observa as águas do Moldava e a paisagem circundante, impregnada de uma atmosfera de expectativa, incerteza, dor:

a sensação que eu tinha não era de pânico ou desespero ou de pessoas empurrando-se em busca de segurança, mas antes de uma grande tristeza. Ao virar cada esquina algo parecia soprar-me no rosto, um suspiro exaurido e surdo vindo de um passado de sombras. Era como se as águas da enchente, percorrendo catacumbas de caves e passagens subterrâneas sob a cidade, tivessem despertado algo antigo e elementar nas próprias fundações de Praga. Senti-me como se tivesse vindo visitar uma amante ocasional e a tivesse encontrado bela como sempre, mas envelhecida e melancólica e temerosa do futuro. (PP, 2003, p. 233-234)⁵⁷

Sensibilizava-o a sensação de que algo grandioso se passava ali, alguma força antiga e elementar abalava os alicerces da cidade, comprometendo o seu futuro. A perspectiva da razão tentando entender o que ocorre à sua volta é subitamente assaltada por uma emoção e por um sentimento que o levam a valorizar o mundo, a adentrá-lo e a participar dele. As águas da enchente trazem à tona não somente os escombros, mas varrem as fundações da cidade, fazendo aflorar medos e memórias ancestrais. Ao perceber a magnitude do que acontecia à sua volta em decorrência da enchente e das inevitáveis consequências, ele é tomado por um sentimento do sublime.

Segundo Immanuel Kant (2012, p. 5), “almas que possuem um sentimento do sublime serão pouco a pouco despertadas para o mais alto sentimento de amizade, [...], de eternidade.” E complementa dizendo que tal sentimento “é por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia” (KANT, 2012, p. 6). Testemunhamos o assombro e a tristeza tomarem conta de Banville. Percebemos

⁵⁷ No original: “the sense I had was not of panic or desperation or a jostling for safety, but of a great sadness, rather. At the turning of every street corner something seemed to breathe in my face, an exhausted, soundless sigh out of a shadowed past. It was as if the flood waters, coursing through the catacomb of cellars and underground passageways beneath the city, had stirred something ancient and elemental in Prague's very foundations. I felt as if I had come to visit a sometime lover and found her beautiful as ever, but aged, and melancholy, and fearful of the future.”

formar-se à nossa frente um fio invisível que conecta essa persona aos habitantes de Praga e – por que não dizer – à humanidade como um todo.

Para Jean-Marc Besse, filósofo que estuda as relações da experiência, da consciência e do sentimento de paisagem,

[L]onge de ser um objeto espetacular localizado diante de um sujeito, a paisagem é a experiência de uma travessia, ou ainda, de uma imersão que atinge o corpo de certo modo e o põe em um certo estado [...], uma certa disposição afetiva perante o mundo circundante, e que, sobretudo, o leva a viver e estar no mundo, ou seja, habitá-lo, desta ou daquela maneira. A paisagem é habitar o mundo e ser habitado por ele. (BESSE, 2018, p. 59 - 60)⁵⁸

Ao deambular pela cidade, Banville sofre uma ruptura do olhar e experimenta aquilo que vê sob um novo prisma, que amplia a sua percepção do outro e o seu próprio modo de ver, de ser e estar no mundo. Sua ótica salta daquela que inicialmente talvez fosse uma fruição estética para alcançar uma visão ontológica e chegar ao transcendental. A cidade, em todas as suas dimensões, se presentifica e passa a habitá-lo, a constituí-lo. Afinal, segundo Minkowski,

o espaço não pode ser reduzido a relações geométricas, relações que estabelecemos como se, reduzidos ao simples papel de espectadores curiosos ou cientistas, nos encontrássemos fora dele. Vivemos e agimos no espaço, e tanto nossa vida pessoal como a vida coletiva da humanidade, acontecem no espaço. (MINKOWSKI, 1970, p. 400)⁵⁹

É importante observar que, embora se possa atingir uma visão cosmológica, plena, que talvez possamos denominar transcendental, pois atinge o homem em todas as suas dimensões, a experiência se dá a partir do concreto, da vivência obtida por meio da observação e da interação com o espaço.

Na visão de Tuan (1983), o ponto fulcral das relações entre espaço e lugar reside justamente na experiência humana. Os valores e as percepções são aspectos fulcrais da relação do homem com seu entorno. De acordo com suas palavras, “[o]

⁵⁸ No original: “Loin d’être un objet spectaculaire posé face à un sujet, le paysage est l’expérience d’une traversée ou plutôt d’une immersion qui agite en quelque sorte le corps et le met dans un certain état [...], une certaine disposition affective vis-à-vis du monde environnant, et qui, surtout, le conduit à vivre et à se tenir dans le monde, c’est à dire à l’habiter, de telle ou telle façon. Le paysage c’est habiter le monde et être habité par lui.” (A tradução dos textos de língua francesa é nossa, salvo quanto indicado de maneira especial.)

⁵⁹ Na tradução do inglês: “space cannot be reduced to geometric relations, relations which we establish as if, reduced to the simple role of curious spectators or scientists, we were ourselves outside space. We live and act in space, and our personal lives, as well as the social life of humanity, unfolds in space.”

que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6). O conceito de lugar está atrelado aos núcleos de sentido e afeto que o ser humano desenvolve para se sentir em casa onde quer que se encontre. A natureza da vivência – seja ela direta, indireta ou conceitual – e os diferentes modos de experienciar – tátil, visual, sensório-motor, conceitual – devem ser levados em consideração para um melhor entendimento sobre espaço e lugar. Ao dobrar cada esquina, Banville é capaz de sentir o próprio hálito da cidade, seu cansaço, “um suspiro exaurido e surdo vindo de um passado de sombras”. Ele sente no próprio corpo a vibração do local e percebe, intuitivamente, uma parcela importante da essência da cidade, que se encontra até mesmo nas ruínas, nos rastros da enchente, no desconsolo dos habitantes.

Para Minkowski (1970), a vida que acontece em volta de nós e da qual participamos tem uma espécie de completude que está relacionada à riqueza e à multiplicidade de expressões individuais vitais que se concretizam no espaço diante de nós e que envolvem as distâncias individuais vividas. Pode-se dizer que “a completude da vida é então encontrada no nível da solidariedade organopsíquica” (MINKOWSKI, 1970, p. 407)⁶⁰.

Solidário e ao mesmo tempo aterrado com o que observa naquele momento, Banville percorre a cidade, incerto sobre quais passos seguir ou que caminhos tomar. Concordamos com o ponto de vista de Otto Friedrich Bollnow (2008), para quem

o caminho não é uma estadia [sic] temporária e arbitrária, mas caracteriza uma situação fundamental – e talvez decisiva – do homem no seu mundo. Com isso, torna-se um dos maiores arquétipos da vida humana, cuja concepção permeia de tal modo que dificilmente conseguimos traçar o limite entre o sentido ‘literal’ e o ‘figurado’ do caminho. Aprendemos a vida como um caminho de vida, e o homem como o andarilho nesse caminho, como *homo viator*. (BOLLNOW, 2008, p. 55)

A importância do caminho é primordial. Em certa medida, é possível interpretar a viagem de Banville à capital tcheca como o espelhamento de um trajeto mais simbólico. Na concepção do filósofo espanhol Gustavo Bueno (2000), as ideias de viagem e de caminho são antropológicas. Planetas, plantas, animais, os grandes símios, os hominídeos – nenhum deles viaja, salvo por metáfora, pois o que têm são essencialmente órbitas, trajetórias, rotas ou rotinas. Caminho e viagem se entrelaçam

⁶⁰ No original em inglês: “the fullness of life is thus found on the level of organopsychic solidarity.”

e são inerentes à esfera humana. O homem, ao percorrer estradas ou vias, é denominado *homo viator*. Ao assumir esse papel, Banville busca por respostas. Diante da dor alheia, seus questionamentos, empatia e desejo de ajudar a encontrar soluções são indícios de que ele se deixa tocar pela experiência, se humaniza.

Modelo narrativo e simbólico, ao longo de sua peregrinação, o *homo viator* logra encontrar-se e finalmente compreende a razão do seu caminhar, da sua ação e da sua vida. No entanto, a jornada pode ser longa e desafiadora. Segundo Olivier Biaggini (2007), o homem carrega no seu íntimo a essência do peregrino, aquele que se sente estrangeiro para o outro e para si mesmo, e que enverga a sua cota de fraqueza e de sofrimentos. Na sua jornada pela cidade, estaria Banville lançando-se no caminho simbólico do autoconhecimento, do encontro consigo mesmo e com o outro? Acreditamos que sim.

No seu desassossego e preocupação, Banville reflete a respeito de Praga e de seus cidadãos:

É necessário conhecer algo das sucessivas derrotas e invasões que a cidade sofreu ao longo dos séculos para perceber o alcance do choque que os habitantes de Praga sentiram ao retraírem-se perante as águas furiosas do Moldava naquele agosto. Era a Montanha Branca novamente⁶¹. Aqui estava mais um ataque ao qual resistir, não vindo de fora, desta vez, mas de dentro. Subitamente, aquela coisa no meio deles que tinham 'quase esquecido', literalmente erguera-se contra eles. Depois de as primeiras torrentes terem atravessado furiosamente a cidade – [...] –, as pessoas na cidade relatavam a sua incredulidade e horror crescente à medida que, dia após dia, viam o leito do rio continuar subindo. (PP, p. 258-259)⁶²

Naturalmente, sabemos que o deslocamento geográfico não é necessariamente um pré-requisito para uma percepção aguda. Muitos autores, a exemplo de Emily Dickinson, não precisaram deslocar-se para lerem o mundo. Todavia, viajar por diferentes paisagens pode ter acentuado em Banville essa intuição do espaço ao seu redor; tal apreensão faz-se a um tempo holística, abrangente e cirúrgica, precisa. A

⁶¹ Em 8 de novembro de 1620, o exército do protestante Frederico V (Rei da Boêmia de 1619-1620) foi derrotado por forças da Liga Católica em Bíla Hora (Montanha Branca), às portas de Praga.

⁶² No original: "One needs to know something of the successive defeats and invasions the city has suffered through the centuries to appreciate the full extent of the shock that Praguers felt as they cowered before the raging waters of the Vltava that August. It was the White Mountain all over again. Here was another assault to be resisted, not from without, this time, but from within. Suddenly, the thing in their midst that they had 'almost forgotten' literally rose up against them. After the first torrents had raged through the city – [...] – people in the city told of their incredulity and growing horror as day after day they watched the river's levels continue to rise."

cidade parece exercer forte apelo a todos os seus sentidos. Nas palavras de Tuan, “[u]m ser humano percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos” (TUAN, 1980, p. 12). Sinestésico por excelência, o texto de Banville faz alusão a cores, sons e silêncios, aromas, texturas, sabores, revelando-nos aquilo que Gaston Bachelard (1996, p. 6) denomina uma “polifonia dos sentidos”.

Essa polifonia pode ser percebida na paisagem sonora de Praga: “Talvez seja a neve que intensifica o silêncio da cidade nestas minhas primeiras memórias dela. O silêncio de Praga é mais uma presença do que uma ausência” (PP, 2003, p. 1)⁶³. O modo como Banville alinhava sons, silêncios e sensibilidade térmica é bastante inusitado. Em certa passagem, refere-se a Dickens e a suas histórias de Natal, a sinos e azevinho:

No Leste, naqueles tempos, a neve não trazia consigo a promessa dickensiana de sinos e azevinho a que a associamos no Ocidente; era arrepiantemente sugestiva de ermos ventosos e inundados e cabanas apinhadas e figuras enregeladas jazendo envoltas nos seus trapos em filas de beliches na profunda noite do Ártico. Em Praga, a neve era pra valer. (PP, 2003, p. 104-105)⁶⁴

O contraste entre o Leste e o Ocidente é alcançado por meio de uma referência intertextual, da lembrança dickensiana do Natal, tão diversa nos dois locais. Em Praga, ermos ventosos e inundados (que remetem ao som do vento e à sensação de frio e de umidade), figuras enregeladas acomodam-se como podem “na profunda noite do Ártico.” A profundidade dessa noite reveste o momento de mistério, isolamento, dor, além de conferir ao texto uma nova camada de significado. Em nosso modo de ver, Banville não se refere única e exclusivamente ao tempo (dia/noite) e ao clima. Essa “profunda noite” que a cidade atravessa carrega também uma conotação política e humanitária.

Essa memória sinestésica revela muito da percepção do autor. Banville menciona sua chegada a Praga, num final de tarde:

⁶³ No original: “Perhaps it is the snow that intensifies the silence of the city in these, my earliest memories of it. Prague’s silence is more a presence than an absence.”

⁶⁴ No original: “In the East, in those days, snow did not carry the Dickensian, bells-and-holly promise that it does for us in the West, it was too chillingly suggestive of windswept, floodlit wastes and huddled huts and freezing figures lying swaddled in their rags on rows of bunks in the deep Arctic night. In Prague, snow was serious.”

O silêncio quase veneziano da cidade, que registro no início de cada visita como se o ouvisse, ou não ouvisse, pela primeira vez, isto, mais do que o seu ambiente de Europa Central ou a arquitetura deslumbrante, é aquilo que, para mim, confere à cidade o seu caráter único e é parte da explicação do mistério duradouro do lugar. [...] Mas o silêncio é diferente agora, neste setembro cor de âmbar e alagado. A Veneza que ele sugere não é uma Veneza sobre a água, mas debaixo dela. (PP, 2003, p. 232)⁶⁵

Sua percepção do espaço é fortemente ampliada pelo sentido auditivo que, mais do que complementar as informações recebidas pelo campo visual, parecem sobrepujar-se a ele. Dentre tudo aquilo que fascina o visitante, a arquitetura, o ambiente de Europa Central, o que mais o atrai é o silêncio, sinônimo de mistério. Entretanto, “neste setembro cor de âmbar e alagado”, o silêncio surdo e molhado de Praga sugere uma Veneza misteriosa e imersa. Suas memórias e seus fantasmas acentuam a força da experiência, realçando os contornos dessa topografia submersa, entretanto, percebida pelo seu ser.

Naturalmente, tudo isso pode estar relacionado ao fato de que a arquitetura potente de Praga desperta reações multissensoriais no visitante, especialmente quando aliada a esse silêncio pleno de expectativa e terror que paira sobre a cidade após a terrível enchente. Tuan (1983) argumenta que sentir um lugar é resultado das experiências dos sentidos – sons, cheiros, vistas – filtrados e assimilados pela percepção corporal. De modo semelhante, Patricia García afirma que

o espaço arquitetural também é experimentado por meio do corpo. De um ângulo fenomenológico, o corpo é o ponto inicial da experiência (espacial). Ele serve como um eixo referencial para o estabelecimento de estruturas espaciais (vertical-horizontal, esquerda-direita, cima-baixo), que são posições do corpo extrapoladas para as coordenadas do espaço. (GARCÍA, 2015, p. 52)⁶⁶

Ao deslocar-se pelas ruas de Praga, Banville experimenta a cidade. Pallasmaa (1994, p. 31), em surpreendente definição, afirma que “a arquitetura é a arte do

⁶⁵ No original: “The city's almost Venetian silence, which I register at the start of every visit as if I were hearing it, not-hearing it, for the first time this, more than the Mitteleuropian ambience or the ravishing architecture, is what, for me, gives the city its unique character and is part of the explanation for the enduring mysteriousness of the place. [...] But the silence is different now, in this amber-coloured, waterlogged September. The Venice it suggests is not a Venice on water, but under it.”

⁶⁶ No original: “architectural space is also experienced through the body. From a phenomenological angle, the body is the starting point of (spatial) experience. It serves as a referential axis in establishing spatial structures (vertical-horizontal, left-right, top-bottom), which are the positions of the body extrapolated onto the coordinates of space.”

silêncio petrificado.”⁶⁷ Talvez Banville tenha ouvido o silêncio petrificado nas pontes, nos edifícios invadidos pela água, no entulho que desliza no rio, no olhar mudo – gritante? – dos habitantes desolados. De sons e silêncios, solidifica-se uma empatia. Nesse momento, Banville faz-se pontífice em “um mundo em que a dor e o sentimento nos unem em vez de nos dividir, um ecossistema que ostenta a primazia da própria emoção como ponte humana” (WEINSTEIN, 2004)⁶⁸.

Tocados pela emoção do narrador diante do silêncio e do mistério da cidade, suas cores e arquitetura, seu ambiente de Europa Central, nós, leitores, somos levados a igualmente sentir a atmosfera e a vibração do momento. Hans Ulrich Gumbrecht (2014) considera que nossos corpos e mentes sofrem a influência do entorno material, bem como das atmosferas: “os textos afetam os ‘estados de espírito’ dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (GUMBRECHT, 2014, p. 14). O referido autor utiliza o conceito de *Stimmung*, palavra alemã que comporta diversas acepções, entre as quais destacamos: atmosfera, ambiente, humor, estado de espírito, ânimo, disposição.

No trecho em que discorre sobre o silêncio de Praga, Banville mostra ter consciência do lugar. Tal consciência se concretiza por meio da dimensão corporal, da materialidade física da audição (o silêncio da cidade) e da visão (a arquitetura deslumbrante, a cor de âmbar), associada à intuição, à percepção da aura de mistério do lugar. Ele destaca o silêncio como uma espécie de presença invisível que ressoa pela cidade, conferindo-lhe uma característica única.

Ainda segundo Gumbrecht (2013), a *Stimmung* implica configurações dos âmbitos cognitivo e corpóreo, trazendo a sensação de que tanto estamos envolvidos quanto somos influenciados pelo mundo material que nos rodeia. “*Stimmungen* emergem em reação a, e também como um efeito da latência; ao mesmo tempo, elas preservam o que está latente – o que está lá, mas não à vista” (GUMBRECHT, 2013)⁶⁹. Curiosamente, na origem da palavra *Stimmung* estão *Stimme* (voz) e *stimmen* (afinar um instrumento musical). Ao caminhar pelas ruas da cidade alagada e se colocar inteiro diante da situação, Banville percebe essa voz silente, essa afinação surda que

⁶⁷ No original: “architecture is the art of petrified silence.”

⁶⁸ No original: “a world in which pain and feeling bind us rather than divide us, an ecosystem that flaunts the primacy of emotion itself as human bridge.”

⁶⁹ Na tradução para o inglês: “*Stimmungen* emerge both in reaction to, and as a consequence of, latency; at the same time, they actively preserve what is latent -- what is there, but not in view.”

sugere não “uma Veneza sobre a água, mas debaixo dela”. Nesse momento, Banville parece estar realmente mergulhado nessa ambiência, sintonizado, afinado com ela. É aquilo que está sob a água, que está lá, porém, não pode ser visto – seja por estar submerso ou por ser algo muito antigo, arraigado nas fundações da cidade – encontra-se em estado de latência.

Perguntamo-nos: em Praga, qual foi o gatilho que levou Banville a ter uma percepção mais aguçada da cidade? O silêncio, as fotografias de Joseph Sudek, o castelo, Charles Bridge, a profusão de turistas? Arte, arquitetura, geografia humana, o que mais despertou nele esse interesse pela capital? Porventura teriam sido as suas memórias pessoais, as de cidadão do mundo ou até mesmo as que carrega como herança da história da humanidade?

Indiscutivelmente, o protagonismo do *logos* (palavra, verbo, discurso, razão) é evidente na obra de Banville como um todo. A força de sua verve criativa se dá por meio do poderoso manuseio da palavra, que suscita imagens, desperta o ouvido para os ritmos e melodias frasais. Além disso, observamos que a presença incisiva da geografia humana, que enfatiza a interação entre o homem e o espaço, figura entre as molas propulsoras dessa obra de não ficção dedicada à cidade de Praga. Consciência do espaço e do lugar, experiência vivida ou imaginada, memória, arte e linguagem constituem a base desse tecido textual intitulado *Prague Pictures: Portraits of a City*.

A questão é identificar se a cidade foi a razão inicial para a criação artística ou se ela, do modo como a percebemos, é consequência, um construto da imaginação criativa de Banville. Concebê-lo como um autor de espaços e geografias culturais pode nos revelar de que maneira lugares reais tornam-se espaços imaginários, e de que modo as localidades do mundo material e as da imaginação se influenciam mutuamente. Seu impulso criativo se dá pela observação da cidade ou esta só existe a partir da sua ideação? Aparentemente, ambas as instâncias são verdadeiras. Se inicialmente o autor escreveu a respeito de Praga em decorrência de suas leituras e de sua imaginação – a exemplo de *Kepler* –, após suas visitas à capital tcheca, seus escritos partem da experiência vivida nesse lugar que se tornou “um arquivo de lembranças afetivas” (TUAN, 1983, p. 171). Naturalmente, entendemos que essa vivência é igualmente transmutada pelo raciocínio lógico e pela lente da ficção.

Por vezes, sua narrativa apresenta-se de maneira didática, presenteando-nos com passagens históricas, a exemplo das batalhas ocorridas desde a fundação da

cidade. Outras vezes, a escrita é predominantemente cênica, quando descreve alguns locais visitados; em outras passagens ainda, a geografia é melhor descrita como afetiva, como nas descrições de algumas fotografias de Josef Sudek ou de encontros com personagens memoráveis da cidade. A esse “elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico”, Tuan (1980) denomina *topofilia*, algo que o próprio autor considera “[d]ifuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 1980, p. 5). Em qualquer uma das circunstâncias, Banville fornece aos leitores os elementos indispensáveis para que tenham uma compreensão do lugar ao qual se refere. E esse ambiente nos é apresentado numa dimensão que extrapola o mero recurso ficcional de se estabelecer um cenário onde algo acontece. Tanto o lugar quanto as pessoas – e, eventualmente, os personagens – devem ser interpretados como algo simbiótico, integrado.

Ao discutir textos ficcionais, David James (2009) afirma que as paisagens na ficção – e aqui consideramos inclusive as paisagens urbana e sonora, as atmosferas – provocam os leitores no sentido de desenvolverem a inteligência sensorial, levando-os a apreciarem suas próprias reações ao texto e a relacioná-lo a situações de significado universal.

Na visão de Kevin Boyle (2016), *Prague Pictures* pode ser considerado um quase-romance, pois o autor disfarçadamente brinca com a literatura, resistindo à simplicidade implícita de escrever em um único gênero. Embora *Prague Pictures* seja uma obra de não ficção e, em certa medida, traga informações a respeito de fatos históricos e culturais, seu autor lança mão de uma reconstrução imaginativa, aproximando-a sobremaneira dos textos ficcionais. Nós, leitores, somos levados a percorrer a cidade e as cenas que se descortinam diante de nós de modo a perceber nuances, texturas, filigranas, entrelinhas, recursos estilísticos. Entre estes, encontra-se a metaficção, instrumento utilizado para propor uma reflexão a respeito do fazer literário.

1.3.1 Instâncias metaficcionais

Ao percorrer *Prague Pictures*, frequentemente nos deparamos com comentários autorreferenciais e alusões a outros livros do próprio Banville. Com o intuito de analisar o recurso metaficcional, registramos três exemplos extraídos da

obra em pauta.

Ao chegar a Praga em uma de suas visitas, Banville foi recepcionado no aeroporto pelos amigos Zdenek e Jindra, sua filha. Os dois o deixaram no hotel U Páva, onde o novo hóspede foi gentilmente recebido:

A gerente [...] guiou-me pelas escadas estreitas. Havia gravuras de caça na parede... *Subitamente, agora, neste segundo*, ao me lembrar dessas gravuras, percebo que foi U Páva que usei como modelo para um hotel num romance que escrevi no final da década de 1990, um hotel, não em Praga, mas em Porto Venere, uma aldeia de veraneio na Ligúria, para onde uma das minhas personagens [Cass Cleave] fora para se suicidar. A ficção é um negócio estranho e voraz e não respeita a singularidade de locais ou pessoas. (PP, 2003, p. 200-201, grifo nosso)⁷⁰

No processo memorialístico e de reescrita do passado, Banville relata sua chegada ao U Páva, cujas paredes exibem imagens de caça. Somente no instante em que efetivamente rememora a cena, o autor percebe que foi justamente esse o local que o inspirou na concepção de um hotel descrito em um de seus romances do final dos anos 1990 (*Eclipse*, 2000). O trecho sugere ainda que a ficção, voraz, imita a vida, representando-a livremente, sem levar em conta suas inúmeras peculiaridades.

Muito da ficção de Banville inscreve-se naquilo que se pode denominar metaficção, termo sobre o qual muitos teóricos se debruçaram – a exemplo de William Gass (*Fiction and The Figures of Life*), Patricia Waugh (*Postmodernism*), Robert Scholes (*Fabulation and Metafiction*) e Linda Hutcheon (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*), entre outros. Para Hutcheon (1980), a origem da estrutura autorreflexiva que orienta muitos romances – tal como em *Dom Quixote* – pode ser encontrada na intenção paródica, que objetiva desmascarar convenções ultrapassadas ao desafiá-las, ao espelhá-las. Nas palavras da autora, “[d]e romances acerca do surgimento do artista, sucederam romances a respeito de romances, que aparentemente refletiam sua própria gênese e desenvolvimento” (HUTCHEON, 1980, p. 18)⁷¹.

⁷⁰ No original: “The manageress [...] led me up the narrow stairs. There were hunting prints on the wall... Suddenly, now, this second, remembering those prints, I realise that it was U Pava which I used as the model for a hotel in a novel I wrote in the late 1990s, a hotel not in Prague but in Porto Venere, a seaside village in Liguria, where one of my characters had gone to commit suicide. Fiction is a strange, voracious business, and no respecter of the uniqueness of places or persons.”

⁷¹ No original: “From novels about the growth of the artist came novels about novels, apparently, reflecting their own genesis and development.”

Hutcheon descreve a metaficção como “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que faz um comentário a respeito de sua própria narrativa e/ou identidade linguística” (HUTCHEON, 1980, p. 1)⁷². Naturalmente, esse é apenas um dos aspectos da metaficção, pois o conceito é bastante amplo e pode envolver uma série de outros elementos. De qualquer forma, ao elucidar ou apontar para os recursos narrativos, Banville não somente faz uma reflexão, como igualmente propõe que o leitor se questione a respeito dos meandros da ficção e dos modos de representação da arte literária.

O segundo exemplo do uso do recurso metaficcional relaciona-se à primeira visita de Banville a Praga. Logo após instalar-se num hotel, ele imediatamente sai às ruas:

Minha curiosidade era maior do que a do mero visitante. Alguns anos antes eu havia escrito um romance cuja história decorria parcialmente em Praga na virada do século dezessete. Quando estava trabalhando no livro, não encarava a invenção de uma cidade como um desafio maior do que, por exemplo, ter que recriar o início dos anos 1600 – toda a ficção é invenção e todos os romances são romances históricos –, mas interessava-me saber qual o grau de verossimilhança, ou pelo menos de persuasão, que tinha alcançado. (PP, 2003, p. 7)⁷³

A narrativa traz algo bastante curioso a respeito da escrita de *Kepler* (1981). Ao compor o livro, Banville ainda não havia visitado Praga. De qualquer maneira, o enredo se passa no início do século XVII e seguramente a paisagem local era muito distinta; foi necessário recriar a ambientação da época em que seu protagonista, o astrônomo Johannes Kepler (Figura 5), vivia.

O autor, para quem “toda a ficção é invenção e todos os romances são romances históricos”, sai às ruas com o intuito de sentir a cidade e constatar se o modo como a descrevera no seu *Kepler* era compatível. Desse modo, Banville nos apresenta algumas memórias a respeito da própria escrita do romance. Desse modo, o recurso metaficcional é posto em evidência. O autor incorpora na narrativa presente (*Prague Pictures*) dados relativos à confecção de uma obra anterior (*Kepler*) – que

⁷² No original: “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

⁷³ No original: “I had something more than a visitor's curiosity. Some years previously I had written a novel partly set in Prague at the turn of the seventeenth century. When I was working on the book I did not regard the inventing of a city I had never seen as any more of a challenge than, for example, having to re-create the early 1600s – all fiction is invention, and all novels are historical novels – but I was interested to know what level of verisimilitude, or at least of convincingness, I had achieved.”

buscava reconstituir historicamente o local – e ainda tece considerações a respeito daquilo que julga ser intrínseco à ficção, afirmando que todo romance é histórico.



Figura 5: C. Barth. *Johannes Kepler* (1571-1630). Gravura, 1859.⁷⁴

Hutcheon (1991) afirma que tanto a história como a ficção são gêneros que têm como característica a permeabilidade. Em vários momentos, ambas incluíram o relato de viagem e diversos aspectos da sociologia em suas fronteiras móveis. É importante ainda lembrar que “[a] ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo” (HUTCHEON, 1991, p. 147). A metaficção historiográfica apresenta-se como gênero híbrido, tal como as narrativas de viagem, a exemplo do texto de não ficção ora analisado. Em *Prague Pictures*, Banville alude à recepção de seu romance historiográfico, referindo-se ao fato de vários leitores o terem cumprimentado pela precisão com que seu livro havia captado a época retratada (o século XVII) e percebe que, na verdade, o público elogiava a sua criatividade e habilidade de os persuadir a acreditarem que era daquele modo que as coisas haviam sucedido.

O terceiro exemplo se dá quando o autor fala dos mistérios da imaginação e confessa ter havido situações nas quais eventuais personagens ou acontecimentos

⁷⁴ Fonte: <<https://pt.dreamstime.com/fotografia-de-stock-johannes-kepler-image26656982>>. Acesso: 19 nov. 2020.

que acreditava serem fruto exclusivamente da sua invenção artística revelaram-se historicamente reais. Eis uma passagem bastante curiosa:

Num outro romance, cuja história decorria há muito tempo naquilo que é hoje a Polônia, eu tinha criado – forjado, talvez, fosse a melhor palavra – um personagem secundário, um soldado, cuja presença havia sido exigida pelo enredo, mas cuja existência real eu descobri quando, após a publicação do livro, recebi um esboço biográfico sobre ele, enviado por um solícito historiador polonês. Fazer ficção é uma coisa estranha. (PP, 2003, p. 8)⁷⁵

O episódio narrado relaciona-se ao romance *Doctor Copernicus* (1976). A surpresa de Banville advém do fato de que um personagem que tomou forma ao ser convocado pelo enredo parece ter realmente existido.

Dados alusivos aos personagens e elementos relativos à confecção de seus romances, uma aparente não dissociação entre ficção e realidade, reflexões de cunho metalinguístico a respeito de quais termos utilizar (a exemplo de “forjado, talvez, fosse a melhor palavra”) e comentários sobre a própria práxis ficcional (como em “Fazer ficção é uma coisa estranha”) são recursos do âmbito metaficcional que convidam o leitor a fazer um mergulho mais consciente na obra.

Tendo destacado três exemplos significativos do uso da metaficção em *Prague Pictures* (o hotel na Ligúria inspirado pelas pinturas de caça do U Páva; a Praga medieval, onde Kepler passou boa parte de sua vida; o personagem fictício de *Doctor Copernicus*, que surpreendentemente se mostrou muito semelhante a alguém cuja existência foi atestada pelo historiador polonês), observamos que os dois primeiros – o hotel e a cidade – são estreitamente relacionados às instâncias espaciais da narrativa, seja por sua exploração como motivo de inspiração romanesca ou como palco para o desenvolvimento do enredo.

A seguir, afastando-nos da questão metaficcional, exploraremos pequenos gestos factuais dos cidadãos de Praga, atitudes decorrentes do ambiente social e vividas tanto no espaço público quanto privado.

⁷⁵ No original: “In another novel, set long ago in what is now Poland, I had fashioned - forged, perhaps, would be the better word - a minor character, a soldier, whose presence the plot had demanded, but whose real existence I learned of when, after the book had been published, I received a biographical sketch of him from a helpful Polish historian. The making of fiction is a funny business.”

1.3.2 Pequenos gestos dos cidadãos

Assim como Seifert, o Professor também havia sido signatário da Carta 77, um manifesto pelos direitos humanos. Como represália, foi demitido da universidade. Juntamente com a esposa, passou então a viver de uma pensão exígua, que o Estado ameaçava suspender a qualquer momento, “caso ele insistisse em manter ligações com facções degeneradas e antirrevolucionárias” (PP, 2003, p. 19)⁷⁶. No início dos anos 1980, Banville e suas amigas, J. e G., estavam em Praga imbuídos da missão de, clandestinamente, levar algumas fotografias de Josef Sudek para os Estados Unidos.

O primeiro contato entre o Professor e os três amigos estrangeiros se deu no quarto do hotel onde as moças estavam hospedadas. Quando G. tocou no delicado assunto, o Professor imediatamente colocou um dedo sobre os lábios e apontou para a luminária poeirenta que estava no teto, o que fez com que ela se calasse: “Era outro gesto de Praga, sempre acompanhado de um sorriso apologético e pesaroso, que viria a se tornar deprimentemente familiar. Havia, realmente havia, microfones escondidos por todo lugar” (PP, 2003, p. 15-16)⁷⁷, tanto em localidades públicas quanto particulares.

Mesmo passadas algumas décadas, outro gesto comum que indica a opressão vivida pelos circunspectos habitantes de Praga pode ser facilmente percebido no transporte público. Cautelosamente, as pessoas retiram a sobrecapa dos livros que leem durante o percurso, ou até mesmo os encadernam com papel pardo, com o intuito de ocultar os títulos das brochuras. Segundo Banville, tal atitude é compreensível, uma vez que a cidade sofreu por muito tempo com informantes, e os hábitos arraigados são difíceis de mudar.

Esses dois exemplos de comportamentos familiares aos praguenses causam estranhamento a Banville, e também a seus leitores, acostumados que estamos a uma maior liberdade. A atmosfera de opressão permeava todos os espaços, interferindo diretamente na atitude dos cidadãos. Momentaneamente, mesmo que em imaginação, transportamo-nos a Praga e, movidos pela empatia, sentimos o peso da ambiência, o jugo da arbitrariedade, a pressão ameaçadora que paira sobre vidas e corações.

⁷⁶ No original: “if he were to insist on maintaining links with degenerate and anti-revolutionary factions.”

⁷⁷ No original: “It was another Prague gesture, always accompanied by a hapless apologetic smile, with which we were to become depressedly familiar. There were, there really were, hidden microphones everywhere.”

Como compreender melhor a cidade, seus anseios, expectativas e limitações? No intuito de conhecer melhor esses espaços que, ao longo da leitura, aos poucos se tornam lugar, faremos uma pequena deambulação pela história de Praga, percorrendo os meandros propostos na narrativa de Banville.

1.3.3 Praga e a retomada da história

A pergunta recorrente neste estudo, bem como no próprio texto de Banville, é (re)formulada pelo autor de diversas maneiras. Como conhecer a indefinível Praga ou qualquer outra capital? Para ele, não basta percorrer os monumentos e vistas de uma cidade com um guia turístico em mãos; é preciso um esforço para interiorizar o que se vê. Uma vez mais, o questionamento surge forte:

O que é Praga? Residirá a sua essência na bela Praça da Cidade Velha, com os seus cafés e o famoso relógio ou, no extremo oposto, nos obscuros subúrbios de cimento, onde a maioria dos praguenses vive suas vidas decididamente nada boêmias? (PP, 2003, p. 12, ênfase no original)⁷⁸

Uma vez mais, surge a questão a respeito da essência da cidade, dos recantos onde procurar por essa tênue substância para quem sabe chegarmos ao coração pulsante do local.

Ao longo das eras, outro trabalho se faz sutil e lentamente:

O tempo deposita as suas camadas como estratos de rocha, o calcário poroso do presente sobre o granito dos comunistas sobre as cinzas-e-diamantes dos Habsburgos sobre o basalto dos Premyslidas... Onde, em que era poderemos nos situar para encontrarmos a melhor, a mais verdadeira vista? (PP, 2003, p. 12)⁷⁹

No trecho acima, é muito interessante observar a ausência de vírgulas entre as diversas camadas sedimentadas pelo tempo – como se elas fossem se sobrepondo sem um intervalo visível, sem folga, sem uma delimitação muito clara, uma interferindo na outra: “o calcário poroso do presente sobre o granito dos comunistas sobre as

⁷⁸ No original: “What *is* Prague? Does its essence inhere in the pretty Old Town Square, with its cafés and its famous clock, or, on the far contrary, in the smouldering concrete suburbs, where the majority of Praguers live their decidedly unbohemian lives?”

⁷⁹ No original: “Time lays down its layers like strata of rock, the porous limestone of the present over the granite of the communists over the ashes-and-diamonds of the Habsburgs over the basalt of the Premyslids... Where, in what era, may one station oneself to find the best, the truest, view?”

cinzas-e-diamantes dos Habsburgos sobre o basalto dos Premyslidas...” – cada fase com seu nível de porosidade ou dureza. Esse instantâneo da topografia local nos revela as origens lendárias e basilares a partir dos Premyslidas; o duradouro império dos Habsburgos com seus altos e baixos, suas cinzas e diamantes; a baixa permeabilidade e dureza dos comunistas; a extrema fragilidade do presente. Haverá um ponto de observação onde se situar para melhor perceber e compreender a cidade? Para Claudio Magris, nada parece anacrônico “neste cenário de Praga constituído inteiramente de múltiplas eras estratificadas, sobrepostas e entrelaçadas umas com as outras” (MAGRIS, 2018, p. 171)⁸⁰. Todos os estratos lá remanescem, compondo o rico solo, exalando as atmosferas passadas, servindo de base para a cidade do presente.

D. H. Lawrence defende a ideia de que “[t]oda arte comunga do Espírito do Lugar no qual ela é produzida” (LAWRENCE, 1962, p. 16)⁸¹. Parafraseamos o autor para dizer que toda cidade partilha do espírito do lugar onde ela se encontra. As esferas que a compõem: clima, condição geológica, fatos históricos, guerras, construções, cenas vividas individual ou coletivamente, tudo soma para a totalidade do presente. Concordamos ainda com sua afirmação segundo a qual existe em cada localidade uma carga de influência magnética sutil e vital, uma vibração específica que, em nosso entendimento, caracteriza o local como uma assinatura própria, conferindo-lhe o que hoje interpretamos como uma espécie de aura, uma atmosfera particular.

Para corroborar a ideia de que o espaço e a memória estão firmemente atrelados, trazemos neste momento um pequeno excerto de uma crônica de Seifert, intitulada “Um anúncio íntimo”:

Uma nação tão pequena quanto ao número de habitantes como a nossa, nos momentos de perigo se une estreitamente à memória e à obra de sua gente importante e famosa. Estas sombras viventes não podem se separar dos muros da nossa capital, onde a maioria deles viveu e trabalhou. E em momentos assim, toda a nação se aferra também a esses muros, que não emudecem nem morrem jamais. (SEIFERT, 2015)⁸²

⁸⁰ No original: “in this Prague setting made up entirely of multiple, stratified eras, superimposed and entangled with one another.”

⁸¹ No original: “All art partakes of the Spirit of Place in which it is produced.”

⁸² Na tradução para o espanhol: “Una nación tan pequeña en cuanto al número de habitantes como la nuestra, en los momentos de peligro se une estrechamente a la memoria y la obra de su gente grande y famosa. Estas sombras vivientes no se pueden separar de los muros de nuestra capital, donde la mayoría de ellos vivió y trabajó. Y en momentos así, toda la nación se aferra también a estos muros, que no enmudecen ni mueren jamás.”

Ao falar sobre Praga e o país como um todo, o poeta alude às raízes autóctones, à memória que permanece nas paredes, nas construções, nas pessoas.

Em 1621, um acontecimento marcou a cidade: vinte e sete líderes dos protestantes foram decapitados na Praça da Cidade Velha. Suas cabeças foram empaladas e permaneceram em exibição na Charles Bridge por dez anos. Segundo Banville, Angelo Maria Ripellino atribui a esse dia terrível as agruras e flagelos que a cidade enfrenta no decurso dos séculos. O escritor italiano também compartilha da visão segundo a qual os locais guardam as memórias de dor e tragédia e são impregnados da energia remanescente dos fatos.

Ao resgatar a história e discorrer sobre a formação das terras tchecas, Banville o faz com humor. Afirma ter pesquisado na internet e encontrado um documento – de autoria anônima – segundo o qual “os primeiros habitantes da região eram peixes pré-históricos” (!) (PP, 2003, p. 72)⁸³ que foram seguidos, com o passar das eras, por dinossauros, mamutes e celtas (!). Estes chegaram no século IV a.C.; dentre as tribos, os Boios deram origem à Boêmia. Séculos mais tarde, de acordo com a narrativa que consta do *Blue Guide*, surge uma pequena cidadela a partir do casamento de Libuse, a profeta, e Premysl Orác, o lavrador (Figura 6). Ambos inauguram a dinastia Premyslida.



Figura 6: Josef Myslbek. *Přemysl e Libuše*. 1897. Vyšehrad.⁸⁴

⁸³ No original: “the first inhabitants of the region were prehistoric fish.”

⁸⁴ Fonte: <<https://pragitecture.eu/statue-libuse-premysl-vysehrad/>>. Acesso: 21 nov. 2020.

A forte figura de Libuse – que pode ser encontrada em diversos monumentos e recantos da cidade – é lembrada ao longo da narrativa, a exemplo da cena em que a mulher do Professor se exalta e Banville a compara à “mãe irada [Libuse] de um país que a intervalos deprimentemente regulares ao longo do século vinte havia sido desonrado, traído, invadido” (PP, 2003, p. 52-53)⁸⁵. Banville nos conduz à origem de Praga, a seu mito fundador. Por caminhos históricos e culturais, apresenta-nos uma perspectiva de como a cidade se constituiu e de como ela foi construída. Dados historiográficos, lendas, nada escapa à sua observação.

Sua mente fantasiosa divaga sobre pormenores da construção da Karluv Most, hoje internacionalmente conhecida como Charles Bridge, que faz a ligação entre Malá Strana – o bairro residencial da antiga nobreza tcheca, nas proximidades do Castelo – e a Cidade Velha (Figuras 7 e 8):

a minha atenção regressa repetidamente a essa ponte de madeira sobre o Moldava que ligava a Cidade Nova na margem direita ao velho bairro eslavo na esquerda. Que aspecto teria, como foi construída? Mal as questões se formam, a mente começa a enterrar os pilares na lama e a ligar os arcos um a um. Romântica e lendariamente, vejo-a na tempestade, fazendo frente ao ímpeto das águas, ou pairando sobre a névoa matinal, ou cintilando na escuridão da vasta noite medieval... No século XI a estrutura de madeira foi substituída por uma de pedra, [...] e, com o tempo, também essa foi substituída, quando o grande arquiteto Peter Parler, trazido a Praga na Idade de Ouro da idade pelo imperador do sacro Império Romano Carlos IV, construiu em 1357 a ponte, com o nome do imperador, que ali se encontra até hoje, a despeito de incêndios e cheias e gerações de guerra. (PP, 2003, p. 75-76)⁸⁶

⁸⁵ No original: “the raging mother of a country that at depressingly regular intervals throughout the twentieth century had been dishonoured, betrayed, invaded.”

⁸⁶ No original: “my attention keeps wandering back to that wooden bridge over the Vltava that linked the New Town on the right bank to the old Slav quarter on the left. What did it look like, how was it built? No sooner have the questions formed than the mind begins to drive the piles into the mud and link the arches one by one. Romantically, legendarily, I see it in storm, straining against the surge of waters, or hovering on the mist of mornings, or glimmering in the darkness of the vast medieval night... In the eleventh century the wooden structure was replaced by a stone one, [...] and in time that too was replaced, when the great architect Peter Parler summoned to Prague in the city's Golden Age by the Holy Roman Emperor Charles IV, in 1357 built the bridge named after the Emperor that stands to this day, despite fire and flood and the generations of war.”



Figura 7: Panorama - Malá Strana, 1856, com Castelo e Catedral de São Vito no alto, ao fundo.⁸⁷



Figura 8: Panorama - Old Town 1856.⁸⁸

⁸⁷ Fonte: <<https://www.expats.cz/czech-news/article/1850s-prague-photography-on-display-at-city-gallery>>. Acesso: 10 jan. 2021.

⁸⁸ Fonte: <<https://www.expats.cz/czech-news/article/1850s-prague-photography-on-display-at-city-gallery>>. Acesso: 10 jan. 2021.

Banville imagina a velha ponte, a ponte primordial. Em sua fantasia, logra ver a construção tomando forma: lama, pilares, arcos, ligações que se fazem passo a passo. Ciente de sua elucubração, apresenta-nos as diversas facetas do potente elemento da arquitetura da cidade ora enfrentando as terríveis águas, ora mostrando-se com limpidez numa manhã tranquila, ou ainda refletindo “na escuridão da vasta noite medieval”, noite simbólica, de extensão indeterminada. Imersos na atmosfera (*Stimmung*) suscitada pela narrativa, os leitores acompanhamos a substituição da velha estrutura de madeira pela de pedra e as que vieram depois. Vemos o importante arquiteto, o imperador, o alvoroço da (re)construção, a estrutura sobrevivente às forças antagônicas da natureza (incêndios, cheias) e às manifestações humanas (guerras). Vemos a ponte; queremos ser ela, nos constituir à sua imagem e semelhança: enfrentar desafios, serenar, permanecer à revelia das circunstâncias; ser pedra, aço, ligação.

A título de curiosidade e também de informação, as combustões – espontâneas ou provocadas – eram bastante comuns nas cidades. Tuan (2013) menciona incêndios quase diários em Roma, além do grande incêndio que destruiu três quartos de Londres em 1666; aponta ainda as tragédias acontecidas em Paris no ano de 1727 e em Boston em duas ocasiões distintas, 1653 e 1676, entre outros⁸⁹. Segundo o geógrafo, ao longo de grande parte da história da Europa, os incêndios eram uma grande preocupação para os habitantes das cidades, uma vez que o fogo se espalhava rapidamente pelos quarteirões apinhados e de modo implacável consumia as construções de madeira com seus telhados de sapê. No romance *Kepler* (1981), em carta datada de setembro de 1609, o protagonista escreve para seus familiares dizendo ter deixado o local que ocupava na Cidade Velha, cujas ruas eram mal pavimentadas, sujas, com casas ruins, com telhados de sapê ou vime e onde o mau cheiro imperava. A respeito da nova moradia, diz o astrônomo: “O edifício é de pedra, portanto, há menos perigo de incêndios romperem, algo que eu sempre temi, como

⁸⁹ Lamentavelmente, os incêndios não se restringem a épocas passadas; acontecem com bastante frequência ainda hoje, a exemplo de alguns eventos trágicos que marcaram o Brasil e o mundo: 2013: Boate Kiss em Santa Maria, no Rio Grande do Sul; 2015: Museu da Língua Portuguesa em São Paulo; 2018: Museu Nacional no Rio de Janeiro; 2019: Catedral de Notre-Dame de Paris; 2020 e 2021: diversos locais no Estado da Califórnia, nos Estados Unidos. A cidade histórica de Greenville foi devastada. Museus em países como Áustria, Canadá, Escócia, Estados Unidos, Grécia, Índia, entre outros, também tiveram seus acervos prejudicados pelas chamas.

você sabem” (BANVILLE, [1981]⁹⁰ 2001, p. 415)⁹¹. Eles haviam se instalado nos Cramer Buildings, junto à ponte, e contavam com o benefício da proximidade do rio.

De volta a *Prague Pictures*, a ponte, esse espaço conector de espaços e margens, traz à mente de Banville algumas reflexões filosóficas:

No seu ensaio *Construir, habitar, pensar*, o filósofo Martin Heidegger faz uma meditação comovente acerca da natureza essencial da ponte, a *ponticidade*⁹² da ponte, como *der Meister aus Deutschland* poderia exprimi-lo. A ponte define, faz existir. ‘Não se limita a ligar margens que já estão lá. As margens emergem como margens somente quando a ponte cruza o rio... Ela traz o rio, a margem e a terra para a vizinhança uns dos outros. A ponte *reúne* a terra enquanto paisagem em redor do rio.’ A ponte é uma ‘localização’, escreve ele, ‘permite um espaço onde terra e céu, divindades e mortais são aceitos’. Heidegger designa a ponte como uma ‘coisa’, no antigo sentido de ajuntamento ou assembleia. ‘A ponte é uma coisa e *somente* isso. Somente? Enquanto essa coisa, ela reúne a quadratura.’ (PP, 2003, p. 76, ênfase no original)⁹³

Curiosamente, o autor menciona justamente um texto cuja temática central relaciona-se ao espaço, ao nosso modo de ser e estar num ambiente, ao nosso modo de ser e estar no mundo. Banville procura a natureza essencial da cidade; Heidegger investiga

⁹⁰ Na primeira citação dos textos de Banville, quando houver diferentes edições, destaca-se entre colchetes o ano da publicação original, seguido do ano da obra consultada. Nas demais vezes, somente o ano da obra consultada será mostrado.

⁹¹ No original: “The building is of stone, therefore there is less danger of fires breaking out, a thing I have always feared, as you know.”

⁹² Em certa medida, a procura da natureza essencial das coisas, da *ponticidade* da ponte, lembra-nos o poema “eu levo o seu coração comigo” (“i carry your heart with me”), de e. e. cummings, publicado em 1952. Na terceira estrofe do poema, o mais profundo segredo é mencionado:

“aqui está o mais profundo segredo que ninguém sabe
(aqui é a raiz da raiz e o botão do botão
e o céu do céu de uma árvore chamada vida, que cresce
mais alto do que a alma possa esperar ou a mente possa esconder)
e isso é a maravilha que está mantendo as estrelas distantes”

.....
(Trad. Regina Werneck) Disponível em: <http://www.releituras.com/eecummings_coracao.asp>. Acesso: 02 ago. 2020.

Em nosso entendimento do poema, vemos o mesmo afã de se buscar o cerne ou a natureza essencial das coisas: a raiz da raiz, o botão do botão, o céu do céu. Ressaltamos que o texto de Martin Heidegger foi publicado pela primeira vez em 1954, a partir de uma conferência de arquitetura ministrada em 1951. Portanto, na mesma época, tanto o filósofo alemão quanto o poeta norte-americano pareciam estar em busca, nos textos mencionados, de alcançar o âmago das coisas.

⁹³ No original: “In the essay *Building Dwelling Thinking*, the philosopher Martin Heidegger meditates movingly on the essential nature of the bridge, the bridge’s *bridgeness*, as *der Meister aus Deutschland* himself might put it. The bridge defines, brings into existence. ‘It does not just connect banks that are already there. The banks emerge as banks only as the bridge crosses the stream ... It brings stream and bank and land into each other’s neighbourhood. The bridge *gathers* the earth as landscape around the stream.’ The bridge is a ‘location,’ he writes, ‘it allows a space into which earth and heaven, divinities and mortals are admitted.’ Heidegger designates the bridge as a ‘thing’, in the ancient sense of gathering or assembly. ‘The bridge is a thing and *only that*. Only? As this thing it gathers the fourfold’.”

as particularidades da ponte, artefato arquitetônico que possibilita a existência, a comunicação, as trocas comerciais e humanas, o cruzamento de ideias e de vidas, a reunião. Afinal, as pontes facultam as inter-relações humanas, unem espaços fronteiriços, culturais. O autor irlandês prossegue com uma longa citação do ensaio de Heidegger, no qual o filósofo alemão destaca a ponte como uma passagem pela qual os mortais podem chegar não somente à outra margem – física –, mas também ao outro lado, à presença das divindades. Nesse sentido, a ponte, espaço simbólico, congrega terra e céu, seres humanos e divindades. A esse conjunto, Heidegger nomina “quadratura”.

Ao discutir o texto *Construir, habitar, pensar*, García considera que Heidegger tem como parâmetro a dimensão sensorial despertada pelo ambiente construído; para o filósofo, habitar significa habitar o mundo: “Mais importante, a experiência corporal de ‘estar no espaço’ é equacionada com o ato de estar consciente de si. Em outras palavras, o sujeito percebe-se em relação ao espaço que ocupa” (GARCÍA, 2015, p. 52)⁹⁴. Habitar o mundo, ter consciência de si, do espaço circundante, do espaço dentro e fora, do nosso papel como intermediários entre céu e terra.

É interessante observar que em várias mitologias (CAMPBELL, 1989) o homem também é visto como um pontífice, como o elemento que faz o intermédio entre o espiritual e o material, o divino e o terreno. Com a cabeça em direção ao céu e os pés na terra, esse pontífice é alguém que busca sabedoria e sentidos mais profundos em relação à vida. Será que o homem de hoje ainda se vê como ponte? Estará ele apto a servir à sociedade e, ao mesmo tempo, buscar o mistério, a vinculação com essa inteligência universal, com o uno? Ou o individualismo exacerbado do cidadão faz com que ele se isole e perca inclusive a noção de união com o todo, afastando-o das indagações filosóficas a respeito da vida, da espiritualidade, da razão de ser e estar no mundo? Terá ele ainda a capacidade de perceber sua essência como idêntica à essência de todo o universo, e disposição para trazer algo do mundo real, do plano das ideias (Platão), do plano transcendental? Ou isso já soa como algo incompreensível para a mentalidade desse homem contemporâneo? O artista, o político, o religioso podem ser pontífices, portadores da estética, da beleza, da justiça e da bondade. Mas eles de fato o são? Ou em que medida eles o são? Estará o mundo

⁹⁴ No original: “But more importantly, the corporal experience of ‘being in space’ is equated with the act of being aware of the self. In other words, the subject perceives himself in relation to the space he occupies.”

dividido ao meio, sem uma ponte que ligue os planos transcendental e material? Existe de fato uma cisão? Poderá o ser humano ser o arquiteto de si mesmo e se reinventar como ponte?

Ainda ponderando a respeito desse elo que liga a Cidade Nova ao antigo bairro eslavo e de algumas questões metafísicas levantadas por Heidegger, Banville assegura:

Demorarmo-nos hoje na Charles Bridge, em meio à multidão de turistas e visitantes mal-humorados – as vistas são sempre tão inferiores àquilo que pareciam ser – é sentir a verdade essencial das definições místicas de Heidegger, por muito pouco mística que seja a realidade de hoje em dia em Praga, cidade monumental entre todas as cidades monumentais.

Rio, ponte, comunidade humana... (PP, 2003, p. 77)⁹⁵

Para o viajante costumeiro, a recordação das primeiras visitas parece dotada de uma aura especial. Tuan assegura que “[o] lugar pode adquirir profundo significado para o adulto através do contínuo acréscimo de sentimento ao longo dos anos” (TUAN, 1983, p. 37). Charles Bridge, a ponte que é símbolo da cidade, desperta em Banville uma sensação ambígua; afinal, as visitas subsequentes àquele espaço – sagrado na lembrança, mas hoje tão vilipendiado – parecem causar decepção, uma vez que “as vistas são sempre tão inferiores àquilo que pareciam ser”. Aberto a uma experiência mais sensível, esse eu, repleto de nostalgia, reflete acerca daquilo que interpreta como uma perda, como se a cidade ou os excursionistas tivessem corrompido a sua memória de um local afetivo.

A aglomeração de turistas que não apreendem a preciosidade de se estar num ambiente tão carregado de histórias (Figura 9) e onde se presentifica a quadratura, parece romper no observador o sentido de pertencimento, de enraizamento. Na sua percepção, ao menos momentaneamente a cidade parece perder parte de seu encanto.

⁹⁵ No original: “To stand on the Charles Bridge today, among the press of tourists and moody sightseers - the sights are always so much less than it seemed they would be - is to feel the essential truth of Heidegger's numinous definitions, however unnuminous may be the present-day reality of Prague, heritage city of heritage cities.

River, bridge, the human community...”

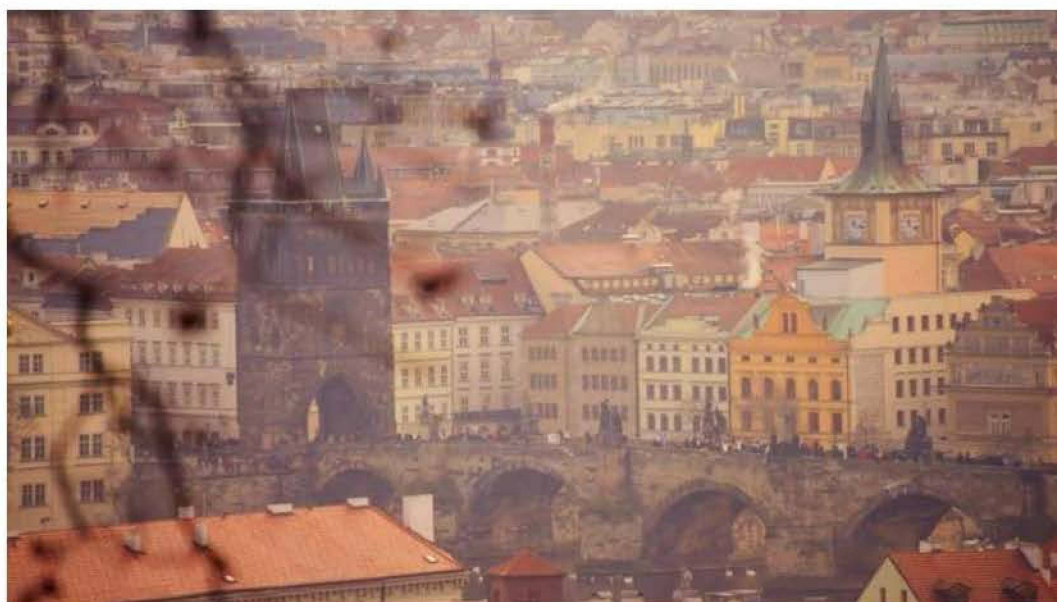


Figura 9: Charles Bridge e turistas.⁹⁶

Seu texto torna-se o relato sensível de um modo de “ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 2008, p. 24). A partir de algo concreto, material – a ponte, os turistas acotovelando-se – Banville toca no filosófico – o pensamento de Heidegger – e alcança uma reflexão de cunho mais amplo, universal: “Rio, ponte, comunidade humana...” (PP, 2003, p. 77).

Algumas passagens mais filosóficas da obra de Banville, a exemplo da citação anterior, lembram o estilo reflexivo da jornalista, professora, poeta e escritora brasileira Cecília Meireles (1901-1964). Em suas crônicas de viagem, Cecília descreve paisagens, cores, costumes⁹⁷. De cada experiência concreta, ela extrai algo que nos remete a uma dimensão mais transcendental da vida. Para exemplificar brevemente, na crônica intitulada “Onde estamos?” (MEIRELES, 1999, p. 35-37), a autora afirma: “Os mapas, frios e impessoais, costumam ser exatos. Mas nós temos esse apego à confirmação humana, queremos a palavra viva sobre o traçado morto... E acontecem

⁹⁶ Fonte: <<https://www.thewanderinglens.com/best-photography-locations-prague/>>. Acesso: 10 jan. 2021.

⁹⁷ Ao longo de décadas, Cecília Meireles publicou em jornais crônicas que versavam sobre diversos temas. O professor, ensaísta e filólogo brasileiro Leodegário Amarante de Azevedo Filho, em importante trabalho de pesquisa, compilou os textos em prosa de Cecília e organizou-os em três volumes intitulados *Crônicas de Viagem*, nos quais, com tato e delicadeza, a autora relata suas experiências ao visitar diversos países. Outros cinco volumes, intitulados *Crônicas de Educação*, também foram organizados pelo insigne professor.

essas coisas.” Mesmo portando um mapa, ela não consegue se localizar “numa esquina da Holanda” e pede informações a três senhorinhas que conversavam, pois queria chegar a um determinado local. Uma delas indica um caminho, a segunda sugere algo diferente, a terceira discorda das duas primeiras: “Não é por aqui nem por ali, é por lá...” E continuam a discutir entre si em holandês, voltam ao inglês, mas não se entendem. A narradora despede-se delas e conclui que as velhinhas, elegantes e simpáticas, “[s]ó não sabiam onde estavam, nem de onde vinham nem para onde iam, como nós, como todos nós...” Naquele momento, ela não exclui as velhinhas; ao contrário, Meireles sente que pertence a essa mesma categoria, qual seja, a de seres humanos que, na caminhada da vida, ainda não acharam seu norte, não sabem onde estão nem que caminho seguir – “como nós, como todos nós...”. De modo semelhante, a reflexão de Banville “Rio, ponte, comunidade humana...” nos envolve e nos irmana.

Assim como é possível estabelecer paralelos entre o pensamento de Banville e outros autores, também se pode ver a cidade como uma rede de escrituras. Configurando texto continuamente em progresso, a cidade emerge da interação entre o vivido e o imaginado; ela engloba ainda a riqueza dos espaços exteriores e interiores, a materialidade dos aspectos físicos e a sutileza das relações humanas.

Neste grande mosaico de eventos públicos ou privados, vivências, símbolos, cartografias pessoais, é possível identificar onde se entrelaçam experiência e imaginação? Nossa própria análise se constitui da imaginação instigada pela experiência da leitura, pela atmosfera, pela *Stimmung*. Nesse breve circuito, visitamos a Praça da Cidade Velha, Malá Strana, a Catedral. Estivemos num quarto de hotel, no transporte público; avistamos incêndios, cheias, transeuntes, turistas; apreciamos autores que cantaram a cidade e a coragem dos cidadãos. Percorremos seu mapa, seus paratextos; observamos as diversas camadas geológicas que constituem seu solo e suas memórias; ouvimos a lenda de sua formação. Na ponte, desejamos ser pontífices e transformar o espaço em lugar.

Nosso percurso se estenderá agora a novos espaços – aqueles concernentes à memória. Abordaremos os preceitos da escrita memorialística de Banville e veremos de que maneira ele (re)escreve a cidade, valendo-se desse que é, ao mesmo tempo, recurso estilístico e filtro afetivo.

2 DA MEMÓRIA

2.1 PRESSUPOSTOS INICIAIS

Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, à minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa. Os fatos aconteceram há muito pouco, mas sei que o hábito literário é também o hábito de intercalar traços circunstanciais e de acentuar as ênfases.
(Jorge Luis Borges, *Ulrica*)

Nas sociedades humanas, a memória ocupa um lugar central. Essa faculdade, crucial para que o indivíduo se entenda como tal ao longo de sua vida, alicerça as relações que se dão no âmbito social. No Ocidente, os primeiros registros a respeito do assunto indicam que tanto os gregos, a exemplo de Hesíodo, Platão e Aristóteles, quanto estudiosos de outras nacionalidades, como Cícero, Quintiliano e Agostinho, dedicavam-se a investigá-la. Por sua complexidade, abarca várias áreas do conhecimento humano. Naturalmente, abrange tanto os aspectos de ordem biológica quanto os de ordem psicológica, individual, cultural, coletiva e/ou social. Distintas sociedades tiveram a sua cultura preservada por meio da oralidade. Ao longo do tempo, no entanto, o surgimento da escrita possibilitou outra espécie de conservação das narrativas e das informações em diversos suportes (rochas, pedras, peles de animais, pergaminho, papel, entre outros) – isso sem mencionar os inúmeros avanços tecnológicos que hoje permitem o armazenamento de dados em nuvem.

Pela sua amplitude, a memória tornou-se objeto de estudo de linguistas, neurocientistas, médicos, professores, psicólogos, psicanalistas, psiquiatras, cientistas sociais, historiadores, filósofos e profissionais de diversas áreas. Grande também é o número de escritores – investigadores da alma humana – que buscam explorar, por meio da literatura, os mistérios da mente. Um desses escritores, naturalmente, é John Banville. Ao lermos suas obras, sejam estas romances, contos ou livros de não ficção, deparamo-nos com o recorrente tema da memória. Frequentemente, o discurso não-linear adotado em suas narrativas faculta retrospectivas, antecipações, saltos temporais, cortes abruptos, inserções, a utilização de espaços variados, entre outros recursos. Além do dispositivo metaficcional, Banville costuma inserir nos seus escritos reflexões a respeito da

rememoração. Com idas e vindas, imagens claras ou difusas, fatos, certezas, dúvidas, espaços em branco, interrogações, seu texto parece mimetizar o próprio mecanismo da memória.

Muitos dos seus personagens questionam-se a respeito desse importante componente da psique, a exemplo de Nicolau Copérnico, protagonista de *Doctor Copernicus*, publicado originalmente em 1976. Ao deixar Incaffi, na Itália, onde sentia que havia encerrado um ciclo da sua vida que já não poderia mudar, rumo para a Prússia. O narrador afirma que, ao partir, Copérnico sente que “[o] que havia acontecido seguiria em sua memória. Algum dia, ao fugir de alguma situação de angústia ou de dor, seu espírito regressaria àquele lugar luminoso e o encontraria intacto” (BANVILLE, [1976] 1993)⁹⁸. Naturalmente, nem sempre é possível preservar uma memória intacta, mas é com essa sensação que o personagem deixa a Itália.

Pertencente ao elenco de personagens banvilleanos, Axel Vander, protagonista de *Sudário* (2002)⁹⁹, afirma: “Lentamente a memória começou a juntar seus fragmentos” (BANVILLE, [2002] 2015). Diferentemente de Copérnico, que supunha poder conservar as memórias intocadas, Vander resgata as porções que aos poucos recupera. Alexander Cleave, em *Luz antiga* (2013a), ao refletir sobre o romance que teve na juventude com a mãe de seu melhor amigo, pondera: “Metade do tempo eu gastava na contemplação da Sra. Gray refletida no espelho da minha memória, e a outra metade imaginando que tivesse imaginado tudo” (BANVILLE, 2013a, p. 52). Fragmentação, invenção e imaginação são facetas frequentemente exploradas pelo autor.

Ao analisar a relação entre espaço e memória, Luis Alberto Brandão assevera:

Se é indiscutível que a memória, à diferença dos mapas, é capaz de atribuir significado aos espaços, à medida que os interliga em uma narrativa de transformações cuja coerência parece possível constatar, também é inegável que ela é, fundamentalmente, veículo de imprecisão. (BRANDÃO, 2013, p. 139)

Concordamos com Brandão, embora em certa medida nos pareça que tanto a

⁹⁸ No original: “What had been, was still, in his memory. Someday, fleeing from some extremity of anguish or of pain, his spirit would return to this bright place and find it all intact. The ghostly voices rose up at his back.”

⁹⁹ *Sudário* faz parte da trilogia Cleave, composta pelas seguintes obras: *Eclipse* (2000), lançada homonimamente no Brasil em 2014; *Shroud* (2002), cujo título em nosso país é *Sudário* (2015) e *Ancient Light* (2012), traduzida como *Luz antiga* (2013a).

memória tem a capacidade de conferir significado aos espaços quanto estes são capazes de, por sua relevância, contribuir significativamente para o processo mnemônico. Quanto à inexatidão da memória destacada pelo teórico, gostaríamos de ilustrá-la com mais uma passagem de *Luz antiga*, na qual Cleave, uma vez mais, relembra a Sra. Gray:

O que me lembro dela, aqui nesses dias pálidos e suaves de passagem do ano? Imagens do passado distante se aglomeram na minha cabeça, e quase *nunca sei dizer se são memórias ou invenções. Não que exista muita diferença entre as duas, se é que existe qualquer diferença*. Há quem diga que, sem percebermos, *vamos inventando tudo* à medida que avançamos, com bordados e enfeites, e me inclino a concordar, pois a Senhora Memória é muito dissimulada e sutil. (BANVILLE, 2013a, p. 12, grifos nossos)

Além de apontar para a qualidade visual e imagética da memória (“dias pálidos e suaves”, “imagens do passado”), uma vez mais, sugere-se a proximidade desta com a invenção. Curiosamente, acontece-nos a passagem em que Aristóteles se posiciona: “se indagados a respeito de a qual parte da alma a memória corresponde, respondemos: evidentemente, àquela parte à qual a imaginação também pertence” (ARISTOTLE, 1995, p. 1567)¹⁰⁰. Percebe-se, portanto, que data de muito tempo a noção de que a memória e a imaginação são fronteiriças e, quem sabe, até mesmo intercambiáveis.

No trecho destacado de *Luz antiga*, Alexander Cleave reconhece não ter certeza se o que lhe vem à mente são experiências vividas ou imaginadas; admite ainda que talvez não haja muita distinção entre umas e outras. A própria memória é personificada como um ser dotado de fina astúcia e dissimulação. Influenciados por ela, tomamos a liberdade de inventar nossas narrativas “com bordados e enfeites”, preenchendo lacunas, realçando ora os pontos que achamos mais pertinentes, ora aquilo que nos toca mais. Em Banville, a fragmentação, portanto, não se dá apenas no processo mnemônico, mas reflete o próprio indivíduo e a sua realidade múltipla, desordenada, por vezes, caótica.

De diversas maneiras, os personagens dos romances de Banville permitem entrever o modo como entendem a rememoração. Em *Time Pieces: A Dublin Memoir* (2016a), ao se referir a Stephanie, a garota que conheceu no pequenino teatro

¹⁰⁰ Na tradução para o inglês: “if asked, of which among the parts of the soul memory is a function, we reply: manifestly of that part to which imagination also appertains.”

Lantern, Banville comenta: “Ela não havia me dado o seu número de telefone, nem havia me dito onde morava, então, como é que a encontrei novamente? Está faltando essa peça do mosaico. Mas o fato é que a encontrei” (BANVILLE, 2016a, p. 170)¹⁰¹. Percebemos que essa memória não linear, incompleta é, por vezes, reconstituída como um quebra-cabeças, cujas peças faltantes são preenchidas com a ajuda da imaginação.

Em *Prague Pictures: Portraits of a City*, a memória mostra-se igualmente fragmentada. Ao rememorar Praga e não se lembrar de que maneira ele e suas amigas chegaram a determinados pontos turísticos, Banville reflete: “Estamos simplesmente aqui, e depois ali, e depois em outro local qualquer, com nada mais do que espaços em branco entre eles. Como desliza suavemente a mágica carruagem de Mnemósine!” (PP, 2003, p. 22-23)¹⁰². Uma vez mais, os “espaços em branco” poderão ser reescritos, reinventados, ou simplesmente deixados como estão, como meras reticências, ou quem sabe, como interrogações a respeito daquilo que foi levado por Lete, o rio do esquecimento. Oliver Otway Orme, protagonista e narrador de *O violão azul* (2015)¹⁰³, em dado momento vê sua amante, Polly, como “a auxiliar de Mnemosine” (BANVILLE, [2015] 2016, p. 84). As referências à titânide, consorte de Zeus, levam-nos a inquirir as origens da própria memória e dos estudos que dela se ocupam.

Antes, porém, discutiremos brevemente a questão da hibridez de gênero de *Prague Pictures*, desta vez tendo como foco as questões relativas à autobiografia e à autoficção, ambas estreitamente ligadas aos processos memorialísticos.

2.2 AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E INVENÇÃO

Prague Pictures, relato memorialístico, obra de não ficção, tem uma natureza textual bastante particular, pois engloba características tanto do gênero autobiográfico quanto do autoficcional. De modo geral, como leitores, tendemos a pensar que um texto no qual o autor relata situações vividas tem como intuito primordial a

¹⁰¹ No original: “She had not given me a telephone number, nor had she told me where she lived, so how did I find her again? That piece of the mosaic is missing. But find her I did.”

¹⁰² No original: “We are simply here, and then there, and then somewhere else, with only blank spaces in between. How smoothly does Mnemosyne’s magic chariot glide!”

¹⁰³ Lançado no Brasil em 2016, *O violão azul* é a tradução de *The Blue Guitar*, publicado originalmente em 2015.

apresentação de fatos, de aspectos da realidade, elementos constituintes de uma autobiografia. Esse princípio de veracidade ou o chamado pacto autobiográfico, conforme proposto por Philippe Lejeune (1994), é transgredido na autoficção.

O texto autoficcional, embora algumas de suas passagens possam ser baseadas na realidade, utiliza-se da invenção para dar os contornos à narrativa; os limites entre biografia e ficção são tênues. Cunhado por Serge Doubrovsky em 1977, a partir da publicação do romance *Fils*, o termo “autoficção” tem gerado inúmeras discussões teóricas decorrentes desse pacto de leitura, que leva em consideração tanto aquilo que se entende por verdade quanto por ficção. Para Leyla Perrone-Moisés (2016), a autoficção constitui uma variação atualizada de um gênero antigo. Entre suas características, incluem-se a reconfiguração do tempo por meio da inversão cronológica, da mistura de épocas, da seleção. Anna Faedrich (2016), ao debater o tema, vê na escrita autoficcional “uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si”, na qual se elimina a “linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra” (FAEDRICH, 2016, p. 44), e na qual é possível detectar a identidade onomástica entre autor e narrador-personagem, a fragmentação e uma certa flutuação quanto aos critérios da verdade, o que a caracteriza como uma escrita de gênero híbrido.

Em entrevista concedida à RTE em 2007, ao relembrar o início de sua carreira, Banville alega ter investido muito tempo fazendo coisas que eram “não-imaginativas”, por exemplo, lendo extensivamente a respeito dos cientistas Copérnico e Kepler para escrever seus livros, e acabou se envolvendo com fatos, esquecendo-se de que “o fato não é necessariamente a verdade. A verdade não é necessariamente factual. A verdade da imaginação é mais verdadeira que a verdade do fato” (BANVILLE, 2007)¹⁰⁴. Suas palavras remetem à porção imaginativa de todo relato e colocam em xeque a natureza da verdade, relativizando-a. Isso nos lembra uma afirmação de D. H. Lawrence (1923), segundo a qual a arte tece a verdade, mesmo que a partir da ficção, da mentira; e complementa: “Jamais confie no artista. Confie na história” (LAWRENCE, 1923)¹⁰⁵. Desse modo, não devemos necessariamente confiar naquilo

¹⁰⁴ No original: “fact is not necessarily truth. Truth is not necessarily factual. The truth of imagination is more truthful than the truth of fact.” Arts Lives - John Banville Part 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HWGCodZXjZI&t=804s>>. Acesso em: 02 jun. 2021.

¹⁰⁵ No original: “Never trust the artist. Trust the tale.” Extraído da Versão 3 do texto “The Spirit of Place”, publicada em *Studies in Classic American Literature*, em 1923. Disponível em: <<https://xroads.virginia.edu/~Hyper/LAWRENCE/dhlch01.htm>>. Acesso em: 2 jun. 2021.

que o artista diz a respeito de sua produção; é importante seguir o fluxo da obra propriamente dita e, no caso da ficção, precisamos dar crédito à história, à verossimilhança da narrativa.

Aleida Assmann (2011) argumenta que, no caso da memória natural, não existe uma identidade entre o conteúdo da memória armazenada e aquele resgatado posteriormente. Experiência e recordação não se harmonizam completamente: “Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído” (ASSMANN, 2011, p. 191). *Prague Pictures* não se posiciona como um texto que pretende ser um retrato fiel das memórias do autor ou de acontecimentos históricos. Antes mesmo de iniciar o relato a respeito da capital tcheca, já nos paratextos, Banville adverte o leitor dizendo que o livro não se constitui em um guia de viagens, e que talvez seja tão somente uma tentativa de resgatar um lugar a partir de suas memórias, aliadas à sua imaginação. Suas palavras, portanto, revelam as bases sobre as quais surgirá um modelo híbrido, formado a partir da confluência de reminiscências, fatos e inventividade. Nessas circunstâncias, anuncia-se a presença da ficcionalidade dentro de um texto que, a princípio, é considerado como de não ficção. James Phelan (2018) ressalta o uso da invenção como elemento essencial da ficcionalidade, uma vez que esta permite criar estados ou situações não reais. A não ficcionalidade, por sua vez, é uma forma de discurso restrita pelo próprio esforço de refletir estados ou situações reais. Outro aspecto importante enfatizado pelo teórico é que não se deve conceber a ficcionalidade como uma fuga do mundo real, mas como um modo indireto de se engajar a ele.

As memórias de Banville – autor, narrador, protagonista em diversos momentos – são permeadas por detalhes relativos à história de Praga. No entanto, embora nomes, construções, monumentos e locais reais sejam mencionados e detalhes das vidas que ali se encontram sejam intercalados nos relatos, pode-se observar que as viagens propriamente ditas, assim como todo esse passado evocado, são certamente transfigurados na narrativa. Essa mescla de memória e ficção pode ser entrevista em vários momentos, a exemplo da breve passagem em que Banville descreve Alex, que olhava os títulos de livros numa estante, franzindo o cenho “através daqueles óculos fundo de garrafa que *imaginei para ele*” (PP, 2003, p. 122, grifo nosso)¹⁰⁶. Ainda que

¹⁰⁶ No original: “through those pebble lenses I have imagined for him.”

o encontro no apartamento de Katerina tenha realmente acontecido, é a imaginação de Banville que confere a Alex volumosos óculos de lentes grossas.

Phelan (2017) afirma que esse tipo de invenção difere da mentira e é característico da ficcionalidade, pois surge da interação entre o real e o imaginativo. Em *Prague Pictures*, frequentemente, o uso do recurso metaficcional, em conjunto com a exploração de dados autobiográficos e autoficcionais, adiciona camadas de significado às memórias do autor/narrador. Não encontramos muitas descrições detalhadas da cidade ou da paisagem local. Existe um predomínio das percepções internas e sensações disparadas por determinados gatilhos. Significativa ainda é a presença de diversos discursos (literários, historiográficos, artísticos) entrelaçados à narrativa principal: poemas, trechos a respeito da história local, lendas, fotografias, pintura. Cada uma dessas notas reverbera ao longo do texto, trazendo-nos o eco de um postulado de Roland Barthes segundo o qual “[a] cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos, simplesmente por habitá-la, atravessá-la, contemplá-la” (BARTHES, 1994, p. 195)¹⁰⁷.

Ao abordar a maleabilidade do discurso literário de Banville, que permite que uma mesma obra possa transitar entre diversos gêneros, Izarra afirma que “[o] escritor utiliza o discurso autobiográfico metaficcional, para questionar o passado, denunciar a ‘falha’ da memória, o artifício da linearidade da História e da Lógica, pondo em jogo o cartesianismo e sua concepção de mundo” (IZARRA, 1995, p. 210). Para a autora, averiguar o passado, investigar as lacunas e possíveis invenções da memória, romper a linearidade e ainda assim perceber a intersecção entre presente, passado e futuro, questionar a própria percepção do tempo e desafiar modos preconcebidos de ver o mundo fazem parte da proposta de Banville, que questiona o modo como percebemos a realidade.

Nós, leitores, perseguimos os detalhes dessa trama. Afinal, como diria Walter Benjamin, “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1985). Nós nos enredamos na malha textual em busca de linhas, fios, cores,

¹⁰⁷ Na tradução para o inglês: “The city is a discourse, and this discourse is actually a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are, simply by inhabiting it, by traversing it, by looking at it.”

preenchimentos, ausências para investigarmos, a seguir, os diversos modos pelos quais a memória se apresenta em Banville.

2.3 MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA

Como ressaltado no início deste capítulo, na Antiguidade, inúmeros foram os filósofos que se dedicaram aos tratados a respeito da memória. Citamos apenas alguns, entre os quais Hesíodo (VIII - V a.C.), que realça o aspecto mítico, com destaque para sua homenagem a Mnemósine, de quem descendem as nove musas, deusas do canto e da memória¹⁰⁸; Aristóteles (384-322 a.C.), com suas investigações a respeito da reminiscência ou recordação (*anamnēsis*) e da memória (*mnēmē*)¹⁰⁹; Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), com seu conhecido reconto da história de Simônides de Ceos (c. 556-467 a.C.) e o consequente estudo sobre a Mnemônica¹¹⁰. Esses, entre outros, formaram um terreno inicial sobre o qual se desenvolveram os estudos memorialísticos.

Nosso recorte se dá a partir da figura de Aurélio Agostinho de Hipona, mais conhecido como Santo Agostinho (354-430 d.C.), que foi um ilustre inquiridor das faculdades da memória. Sua perspectiva filosófica sofre influência do neoplatonismo de Plotino (205-270 d.C.). Segundo o professor Fábio César Scherer (2006), a leitura de livros neoplatônicos leva Agostinho a perceber a proximidade e os diversos pontos de contato entre as doutrinas cristã e platônica, especialmente no que diz respeito ao *logos*. A investigação da memória é tida como um caminho possível para a busca do (auto)conhecimento e da verdade.

Suas *Confissões*, amplamente lidas, configuram um tratado filosófico-teológico no qual elementos autobiográficos são empregados de maneira bastante particular. Jeanne Marie Gagnebin acredita que, embora um número considerável de teóricos date o surgimento da autobiografia, como gênero literário, a partir do século XVIII, o

¹⁰⁸ No seu longo poema intitulado “Teogonia”, Hesíodo descreve e ordena a genealogia dos deuses do panteão grego. Sugerimos a seguinte edição: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

¹⁰⁹ Para estudos aristotélicos relativos à memória, sugerimos: ARISTOTLE. *On Memory*. Trans. J. I. Beare. In ARISTOTLE. *The Complete Works of Aristotle*. The Revised Oxford Translation. Edited by Jonathan Barnes. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995, p. 1565-1580.

¹¹⁰ Para maiores detalhes e aprofundamento, sugerimos: CICERO. *De Oratore Ad Quintum Fratrem Libri Tres (On the Orator)*. Trad. J. S. Watson. In CICERO. *The Complete Works of Marcus Tullius Cicero*. Hastings: Delphi Classics, 2014. ISBN 9781910630389.

estudo das *Confissões* de Santo Agostinho deixa transparecer, de modo exemplar, que “a escrita de si adquire seu sentido autêntico quando não é somente memória e escrita de si mesmo, mas também, e talvez em primeiro lugar, testemunho a respeito do(s) outro(s)” (GAGNEBIN, 2006, p. 119). Muitos estudiosos deixam de lado o marco temporal do século XVIII e consideram o texto de Agostinho a primeira autobiografia do Ocidente. Outras correntes defendem que ele não tinha como objetivo discutir a sua vida pessoal, mas tão somente demonstrar, por meio de passagens de sua própria vida, o funcionamento das teorias filosóficas e teológicas das quais se ocupava naquele momento (SUBRT, 2015). De qualquer maneira, é importante ressaltar que as indagações de Agostinho a respeito da memória chegam-nos com grande impacto até hoje, tanto por sua qualidade investigativa, como também por sua intensa força poética.

Sua jornada de introspeção e rememoração tinha como finalidade alcançar a verdade de seu coração, algo que hoje entendemos como uma busca de autoconhecimento, de identidade. Agostinho acreditava que para atingir esse objetivo, ele deveria se abrir e se entregar completamente a Deus. Para lograr êxito em sua empreitada, entregava-se à tarefa de rememorar fatos, pessoas, locais, percepções, disposições afetivas, entre outros, e investigava minuciosamente as imagens que haviam ficado gravadas em seu íntimo. Essas etapas de rememoração e de um exame minucioso em muito se assemelham aos métodos adotados por Banville e por muitos dos seus personagens. Axel Vander, em *Sudário*, reflete: “O passado, meu passado, o passado de todos os outros, continua ali, uma câmara secreta dentro de mim, como uma dessas salas secretas, atrás de uma parede falsa, onde uma família inteira podia viver escondida por anos” (BANVILLE, 2015). As memórias que ele carrega estão nesse compartimento recôndito, de acesso restrito.

De modo análogo, no Livro X¹¹¹ de *Confissões*, Santo Agostinho também lança mão de uma metáfora espacial ao referir-se à memória:

e eis que chego aos campos e aos amplos palácios da memória, onde se encontram tesouros de inumeráveis imagens de todo tipo de objeto, trazidas pelos sentidos. Lá está guardado também *tudo o que imaginamos, aumentando ou diminuindo ou transformando* de qualquer maneira aquilo que foi captado pelos sentidos, ou qualquer

¹¹¹ Nos nove primeiros livros das suas *Confissões*, encontram-se relatos de sua vida, desde a infância até a idade adulta.

outra coisa confiada a eles e neles depositada, que ainda não tenha sido absorvida e sepultada pelo esquecimento. (AGOSTINHO, 2017, X, VIII, 12, grifos nossos)¹¹²

Nessa busca de interioridade, ele discorre sobre os campos e amplos palácios da memória, dizendo-os repletos de imagens produzidas essencialmente pelos sentidos. Tais recintos guardam também a imaginação que, por sua vez, interfere na apreensão de tudo o que foi assimilado pelos órgãos sensoriais. Memória e imaginação, portanto, habitam os mesmos recônditos espaços.

Uma vez que na memória também está armazenado aquilo que se imagina, e cientes de que tudo o que foi capturado pelos sentidos pode ser ‘aumentado ou diminuído ou transformado’, somos levados a deduzir que as memórias não surgem intactas, exatamente como foram vividas, mas são recriadas por esse sujeito que delas se vale ao fazer uma espécie de releitura daquilo que já viveu. É por esse motivo que o tema da memória, em Banville, vincula-se às dicotomias que se relacionam com realidade e ficção. Novamente Alexander Cleave, desta vez no romance *Eclipse* (2000), é porta-voz dessa temática recorrente. Ao refletir a respeito das estações, o narrador e protagonista depreende que

[e]m dias assim, o outono já está soando suas primeiras clarinadas, mas o verão ainda acredita alegremente que jamais terminará. Naquela placidez sonolenta, como a placidez nas distâncias azul-celeste de um cenário de teatro, *todos os verões até a infância parecem estar presentes; até a infância, e além da infância, até aqueles campos arcádicos onde memória e imaginação se fundem.* (BANVILLE, [2000] 2014, grifos nossos)

A cena bucólica, que se dá nesse intervalo azulado entre o verão e o outono que já se anuncia, carrega em seu bojo – segundo a perspectiva de Cleave – todos os verões precedentes, retrocedendo até a infância e muito além desta, atingindo os campos idílicos nos quais a memória e a imaginação se entrelaçam de tal forma que se torna impossível dissociá-las.

Curiosamente, Aristóteles alega que a memória integra a parte da alma também responsável pela imaginação, e declara que “todas as coisas que são imagináveis são

¹¹² As *Confissões* foram escritas de 397 a 402, segundo Lorenzo Rammi, tradutor da obra do latim para o português. Optamos por utilizar a data de publicação da obra consultada (2017), seguida do número do livro, do capítulo e do artigo.

objetos da memória” (ARISTOTLE, 1995, p. 1567-1568)¹¹³. Aristóteles busca entender como é possível recordar algo que não está presente, uma vez que somente a impressão perdura, mas não o fato em si – e o que permanece é uma espécie de pintura, de imagem. Na perspectiva de Agostinho, conforme expressa no Livro XI de *Confissões*,

quando narramos coisas do passado, são extraídas da memória não as próprias coisas que passaram, mas palavras concebidas a partir das imagens que elas imprimiram na mente, como pegadas, pelos sentidos. Assim, minha infância que não é mais está num tempo passado que não é mais; mas a imagem dela, quando a lembro e narro, vejo-a interiormente no tempo presente, porque ainda está em minha memória. (AGOSTINHO, 2017, XI, XVIII, 23)

Os fatos passados, transformados em memória, são armazenados em forma de imagens que aderem às paredes da mente como rastros, pegadas. A infância já vai distante no tempo, mas a imagem dela é vista interiormente, como se ainda estivesse presente, pois está indelevelmente registrada.

Com relação a essas imagens que se imprimem na mente por intermédio dos sentidos, registramos uma cena de *Prague Pictures* na qual Banville descreve a sensação de torpor que sente, certa tarde, ao acordar no hotel em que se hospedava. Discorre sobre a luminosidade, as sombras, a mobília, os ruídos externos, a sensação de umidade nas roupas. Sente que, naquela fronteira entre o sono e o despertar, “[v]agarosamente a mente vagueia, tateando como uma mão sobre os cobertores, procurando agarrar alguma coisa, um fragmento de um pensamento, um sonho, uma memória, e fracassando” (PP, 2003, p. 45)¹¹⁴. Walter Benjamin afirma que, ao acordarmos, em geral “apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (BENJAMIN, 1985); o olvido se desfaz aos poucos, com a volta à consciência. Banville dá continuidade a suas reflexões:

¹¹³ Na tradução para o inglês: “all objects of which there is imagination are in themselves objects of memory.”

¹¹⁴ No original: “Sluggishly one's mind casts about, fumbling like a hand on the bed covers, trying to grasp something, a fragment of thought, a dream, a memory, and failing.”

O que nos lembra o momento? O silêncio, o zunzum no ar, o calor de lã... tudo isso provém de um passado longínquo e imemorial. Será a infância que acotovela as arestas embotadas da consciência, uma lembrança confusa das horas de deitar febris da nossa infância perdida? (PP, 2003, p. 45)¹¹⁵

Percebe-se que cada pequeno detalhe – um ruído, um momento de silêncio, uma sensação térmica, efeitos de luz ou sombra, um móvel, pequenos objetos – tudo pode se converter na mola propulsora que suscita uma recordação, trazendo-a à tona. Banville alude à infância, como uma espécie de espaço temporal que frequentemente se impõe, fazendo-se lembrar – o menino de ontem acompanha o homem de hoje.

Na perspectiva de Agostinho, a memória é a mais importante das faculdades humanas, e é por meio dela que se institui “a identificação [...], o aprendizado e o encontro com o *Mestre Interior*. Em outras palavras, a memória é o caminho pelo qual conhecemos a nós mesmos e através do qual chegamos ao conhecimento de Deus” (SCHERER, 2006, p. 39, ênfase no original). Investigar nossas memórias e refletir sobre elas, portanto, poderá apontar caminhos para a descoberta da nossa própria identidade. Esse mergulho, seja no âmbito individual, familiar ou coletivo, pode levar a descobertas importantes.

Em *Time Pieces: A Dublin Memoir*, ao rememorar o apartamento da Mount Upper Street, onde morava com sua tia Nan, Banville admite que alguns pormenores lhe escapam:

Eu me pergunto o que queimávamos na lareira da sala de estar. Carvão ou turfa, ou ambos – mas onde é que guardávamos o combustível e, ainda mais intrigante, como descartávamos as cinzas? Tantos pormenores se perdem pelos interstícios da memória [...]. Quando, nos meus romances policiais escritos sob o pseudônimo Benjamin Black, atribuí aquele apartamento da Mount Street ao meu protagonista, Quirke, embelezei-o consideravelmente. (BANVILLE, 2016a, p. 66)¹¹⁶

A lembrança familiar lhe é cara. Não obstante, ao tentar resgatar o passado, Banville não se lembra do combustível utilizado na lareira, onde ele ficava armazenado ou

¹¹⁵ No original: “What is it the moment is reminiscent of? The silence, the hum in the air, the woolly warmth... all this is out of the far, the immemorial, past. Is it childhood that is nudging at the blunted edges of consciousness, a jumbled recollection of the fevered bedtimes of one's lost childhood?”

¹¹⁶ No original: “I wonder what we burned in the fireplace in the living room. Coal or turf, or both – but where did we store the fuel, and, more puzzling still, how did we get rid of the ash? So many details fall out of the memory [...]. When in my Benjamin Black crime novels I gave that Mount Street flat to my protagonist Quirke, I smartened it up considerably.”

mesmo do modo como se desfaziam das cinzas. Ele denota ter ciência de que muitas minúcias são irrecuperáveis, uma vez que se esvaem pelos intervalos da memória e, diríamos, caem no esquecimento. Nessa passagem, é possível perceber também a instância da imaginação: somos informados que o apartamento serviu como inspiração para a ficção de Benjamin Black. Quirke, protagonista dos romances policiais assinados por Black, mora no local, devidamente transfigurado na narrativa. Frequentemente, percebemos que memória e ficção se entrelaçam, construindo uma nova versão da realidade: “quando escrevi *Christine Falls*¹¹⁷, [...] pus o meu herói morando numa versão melhorada do apartamento da Mount Street onde eu visitava a minha tia Nan nos anos 50 e onde mais tarde eu próprio morei” (BANVILLE, 2016a, p. 128)¹¹⁸, diz Banville.

Ainda refletindo sobre a família e sobre o que herdamos e deixamos como legado às gerações posteriores, o autor relata que sua filha mais nova toma várias xícaras de chá ao longo do dia, seguindo a tradição da avó paterna. Certa manhã, ao vê-la caminhar em sua direção, Banville constata algo peculiar nas passadas da moça e se pergunta quem caminhava do mesmo modo. Quando desvia o olhar, tem uma nova percepção da cena; ao captar o ritmo veloz e sincopado dos sapatos da jovem na calçada, afirma: “subitamente ouvi na memória os passos do meu pai. É na forma dos vivos que os mortos nos assombram de maneira mais convincente” (BANVILLE, 2016a, p. 63-64)¹¹⁹. Sua memória parte de uma imagem, acompanhada de movimento – quando vê a moça se deslocando –, que é sobreposta por uma memória sonora. Detectar nas passadas da filha o mesmo ritmo de caminhada que seu pai tivera leva-o a refletir a respeito da maneira pela qual os antepassados sobrevivem em seus descendentes, seja por um gesto, um olhar, um modo de andar. As diversas camadas da identidade são formadas com base nesse substrato, seja a partir da herança familiar ou, por vezes, cultural.

Os exemplos anteriores, extraídos de *Time Pieces*, abordam a imaginação e as memórias visual e auditiva. Trazemos agora uma cena ligeira de *Prague Pictures* que, inicialmente, pode passar despercebida. Ela é igualmente um bom exemplo da

¹¹⁷ *Christine Falls* (2006) foi publicado no Brasil pela Editora Rocco com o título *O pecado de Christine* (2011).

¹¹⁸ No original: “when I wrote *Christine Falls*, [...] I set my hero to live in a fancied-up version of the flat in Mount Street where I used to visit my Aunt Nan in the 1950s and which later I lived in myself.”

¹¹⁹ No original: “I suddenly heard in memory my father’s footsteps. It is in the forms of the living that the dead most convincingly haunt us.”

memória que se registra pelos sentidos. Ao comentar a culinária local, Banville o faz com humor; chega a advertir seus amigos tchecos a pularem os dois parágrafos nos quais ele tratará do assunto. Então, menciona o entusiasmo inexplicável dos tchecos e seus vizinhos bávaros por bolinhos de massa: “Esses quitutes podem ter qualquer formato, desde o tamanho de uma bola de gude [...] até o de uma bola de tênis gasta e engordurada, com a qual têm em comum algo da sua textura e, possivelmente, do seu sabor” (PP, 2003, p. XX)¹²⁰. Percebe-se que as recordações advindas das experiências gastronômicas não foram as mais aprazíveis.

Talvez para não ficar somente nos aspectos negativos da sua memória gustativa, elogia “a gloriosa cerveja tcheca, que tem o sabor dos campos de feno crestando sob o sol de verão” (PP, 2003, p. XX)¹²¹. No entanto, não resiste e complementa: “Mas haveria outras refeições, oh, se haveria, das quais a memória desvia o olhar...” (PP, 2003, p. XX)¹²². Banville realça os sentidos, referindo-se a formas e dimensões (o visual), texturas (o tátil), sabores (o paladar). E quando se lembra de outras refeições – sobre as quais prefere não se estender – afirma que “a memória desvia o olhar”, deixando-nos entrever o predomínio da memória visual. Sua alegação confirma a ênfase no caráter imagético da memória.

Algo semelhante ocorre em Santo Agostinho. Sua inquirição com relação à memória versa também a respeito da percepção sensorial:

Ali se encontram conservadas distintamente, segundo os gêneros, as sensações que entraram cada uma pela respectiva porta: a luz e todas as formas e cores pelos olhos, toda espécie de som pelos ouvidos e todos os cheiros pela porta das narinas, todos os sabores pela porta da boca, mas aquilo que é duro, que é mole, quente ou frio, liso ou áspero, pesado ou leve, tanto exterior quanto interior ao corpo, entra pelo sentido do corpo inteiro. Tudo isso é acolhido no grande abrigo da memória, em não sei que dobra secreta e inefável, para ser retomado, quando for necessário, e trazido de volta. E todas as sensações, cada uma pela respectiva porta, entram nela e são depositadas nela. Não entram elas mesmas, contudo, mas as imagens das sensações das coisas ficam ali à disposição do pensamento de quem as relembra. (AGOSTINHO, 2017, X, VIII, 13)

¹²⁰ No original: “These delicacies can be anything from the size of a stout marble – what in my childhood we called a knuckler – to that of a worn-out, soggy tennis ball, with which they share something of their texture, and possibly of their taste.”

¹²¹ No original: “glorious Czech beer, which tastes of hayfields baking in summer heat.”

¹²² No original: “But there would be other mealtimes, oh, there would, from which memory averts its gaze...”

Além de detalhar a captação das sensações pelos órgãos dos sentidos, o teólogo constata que as impressões ficam retidas por meio de imagens, e que estas é que são recuperadas pela memória. Ao discutir os meios pelos quais a memória fica gravada, Assmann afirma: “O corpo também pode funcionar como um meio em si, na medida em que os processos psíquicos e mentais de recordação são ancorados de maneira tanto somática quanto neural” (ASSMANN, 2011, p. 25). Retomando a questão do armazenamento das memórias por meio imagético, Raphael Samuel (1997) esclarece que, tal como praticada na antiguidade, a arte da memória enfocava “imagens de preferência a palavras. Ela tratava a visão como primária. Punha o visual em primeiro plano. Sinais externos eram necessários se as memórias deviam ser retidas e recuperadas” (SAMUEL, 1997, p. 42). O teórico confirma a ideia de que havia, então, o predomínio daquilo que era de natureza eminentemente pictórica.

Somando-se à memória sensitiva, que se dá pela produção de imagens decorrentes da percepção sensorial, Agostinho (2017) aponta ainda a memória intelectual, relacionada às disciplinas liberais, tais como a gramática, a arte da retórica, as leis dos números, afirmando que elas não entram na memória pela porta dos sentidos, mas é como se a memória já carregasse esses princípios em si. Segundo sua visão, o espírito humano é dotado de uma espécie de saber inato; ele já porta todo o conhecimento. Dessa forma, em determinadas circunstâncias, o homem apenas tem acesso a algo que já está dentro dele. Trata-se de uma atividade cognitiva, ou seja, de uma memória intelectual, que compreende também a capacidade de distinguir aquilo que é bom ou ruim, belo ou feio, verdadeiro ou falso. Em certa medida, essa memória está equacionada com a mente, com o próprio ato de pensar.

Outro aspecto importante ressaltado pelo bispo de Hipona é que a memória pode conservar um registro de sensações e sentimentos experimentados em determinada situação, entretanto, sem os reviver no momento da rememoração: “De fato, lembro que fui alegre sem ficar alegre; e me recordo de minha tristeza passada sem ficar triste; e sem medo rememoro que certa vez tive medo; e estou ciente, sem desejo, de meu desejo antigo.” Às vezes, os sentimentos são relembrados de modo contraditório: “relembro alegre minha tristeza extinta; triste, a alegria” (AGOSTINHO, 2017, X, XIV, 21). Em *Time Pieces*, Banville relata a viagem que, quando garoto, fazia anualmente a Dublin, no dia 8 de dezembro, para as compras natalinas. No final do dia, ao regressarem a Wexford de trem, escondia o rosto para que a mãe não visse suas lágrimas. Naturalmente, quando adulto, a recordação lhe vem, mas já não sente

a tristeza de antigamente. Em *Prague Pictures*, quer o autor se lembre do intenso frio ou da umidade das folhas no jardim de Vysehrad, de modo semelhante, a sensação não acompanha a lembrança. Ambas as passagens exemplificam aquilo que Agostinho denomina a memória dos sentimentos.

Além das questões relativas ao ato de rememorar, que pode ser considerado o lado solar da memória, investiga-se também o seu lado sombrio, o esquecimento:

Mas o quê? Quando nomeio o esquecimento e imediatamente reconheço o que nomeio, como poderia reconhecê-lo, se não me lembrasse dele? [...] Mas o que é o esquecimento senão a privação da memória? De que maneira, então, está presente para que o lembre, se quando está presente não o posso lembrar? (AGOSTINHO, 2017, X, XVI, 24).

Além dos diversos questionamentos, levanta-se a hipótese de que é a imagem do esquecimento – e não o esquecimento propriamente dito – que está na memória, por isso é possível nos lembrarmos dele. Recordar e esquecer, portanto, não são vistos como opostos, uma vez que o objeto da recordação carrega em seu bojo a marca do esquecimento, “e o esquecimento torna-se um aspecto indelével do recordar; a recordação traz em si vestígios do esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 107). As dúvidas, perguntas e respostas estendem-se ao longo de todo o Livro X, em um diálogo confessional no qual Agostinho revela sua alma a Deus, buscando-O dentro de si, dentro de sua própria memória. De maneira poética, ele reflete: “Grande faculdade é a memória, meu Deus, algo assustador, multiplicidade profunda e infinita; e isso é a mente, e isso sou eu. O que sou, então, meu Deus? Qual é minha natureza? Vida variada, multiforme, de caudalosa imensidade” (AGOSTINHO, 2017, X, XVII, 26).

As indagações de Agostinho a respeito da memória são, de certa maneira, compartilhadas por Banville e sua galeria de personagens. No romance *O mar* (2005), Max Morden reflete sobre a morte da esposa:

Estava pensando em Anna. Obrigava-me a pensar nela; fazia isso como uma espécie de exercício. Ela está alojada em mim como uma faca e, mesmo assim, estou começando a esquecê-la. A imagem de Anna que tenho no coração já está se desgastando: pedacinhos da tinta, partes da folha de ouro estão descascando. Será que a tela inteira vai estar vazia qualquer dia desses? (BANVILLE, [2005] 2007, p. 182)

É conhecida a relação muito próxima e ao mesmo tempo bastante instável que existe entre o par antitético memória x esquecimento. A perda da memória pode causar danos à identidade. Embora Morden se esforce por lembrar, ainda assim tem a percepção de que a imagem que tem da esposa começa a se apagar, “pedacinhos da tinta” e do brilho já estão descamando; os pigmentos perdem a cor e ele se pergunta se – ou em que momento – a tela estará em branco.

Em outra passagem, Morden declara: “A memória não gosta de movimento, preferindo manter as coisas estáticas, e, como tantas outras dessas cenas lembradas, vejo essa como se fosse um quadro” (BANVILLE, 2007, p. 188). Assim como outros protagonistas da obra banvilleana, seu ponto de vista é expresso por meio de metáforas relativas às artes visuais.

2.4 PRAGUE PICTURES: OS QUADROS DA MEMÓRIA

Tal qual Morden, Oliver Otway Orme, o narrador de *O violão azul*, também associa determinadas memórias a telas: “Em minha lembrança, sempre é quase o crepúsculo ali e uma luminescência acinzentada se difunde pelo ar. Nesse quadro não vejo ninguém, nenhuma figura em movimento, apenas o próprio local, silente, resguardado, sigiloso” (BANVILLE, 2016, p. 84). A escolha lexical acentua o aspecto visual da imagem; nessa paisagem crepuscular, a luminosidade e o silêncio se espalham. Não há figura humana; aparentemente, há apenas a memória (visual e auditiva) do observador.

Acorre-nos outra passagem de Banville, desta vez em *Mefisto* (originalmente publicado em 1986 e traduzido para o português em 1988), quando Gabriel Swan, o narrador protagonista, recorda sua adolescência:

Pode tudo isso ter sido há tanto tempo, tão distinto, ou esta *pátina antiga* é apenas o *verniz* que a memória aplica mesmo no passado recente? É verdade, há um *toque de laca* na *luz* desses dias que recordo. O *cinza* de uma tarde úmida de inverno seria o *tom* mais adequado, mas penso também nos pratos de *latão* de uma balança de mercearia sob o *brilho empoeirado do sol*, um *caco de porcelana azul lisa* encontrado no jardim e guardado por anos a fio, para depois desabrochar perante meus *olhos interiores* o *reluzir* de *asas ouro pálidas* num *diáfano céu azulado*. (BANVILLE, [1986] 1988, p. 21, grifos nossos)

Gabriel Swan questiona se tudo ocorreu mesmo há bastante tempo, ou se a memória é que dá um tom de pátina antiga aos fatos, mesmo que estes tenham acontecido num passado não muito distante. Assim como Agostinho, o personagem menciona essa visão interior e sua capacidade de transformar as paletas e as nuances do que é lembrado.

Refletindo sobre a capacidade humana da rememoração, Banville questiona-se: “Quanto dessa primeira visita a Praga, há vinte anos, lembro-me agora e quanto está sendo inventado para mim? A memória é um mural vasto, animado e assolado pelo tempo” (PP, 2003, p. 45)¹²³. Ao sondar a própria capacidade de recordar algo acontecido há duas décadas, o autor pergunta-se ainda o quanto está sendo inventado para ele – e não necessariamente por ele. Depreende-se, portanto, que em sua concepção, a memória é vista como um mecanismo ativo e autônomo, responsável por produzir cenas, criando-as e inventando-as, sem a sua própria colaboração. Ao propor uma reflexão sobre o assunto, paralelamente Banville questiona a criação artística, os processos mentais envolvidos na produção da escrita e a função do artista ao tentar resgatar a memória. É notável ainda a afirmação de que ela é um espaço – um extenso mural – devastado pelo tempo. Este traz vida a essa memória, estimulando-a, uma vez que é justamente a passagem do tempo que possibilita o acúmulo das recordações, mas também a danifica, quando as lembranças já não podem ser recuperadas.

Raphael Samuel (1997) afirma que aquilo que a memória aparentemente esquece é tão relevante quanto o que ela recorda; ela não é simplesmente um receptáculo passivo ou um método de armazenamento, um mero arquivo de imagens do passado; ao contrário, é uma força ativa, dinâmica, capaz de moldar. Nesse sentido, a percepção de Banville quanto a essa qualidade de autonomia da memória parece compatibilizar com a concepção de Samuel. Ambos a entendem como uma força criadora.

Adentrando o campo das artes visuais, recorremos a Neil Murphy, que assevera: “Banville frequentemente usa a pintura para iniciar um discurso a respeito de suas próprias formas artísticas, o romance” (MURPHY, 2021)¹²⁴. Parafraseando

¹²³ No original: “How much of this first visit to Prague, twenty years ago, am I remembering, and how much is being invented for me? Memory is a vast, animated, time-ravaged mural.”

¹²⁴ No original: “Banville uses the paintings very often to initiate a discourse about his own artistic forms, the novel.”

suas palavras, podemos dizer que, no exemplo a seguir, Banville utiliza uma obra de Poussin como forma de refletir sobre a memória:

Há um primeiro plano, mais nebuloso em certos lugares do que no mais remoto plano de fundo, enquanto no plano médio transcorre o que é importante, mas tão ativamente que é difícil discernir. Fixamo-nos num rosto, um cômodo familiar, uma pequena cena; surpreendentemente, ao lado, vindo de lugar algum, talvez, um par de olhos nos espreita diretamente da multidão, fixando-nos com o seu olhar cândido, atraente, divertido e zombeteiro, como os olhos daquela suave mênade de *Uma dança para a música do Tempo*, de Poussin. (PP, 2003, p. 45-46)¹²⁵ (Figuras 10, 11 e 12).



Figura 10: Uma dança para a música do Tempo, c. 1634 - c.1636, óleo sobre tela, 82,5 x 104 cm, Nicolas Poussin, Wallace Collection, Londres.¹²⁶

¹²⁵ No original: "There is a fore ground, hazier in places than the extremest background, while in the middle distance the real business is going on, but so busily it is hard to make out. We fix on a face, a familiar room, a little scene; startlingly, off at the side, from nowhere, it might be, a pair of eyes look out at us directly from the crowd, fixing us with their candid glance, cool, amused, and quizzical, like the eyes of that mild maenad in Poussin's Dance to the Music of Time."

¹²⁶ Fonte: <<https://www.wallacecollection.org/blog/movement-and-music/>>. Acesso em: 7 nov. 2020.



Figura 11: Detalhe



Figura 12: Detalhe

Segundo o autor, por vezes, parte das cenas do primeiro plano encontram-se borradas, esbatidas em certos lugares, menos nítidas do que algo que está no plano de fundo, no tecido da memória mais remota, num passado mais distante. No plano intermediário acontece uma profusão de coisas, nem sempre fáceis de distinguir. Acorre-lhe, então, uma lembrança de um momento fugaz, em que ele é observado por um par de olhos, que lhe trazem à mente uma cena de Nicolas Poussin (1594-1665).

Ao observarmos a tela do artista francês, percebemos uma correspondência com a técnica compositiva de Banville. Ao discorrer sobre a memória, Banville afirma que esta subdivide-se em três planos. O mesmo ocorre com a tela de Poussin: no primeiro plano, vê-se a dança das personagens – que domina a cena –, o Tempo e as duas crianças (estas, por sua posição na parte inferior da tela, menos perceptíveis do que o grupo dançante). No segundo plano, os acontecimentos se desenrolam sobre as nuvens, com os personagens Apolo, Aurora e seu séquito; no terceiro, há uma montanha muito distante, que dá bastante profundidade à paisagem. Na pintura, aquilo que está no primeiro plano apresenta maior nitidez e os elementos que estão no plano de fundo aparecem borrados; no plano intermediário, há uma profusão de informações, nem sempre claras, nem sempre fáceis de visualizar ou de entender. (Na verdade, há planos sucessivos; camadas intercaladas, subsequentes, que ajudam a trazer os personagens para o primeiro plano.)

No processo mnemônico descrito na passagem que ora analisamos, diferentemente da tela, aquilo que está no primeiro plano aparece borrado, nebuloso, e aquilo que está no plano de fundo apresenta maior nitidez. Nesse caso, propomos fazer uma associação com algo que comumente chamamos de memória recente e

memória antiga. Com o passar dos anos, ao atingirmos uma certa idade, sabemos que as memórias do passado distante parecem mais vívidas do que as memórias recentes.

De acordo com a neurologista e professora Márcia Lorena Fagundes Chaves (1993), a memória “é um processo complexo, e também é um processo reconstrutivo, i.e., influenciada pelo estado afetivo do indivíduo e pela congruência do evento com lembranças já estabelecidas” (CHAVES, 1993, p. 142). Ao discorrer sobre diversos tipos de amnésias, Chaves afirma que a síndrome amnésica é “uma perda seletiva da função de memória recente na ausência de distúrbio cognitivo generalizado.” Existe um déficit com relação aos “mecanismos de ‘curto-prazo’ e recente da memória”; porém, as “[m]emórias remotas estão, pelo menos, parcialmente preservadas”. A neurologista destaca ainda dois outros aspectos da síndrome amnésica: a desorientação e a confabulação. Esta é definida como “uma tendência a ‘preencher’ lapsos de memória com informações inventadas pelo sujeito” (CHAVES, 1993, p. 159-160). Tal propensão explica o fato de reinventarmos as nossas memórias, complementando determinadas lacunas com elementos que brotam da nossa imaginação.

Voltando à tela de Poussin, *Uma dança para a música do Tempo*, observamos que diversos elementos apontam para o ciclo da vida e a passagem do tempo. À direita, o personagem alado que toca a lira é o Tempo; a metáfora da passagem das horas é reforçada pela ampulheta nas mãos da criança. Apolo conduz sua carruagem, símbolo do sol nascente, o que indica a transição dos dias; é precedido por Aurora e seguido pelas Horas¹²⁷. Na lateral esquerda vê-se uma escultura – um pedestal encimado por uma divindade bifronte, Jano (lat. *Janus*): a face jovem olha para fora da tela, para o futuro; a outra olha para trás, para o passado. Jano é o deus das mudanças, das transições, dos começos – tanto que o mês que inicia o ano é janeiro, em sua homenagem. A criança a seus pés brinca com bolhas de sabão, que remetem à fragilidade da vida, que pode ser vivida com leveza e alegria.

Os dançarinos no círculo podem ser interpretados como as quatro estações; a figura masculina, de costas, é frequentemente vista como Baco, que também representa o outono; à sua direita está a Mênade que caracteriza o inverno e à sua esquerda, trajando azul, a que simboliza o verão. O azul do céu reflete-se em suas

¹²⁷ Disponível em: <<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

vestes, iluminando-a; os complementares tons de laranja da tela ajudam a realçar esse brilho. Se bem observarmos, o céu também reflete as estações: a primavera toma parte do céu, por meio das folhas verdes da árvore; do azul à esquerda (o verão), os tons vão tornando-se mais ocre (o outono) até atingirem um cinza escuro, que representa o inverno. Seguindo o movimento de leitura adotado no Ocidente – um percurso horizontal, da esquerda para a direita – quando nosso olhar atinge o lado direito, escuro, invernal, volta novamente ao lado mais luminoso da cena, onde se encontram o verão e a primavera. Nosso olhar faz o movimento circular da dança.

Uma leitura corrente é a de que os dançarinos representam as diferentes fases da vida e movem-se na roda do destino. No sentido horário, Baco figura a pobreza; à sua direita está o trabalho, seguido da riqueza e, finalmente, do prazer. Desse modo, a figura em destaque para Banville é a jovem que personifica o verão, o prazer, a alegria, o contentamento. Tanto o seu olhar – divertido, malicioso, atento, talvez convidativo – quanto suas faces rubras e seu ombro nu evocam as obras eróticas da fase inicial da pintura do mestre francês.¹²⁸

Segundo o professor e crítico de arte Daniel Bergez (2009), Poussin é tido como um pintor cujas telas trazem a marca das leituras que realizou – não somente aquelas relacionadas às narrativas bíblicas e à mitologia greco-romana, como também suas leituras da história propriamente dita. Para Bergez, o artista francês

trabalhava lenta e laboriosamente, a partir de uma reflexão amadurecida sobre o assunto a ser tratado. Nada de espontâneo em sua arte: tudo é calculado e ordenado. Tal qual um escritor clássico, Poussin constrói, corrige, refina. Ele recusa o imediatismo. (BERGEZ, 2009, p. 158)¹²⁹

Tais observações parecem referir-se igualmente à análise de *Uma dança para a música do Tempo*. Ao refletirmos sobre a menção a essa tela na obra de Banville e ao analisarmos o parágrafo no qual ela se insere, percebemos que a descrição é feita com cuidado e esmero; poderíamos inclusive aplicar a Banville as palavras que Bergez usou em relação ao mestre francês: “tudo é calculado e ordenado”, Banville “constrói, corrige, refina”.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.artble.com/imgs/8/d/1/227587/dance_to_the_music_of_time.jpg>. Acesso em: 17 dez. 2020.

¹²⁹ No original: “travaillait lentement, et même laborieusement, à partir d’une réflexion mûrie sur le sujet à traiter. Rien de spontané dans cet art; tout y est calculé et ordonné. Tel un écrivain classique, Poussin construit, corrige, affine. Il refuse l’immédiateté.” [tradução nossa]

A descrição feita por Banville traz à cena o iconotexto, que Liliane Louvel define brevemente como “the image-in-text”, “a imagem-no-texto” (LOUVEL, 2013, p. 23). A autora afirma que “[a] energia produzida pela pintura colocada em palavras, a energia na e pela pintura suscita uma imagem poderosa que deixa um rastro mnésico indissociável da partitura vivida pelo leitor” (LOUVEL, 2012, p. 66). No decorrer da leitura, surpreendemo-nos ao nos depararmos com um quadro tão vivo; nosso olhar salta do livro para buscar na nossa galeria mental, na nossa memória, as obras do artista visual, as telas de Poussin.

Vale lembrar que, em 1997, Banville publicou *The Untouchable*, com base na biografia de Anthony Blunt (1907-1983), curador de arte do rei George VI e de sua sucessora, a rainha Elizabeth II. Blunt foi agente duplo, tendo sido espião russo. Autoridade em arte do século XVII, especializou-se na obra de Nicolas Poussin, tendo inclusive publicado um livro sobre o artista. No romance de Banville, o pseudônimo de Blunt é Victor Maskell. Naturalmente, para escrever a obra, Banville teve que mergulhar na biografia do agente, estudando os seus passos e seu perfil. Maskell escreve “um longo ensaio sobre os desenhos de Poussin em Windsor” (BANVILLE, 1999, p. 141) e, em diversos momentos ao longo do romance, discorre sobre algumas obras do pintor.

Esses comentários têm como objetivo apontar para um possível gatilho da memória do próprio autor que, ao publicar *Prague Pictures* em 2003, já havia se dedicado ao estudo de Poussin para escrever *O intocável*, cuja edição brasileira data de 1999. Embora esse seja um dado biográfico, pertencente a uma dimensão extratextual, acreditamos que, tendo o escritor irlandês se dedicado anteriormente à obra do pintor francês, parece bastante plausível que, ao rememorar a capital da Boêmia, Banville recobre algumas das cenas vividas como se fossem extraídas do repertório do mencionado artista.

Na obra banvilleana, vários são os exemplos dessa memória que se apresenta pelo viés das artes visuais. Já no início de sua carreira, a menção às artes plásticas faz-se presente. Em *Birchwood* (1973), tendo regressado à casa há muito abandonada, Gabriel Godkin recorda-se da mãe: “Existe no passado escuro, semelhante a algo em Rembrandt, um canto iluminado onde seus cabelos caem suavemente em silêncio em volta de seus ombros na poeira amarela da lamparina”

(BANVILLE, 1973)¹³⁰. Embora não haja referência a uma tela específica, a luminosidade que delinea os cabelos da genitora traz-lhe à mente a paleta de Rembrandt van Rijn (1606-1669). A cena mergulha no claro-escuro barroco, no qual a claridade que ilumina a figura materna contrasta com o passado escuro, nebuloso, por vezes indecifrável, tal como a memória.

O modo de percepção do personagem de Banville ressalta o emprego da técnica do *chiaroscuro* adotada pelo mestre holandês. Em *Prague Pictures*, efeitos de luz e sombra também constam da narrativa. Eis o modo como Banville recorda uma visita à famosa catedral de Praga:

As glórias obscuras da Catedral de São Vito não são mais do que uma luz trêmula na extremidade da minha memória quando comparadas com a estranha claridade com que me lembro de sair uma tarde do edifício apinhado, com os seus bandos de turistas tagarelas seguindo sombrinhas levantadas e os jornais enrolados dos seus guias turísticos, e caminhar pela Rua Jirská, surpreendentemente deserta. (PP, 2003, p. 82)¹³¹

Ele rememora o interior sombrio da magnífica catedral, suas “glórias obscuras”, dizendo estarem elas no recôndito de sua memória, como uma luz difusa, oscilante e débil, quase irrecuperável. Essa lembrança indistinta, soturna, contrasta veementemente com a claridade da imagem que tem da rua, inesperadamente deserta naquele momento. Determinadas cenas lhe ocorrem de maneira confusa, borrada, e outras lhe vêm com clareza e acuidade. Nesse sentido, sua escrita espelha o jogo de luz e sombras, o *chiaroscuro* das telas de sua própria memória.

Outras imagens dos passeios e das pessoas anônimas da cidade, bem como da arquitetura local, seriamente ameaçada pelas chuvas, lhe ocorrem.

2.5 O FUROR DAS ÁGUAS E O FLUXO DAS MEMÓRIAS

As visitas de Banville a Praga, mesmo aquela posterior à trágica inundação, trazem-lhe memórias líquidas, que oscilam no vaivém das águas. Pensando em tudo

¹³⁰ No original: “There is in the dark past, like something in Rembrandt, a corner illuminated where her hair tumbles softly in silence around her shoulders in the yellow dust of lamplight.”

¹³¹ No original: “The gloomy glories of St Vitus’s Cathedral are no more than a shimmer at the edge of my memory compared to the uncanny clarity with which I recall one afternoon leaving the crowded building, with its gaggles of tourists following the upheld umbrellas and rolled newspapers of their tour guides, and walking down the unexpectedly deserted Jirská Street.”

o que se perdeu com a avassaladora enchente, o escritor menciona que os prédios antigos da cidade de Praga apresentam grandes áreas de estuque nu, já impossíveis de serem restauradas. Inúmeros afrescos e o rico mobiliário também foram irremediavelmente danificados. Embora preocupado, afirma: “Recordo algumas coisas dessa primeira visita – e de outras mais recentes – tão vividamente como se estivessem agora diante de mim, mas são quase todas insignificantes” (PP, 2003, p. 46)¹³². Enumera algumas dessas lembranças: o cambista, as duas prostitutas que circulavam na entrada do hotel, sua maquiagem, o corte de cabelo já fora de moda, a palmeira artificial sob a qual se sentavam, o Professor apontando para um vitral na Catedral de São Vito... “Por que esses fragmentos e não outros, muito mais significativos? Por que esses?” (PP, 2003, p. 46)¹³³, pergunta-se.

Dentro da extensa coleção de personagens banvilleanos, Alexander Cleave, em *Eclipse*, também contempla essa particularidade da memória que se atém a coisas corriqueiras:

A memória é peculiar na retenção feroz com a qual fixará as cenas aparentemente mais insignificantes. Trechos inteiros de minha vida desapareceram como um rochedo no mar, e, no entanto, me aferro a coisas aparentemente triviais com admirável tenacidade. (BANVILLE, 2014)

Além da linda metáfora sobre o esquecimento-desmoronamento (“Trechos inteiros de minha vida desapareceram como um rochedo no mar”), o protagonista menciona fatos irrelevantes que, por alguma razão, ficaram gravados em sua memória. Já no romance *Luz antiga*, o último da trilogia, Cleave surpreende-se:

Uma lembrança dela [Mrs. Gray], uma imagem repentina que me retornou sem ser convocada, foi o que precipitou minha rememoração. Uma coisa que ela costumava usar, uma anágua, eu acho – sim, novamente roupas íntimas – uma peça escorregadia [...]. (BANVILLE, 2013a, p. 16)

Essa memória, que surge sem ser chamada e que leva o personagem a rememorar o seu passado, pode ser entendida como uma memória involuntária, tão amplamente difundida por Marcel Proust (1871-1922) no romance *Em busca do tempo perdido*,

¹³² No original: “Some things of that first visit - and of other, more recent ones - I recall as vividly as if they were before me now, but they are almost all inconsequential.”

¹³³ No original: “Why these fragments and not others, far more significant? Why these?”

mais especificamente no primeiro dos sete volumes, intitulado *No caminho de Swann*, considerado o mais autobiográfico de seus textos. No romance, o jovem Marcel relata uma cena na qual sua mãe o faz tomar um chá acompanhado de um biscoito. Ao consumir a *madeleine* embebida no chá, o sabor que ele associa à infância traz-lhe de volta todo um passado vivido na cidadezinha de Combray.

Um mero acaso foi capaz de fazer com que o protagonista resgatasse momentos importantes de sua vida. Esse despertar da memória independe da intenção da pessoa. Por seu caráter espontâneo, pode emergir a qualquer momento, a partir de um fato ou pequeno detalhe, por vezes banal. Fernando Py (in PROUST, 2016), ao prefaciá-la sua tradução de *Em busca do tempo perdido*, afirma que diversos episódios evidenciam o processo da memória involuntária e seu papel na retomada do tempo perdido; este pode ser reencontrado num sabor, numa árvore, numa flor ou em qualquer outro lugar. Assim como Santo Agostinho (2017), Py realça a estreita relação entre sensações e lembranças. Para Evelyne Ender, “[r]esponder às conclamações de sinais involuntários é descobrir um mundo no qual estamos vivos com sensações, sentimentos e laços humanos” (ENDER, 2005, p. 4)¹³⁴. As lembranças espontâneas, segundo esse raciocínio, são marcadas pelas emoções.

Segundo Henri Bergson, a lembrança que surge de forma espontânea “é capaz de revelar-se por clarões repentinos: mas ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária” (BERGSON, 1999, p. 96). Na sua concepção, um aspecto positivo das imagens-lembranças pessoais é que elas fluem naturalmente e desenham os acontecimentos do passado “com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo” (BERGSON, 1999, p. 97). Tais imagens parecem ser recuperadas de forma mais íntegra, mais autêntica, diferentemente da memória voluntária que, por exigir um esforço de rememoração, amplia a possibilidade do emprego da imaginação. De qualquer maneira, parece-nos acertada a concepção de Joël Candau (2002), para quem as memórias voluntária e involuntária se completam e se reforçam mutuamente no contínuo processo de reconstrução do passado.

Para Bergson, “[t]oda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória” (BERGSON, 1999, p. 285). Célia Arns de Miranda estende-se sobre o assunto e esclarece que para o filósofo francês, “nosso sentimento presente é sempre mediado e modificado pela

¹³⁴ No original: “to respond to the promptings of involuntary cues is to discover a world in which we are alive with sensations, feelings, and human bones.”

memória de eventos ocorridos no passado, uma vez que há um prolongamento ininterrupto do passado no presente, que simultaneamente já está influenciando o futuro” (MIRANDA, 2004, p. 89). Bergson sugere ainda que o passado tende a ser modificado pelo presente. O modo como percebemos as coisas está estreitamente relacionado à memória; a partir das nossas vivências anteriores, ela nos auxilia a entender o presente. Ela é aquilo que nos faz sujeitos, que nos faz humanos. Para Bergson (1999), o estofo da realidade humana é temporal; a vida não é eterna e a consciência dessa transitoriedade dignifica e modifica o ser humano. Uma vez que a substância da nossa existência é o tempo, a memória torna-se extremamente relevante.

A rememoração não reconstitui a duração dos eventos. Candau (2002) esclarece que a consciência do passado não é a consciência da duração, uma vez que a dinâmica temporal oscila enormemente. Por vezes, a memória dá ao tempo uma extensão maior e se esforça por lentificar ou eternizar o passado; em outros momentos, ela contrai o tempo. Ao rememorar uma incursão a Vysehrad, o bairro que abriga as ruínas da antiga fortaleza homônima, situada numa colina em Praga, Banville abrevia o tempo. Ele enumera rapidamente algumas cenas avistadas ao longo do passeio e pondera:

O que recorro mais *claramente* da minha última visita a Vysehrad? Faço um inventário. *Folhas mortas e úmidas* ladeando uma alameda de *cascalho*. Uma mãe e o seu bebê vagueando pelo cemitério com um ar vagamente inquisitivo, como se de cada lado não se encontrassem sepulturas, mas prateleiras de um supermercado. Uma freira na Rotunda de São Martinho, *acendendo uma vela* e sorrindo, beatífica e angelicamente, para si própria. *Flechas negras* vistas através dos *membros nus e negros de uma árvore no inverno*. Aquele homem de *fala mansa* com uma *camisa azul* sentado a uma pequena mesa quadrada vendendo entradas para São Pedro e São Paulo – da igreja em si não retenho praticamente nada... (PP, 2003, p. 79-80, grifos nossos)¹³⁵ (Figura 13).

¹³⁵ No original: “What do I recall most clearly from my last visit to Vysehrad? I draw up an inventory. Dead, damp leaves beside a gravel pathway. A mother and her toddler wandering through the cemetery in a vaguely questing way, as if these were not graves on either side but supermarket shelves. A nun in the Rotunda of St Martin, lighting a candle and smiling blissfully, angelically, to herself. Black spires seen through the bare black limbs of a winter tree. That soft-spoken man in a blue jersey sitting at a small square table selling entrance tickets to SS Peter and Paul’s – of the church itself I retain practically nothing...”



Figura 13: Basílica de São Pedro e São Paulo. Flechas negras que cercam o cemitério de Vysehrad.¹³⁶

A imponente arquitetura da igreja não deixou traços profundos em sua mente. De modo geral, as coisas das quais se recorda parecem ser insignificantes. Então, uma vez mais nos perguntamos: por que razão são essas as lembranças que lhe acorrem e não outras, talvez mais relevantes ou momentosas? Ao arrolar os detalhes que permaneceram em sua consciência, seu olhar, tal qual o *zoom* de uma câmera fotográfica, detém-se nas folhas mortas e úmidas que ladeiam a aleia de cascalho. Como leitores, somos imediatamente absorvidos pela atmosfera local: percebemos a sensação tátil e quase térmica das folhas sem vida, sua umidade, a textura do cascalho, a árvore desfolhada no inverno, através da qual se podem avistar flechas negras, que remetem quem sabe aos pináculos da igreja ou talvez às flechas do cemitério de Vysehrad, onde uma mãe vagueia distraidamente com seu bebê. Personagens anônimos, os habitantes de Praga chamam-lhe a atenção: uma freira que sorri ao acender uma vela na Rotunda de São Martinho (Figura 14), a mais antiga

¹³⁶ Fonte: <<https://www.istockphoto.com/br/foto/bas%C3%ADlica-de-s%C3%A3o-pedro-e-s%C3%A3o-paulo-vysehrad-em-praga-gm999845272-270387337>>. Acesso em: 21 nov. 2020.

rotunda românica da cidade, que data do século XI; o homem que vende entradas para a Basílica de São Pedro e São Paulo.

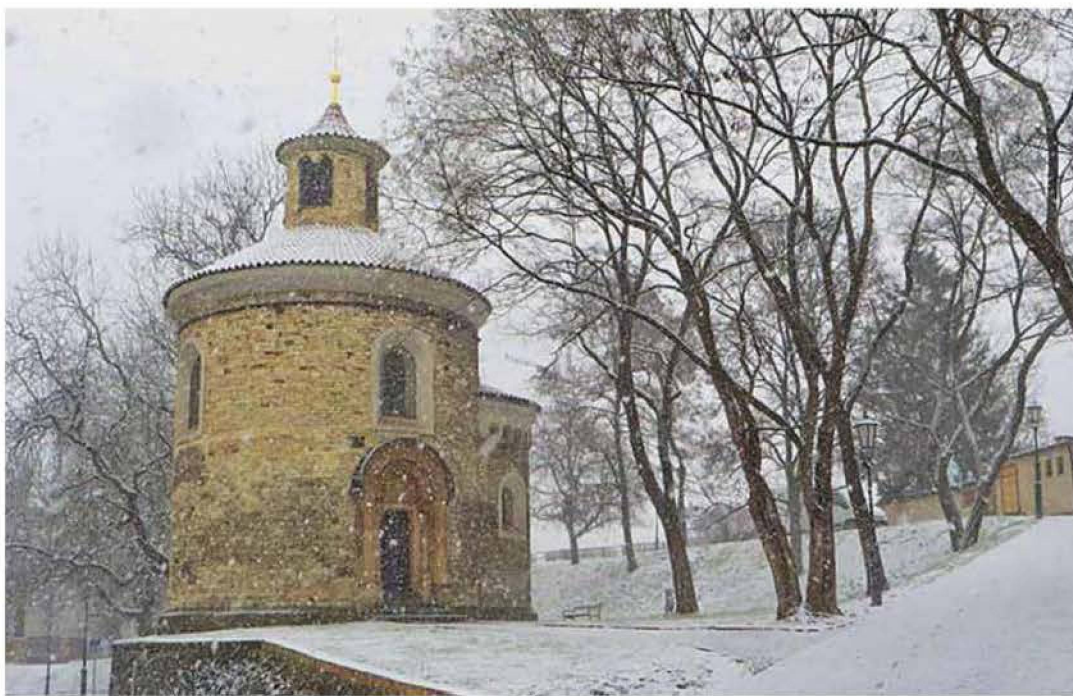


Figura 14: Rotunda de São Martinho, inverno. Árvores nuas.¹³⁷

Leitor da alma humana, não lhe passa despercebida a expressão beatífica do sorriso da freira, iluminada pela chama da vela – talvez porque exista “um parentesco entre a lamparina que vela e a alma que sonha” (BACHELARD, 1989, p. 19). Desse modo, uma cena aparentemente aleatória deixa em Banville uma marca indelével, pela força, pela delicadeza do momento, pela luz. Gravado em sua memória está também o som da voz do vendedor de entradas com sua fala mansa. Curiosamente, “[...] o que há de mais intraduzível de uma língua para a outra são os fenômenos do som e da sonoridade. O espaço sonoro de uma língua tem suas próprias ressonâncias” (BACHELARD, 1989, p. 46). Portanto, todas essas lembranças, que parecem fortuitas, fixaram-se em sua mente pelas portas dos sentidos, como diria Santo Agostinho. Elas são vivências que conferem um significado àquele espaço, tornando-o lugar (TUAN, 1983).

¹³⁷ Fonte: <<http://insiderpraga.com.br/o-que-fazer-roteiro-tres-3-dias-em-praga-inverno/>>. Acesso em: 21 nov. 2020.

Evidenciando um modo de rememoração marcadamente sinestésico, Banville a tudo observa com os sentidos atentos: a audição, o olhar, a percepção cromática (as flechas negras, a camisa azul), linhas e formas geométricas (a alameda sinuosa, a vela e a verticalidade de sua chama, as flechas, a árvore com seus galhos nus; pedras, sepulturas, a rotunda de forma cilíndrica, a mesa quadrada) e sensações. Ao associar fatos a elementos ficcionais e estéticos, por meio de sua habilidade com as palavras, o autor nos conduz pelas alamedas de Vysehrad: avistamos a igreja, a rotunda, o cemitério, os visitantes; percebemos a desolação do inverno e desejamos ver os tons de outras estações, colorindo essa área que é uma das mais verdes da cidade.

Na concepção de Owain Jones (2007), as memórias terão sempre uma moldura espacial e serão emocionalmente coloridas, em tons que variam do pálido ao vívido, ou seja, algumas serão mais apagadas enquanto outras surgirão com um colorido vivo, com força e intensidade. Ender, em amplo estudo interdisciplinar, afirma que “[a]o imaginar, construir e roteirizar nossas memórias, damos uma forma e uma identidade a uma existência que, de outra maneira, não seria mais que um turbilhão de eventos fisiológicos e perceptuais desordenados” (ENDER, 2005, p. 3)¹³⁸. Ao compor suas memórias de Praga, algumas delas recapturadas após algum esforço rememorativo, outras involuntárias, surgidas espontaneamente sem que tenham sido conclamadas, Banville tece um panorama único da cidade às margens do Moldava. Assim como o rio, as memórias são fluidas. E a identidade que o autor procura – da cidade e de si mesmo – também tem a mobilidade das águas, que se moldam a partir do que absorvem de suas vivências e de seus afluentes.

2.6 A MEMÓRIA DAS GENTES E DAS PALAVRAS

Em *Prague Pictures*, diversas instâncias nos levam a perceber a riquíssima herança cultural da metrópole. Além de espaços paisagísticos e arquitetônicos inigualáveis, Banville destaca a força da oralidade na formação identitária da nação, a exemplo da história da fundação mítica da cidade (resultante da união entre Libuse e Premysl Orác) e também da lenda do Golem, fundamental para a tradição judaica,

¹³⁸ No original: “In imagining, constructing, scripting our memories, we give a shape and an identity to an existence that otherwise would be no more than a welter of disorganized physiological and perceptual events.”

fortemente arraigada e de importância crucial na composição desse cadinho cultural. Concordamos com Lene Yding Pedersen (2005), quando ela defende a ideia de que, em *Prague Pictures*, a (re)construção da identidade da cidade, do seu presente e do seu passado, emerge a partir das diferentes histórias a respeito de Praga registradas por Banville. Devemos lembrar que o escritor irlandês cita trechos de uma profusão de autores, a exemplo de Angelo Maria Ripellino, Franz Kafka, Jan Neruda, Jaroslav Seifert, Rainer Maria Rilke, Viktor Dyk, além de Guillaume Apollinaire e T. S. Eliot, entre outros, cujas vozes ajudam a compor esse canto à cidade. Nas palavras de Miranda, “esses intertextos acrescentam camadas de significado a um texto já bastante rico” e a própria densidade de cada frase de Banville “traduz e materializa o peso dessa herança histórica e cultural” (MIRANDA, 2021).

Ao refletirmos sobre esse legado artístico em que diversas vozes rememoram e perfazem a construção literária da cidade – real, imaginária, simbólica – percebemos que muitos dos traumas vividos pela população, bem como suas histórias, alegrias e vicissitudes são transmitidos também pela oralidade, pelos relatos dos habitantes, por seus depoimentos pessoais.

2.6.1 Testemunhos e memoriais

Em *Prague Pictures*, Banville relata encontros que teve com personagens da cena local: cidadãos comuns, intelectuais, políticos, artistas. Com algumas dessas pessoas, ele desenvolveu laços de amizade e, a partir de suas histórias – verossímeis, mesmo que carregadas de paixões, afetos e emoções –, o autor irlandês teve uma perspectiva mais aprofundada da cidade.

Sua visão se altera e se torna mais aguda em diversas situações, por exemplo, quando o Professor e Marta relatam os longos interrogatórios, perseguições, perda de emprego, todas as agruras pelas quais haviam passado anteriormente e ainda passavam na Praga dos anos 1980; quando Eduard Goldstücker, judeu, relata os anos em que esteve na prisão, sob o regime comunista; quando Zdenek Kirschner lhe mostra o memorial em homenagem a um vilarejo (Lídice), cuja população masculina fora extinta pelos nazistas; quando Katerina, assim como Marta, se mostra ansiosa por deixar o país e rumar para a América... Do mesmo modo que em *Prague Pictures*, a Praga desses relatos é constituída de palavras. Todos esses recortes são fragmentos; seus testemunhos individuais ajudam a compor o grande painel coletivo

e formam parte da essência da cidade. Lembramos que, em entrevista concedida à professora e escritora Paula Marantz Cohen, Banville afirmou que, para ele, “o mundo não é real até que tenha se concretizado pela malha textual. É um modo de validar a realidade para mim mesmo” (BANVILLE, 2010)¹³⁹.

Paul Ricoeur (2007), em instigante estudo a respeito da memória, analisa as fases de registro da história e a importância vital do testemunho. De maneira taxativa, afirma:

Será preciso, contudo, não esquecer que tudo tem início não nos arquivos, mas com o testemunho, e que, apesar da carência principal de confiabilidade do testemunho, não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de algo que aconteceu, a que alguém atesta ter assistido pessoalmente, e que o principal, se não às vezes o único recurso, além de outros tipos de documentação, continua a ser o confronto entre testemunhos. (RICOEUR, 2007, p. 156)

Ricoeur aponta a precedência do testemunho oral sobre o arquivo, que é “o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica” (RICOEUR, 2007, p. 176). É notória a relevância do testemunho desses indivíduos que, em *Prague Pictures*, ao narrarem a sua experiência, reavivam a lembrança de acontecimentos nefastos, afastando o perigo do esquecimento. Banville ouve seus relatos de vida. Cabe a ele registrá-los e, por meio da escrita, possibilitar que essas diversas revelações contribuam para a construção da cidade enquanto espaço palimpséstico, composto tanto por memórias individuais quanto coletivas. Estas, nas palavras de Candau, representam “certas formas de consciência do passado (ou de inconsciência no caso do esquecimento), aparentemente compartilhadas por um conjunto de indivíduos” (CANDAU, 2002, p. 61). A cidade – a Praga dos testemunhos e da imaginação – vai sendo construída aos poucos, a partir de cada relato, de cada rememoração, de cada (re)interpretação materializada por intermédio da palavra.

O Professor e sua esposa fazem as primeiras e cautelosas narrativas a respeito das dificuldades enfrentadas pelos cidadãos – e por eles mesmos – após a invasão da Tchecoslováquia pela União Soviética em agosto de 1968. Segundo Anna Stegh

¹³⁹ No original: “The world is not real until it's been pushed through the mesh of language. It's a way of validating reality for myself.” Episode 95 - John Banville - Part 01 (2010). The Drexel Interview - Archives. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fx8lobDYZL4>>. Acesso em: 2 fev. 2022.

Camati (2005), tanques invadiram a cidade com o objetivo de forçar uma conformidade por parte da população e impor o regime stalinista em novos moldes: “Um dos primeiros atos do novo governo foi proibir atividades intelectuais e artísticas. Muitos intelectuais foram impedidos de exercerem suas profissões e foram forçados a executarem trabalhos braçais para sobreviver” (CAMATI, 2005, p. 353)¹⁴⁰. Ainda de acordo com a autora, durante o período de “normalização”, a partir de abril de 1969, a população viu negados os seus direitos ao devido processo legal, à privacidade (a exemplo dos microfones que o Professor dizia estarem espalhados por todos os lugares) e à liberdade de expressão e de culto: “Eles eram constantemente assediados, perseguidos, sendo que trabalho e educação lhes eram negados se tentassem clamar por seus direitos humanos” (CAMATI, 2005, p. 353)¹⁴¹.

Como a época exigia discrição, o Professor e sua companheira, cujo nome fictício é Marta, não podem ser identificados. Naturalmente, havia a questão das fotografias de Josef Sudek que eles pretendiam enviar para fora do país, e por esse motivo, sua identidade deve ser mantida em sigilo. No entanto, são pessoas comuns, que vivem o dia a dia da opressão a que os cidadãos são submetidos. Marta sonha em se evadir, em ir para a América, viver outras realidades, experimentar aquilo que ela entende por liberdade. Por sua vez, o Professor, identificado com a metrópole e com a nação, opta por ficar, pois a cidade faz parte dele. Caso tivesse partido, “ele teria sobrevivido, mas algo nele teria morrido, pois teria perdido uma parte essencial dele, que era Praga” (PP, 2003, 56)¹⁴².

O tema da essência das coisas, lugares e pessoas é recorrente em *Prague Pictures*. Em uma recepção promovida pelo British Council, Banville conhece Goldstücker, que lhe conta diversas passagens importantes de sua vida. Com o auxílio de outras fontes, o autor irlandês tem acesso a alguns detalhes da história de Goldstücker e chega à conclusão de que a vida do amigo reflete, “em certos aspectos significativos e tenebrosos, a história da própria Praga na segunda metade do século XX” (PP, 2003, p. 221)¹⁴³. Ao relatar a morte de Goldstücker, que aconteceu cerca de

¹⁴⁰ No original: “One of the first acts of the new government was to prohibit intellectual and artistic activities. A great many intellectuals were prevented from carrying out their professions and were forced to do menial work to survive [...]”

¹⁴¹ No original: “They were constantly harassed, persecuted and denied work and education if they tried to claim their human rights.”

¹⁴² No original: “he would have survived, but something in him would have died, for he would have lost an essential part of himself had he left Prague.”

¹⁴³ No original: “in certain significant and appalling ways, the story of Prague itself in the second half of the twentieth century.”

dez anos mais tarde, Banville confessa sentir que “uma parte essencial da Europa, e de Praga em especial, morreu com ele” (PP, 2003, p. 228)¹⁴⁴.

É surpreendente perceber o modo como tudo parece entrelaçado. Ao mesmo tempo em que Praga é parte intrínseca da vida do Professor, Goldstücker também é visto como uma fração fundamental da cidade. Longe de Praga, do espaço que para ele sempre foi lar, parte da substância vital do Professor se esvairia. Com a partida de Goldstücker, uma centelha da grande capital se apaga. Deduzimos, portanto, que uma porção da essência da cidade pode ser encontrada em suas gentes. *Prague Pictures* ressalta a simbiose entre o espaço, seus habitantes e suas narrativas.

Com seus relatos, Goldstücker nos oferece um panorama histórico do momento. Zdenek Kirschner, por sua vez, nos apresenta facetas da cidade por meio da arte de Josef Sudek, artista sobre o qual escreveu um importante ensaio. Ambos são personagens cujos traços biográficos (inclusive os livros por eles publicados) podem ser rastreados; afinal, são indivíduos que não somente testemunharam como foram protagonistas de situações traumáticas. Nos tempos obscuros, Zdenek enfrentou longos e constantes interrogatórios. Foi ainda ativista da Carta 77 (Charter 77), arquitetada por Vaclav Havel e Pavel Kohout, e assinada por centenas de intelectuais, a exemplo de Jaroslav Seifert e do Professor, entre outros.

Vaclav Havel, poeta e dramaturgo, também mencionado por Banville, veio a se tornar o primeiro presidente após a dissolução do regime comunista. Pavel Kohout teve um papel crucial na conscientização das pessoas e consequente emancipação do país. Segundo Camati (2005), o projeto The Living-Room Theatre, idealizado por Kohout, promovia sessões particulares de sua adaptação da peça *Macbeth*. A encenação era realizada por um pequeno grupo de atores, inicialmente no apartamento da atriz Vlasta Chramostova e também nas casas de outros dissidentes, pois “as atividades teatrais eram proibidas pelas autoridades comunistas” (CAMATI, 2005, p. 349)¹⁴⁵. No entendimento da autora, a apresentação ritual de *Macbeth* propunha uma reflexão crucial a respeito da realidade que a nação atravessava, do “aqui e agora” vivenciado pelos habitantes de Praga¹⁴⁶. Zdenek confessa a Banville

¹⁴⁴ No original: “an essential part of Europe, and of Prague in particular, died with him.”

¹⁴⁵ No original: “theatrical activities were forbidden by the Communist authorities.”

¹⁴⁶ Para maior entendimento a respeito do papel fundamental exercido pelos intelectuais do teatro no panorama político de Praga e a denominada Revolução do Teatro, bem como para uma reflexão a respeito da peça *Cahoot's Macbeth*, de Tom Stoppard, que presta homenagem a Pavel Kohout, sugerimos a leitura do artigo “Textual Appropriation: Totalitarian Violence in Shakespeare's *Macbeth* and Tom Stoppard's *Cahoot's Macbeth*”, de autoria de Anna Stegh Camati (2005).

que também se envolveu com o teatro. Em tempos difíceis, as encenações de sua versão de *Hamlet* lhe valiam algum dinheiro, com o qual ele sonhava poder comprar um sobretudo pelo Natal, para se proteger do frio intenso. As dificuldades, portanto, não se restringiam aos interrogatórios; estendiam-se para os meios de subsistência.

Zdenek e Banville tornam-se amigos. Após a participação do escritor irlandês em um congresso de literatura ocorrido em Bratislava, ambos regressam a Praga. O intelectual tcheco aponta um local da estrada onde Reinhard Heydrich, chefe da Gestapo, havia sido morto. Em retaliação, os nazistas dizimaram a população masculina da aldeia mineira de Lídice, que contava com 184 indivíduos, cujas idades variavam de catorze a oitenta e quatro anos¹⁴⁷. Tropas alemãs devastaram o povoado e enterraram seus restos calcinados. O vilarejo desapareceu, foi expurgado do mapa. No local, foi erigido um memorial – aquilo que Pierre Nora (1993) denomina “lieu(x) de mémoire” – em homenagem às vítimas de guerra. Tais lugares são sítios criados com o intuito de “recordar os dramas sociais gerados por esses fatos históricos traumáticos” (IZARRA, 2020, p. 15). Atualmente, o Memorial de Lídice é um dos locais mais visitados na República Tcheca. Para Assmann, [a]o passo que os livros de história ordenados cronologicamente são úteis quando se trata de elucidar a consciência histórica de uma nação, a memória de uma nação se materializa na paisagem memorativa de seus locais de recordação” (ASSMANN, 2011, p. 359). O Memorial de Lídice abriga registros do passado, fatos, vestígios, traços, objetos e conserva-se “constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 21) – que naturalmente são múltiplas.

Em *Prague Pictures*, após o término do parágrafo que versa sobre a dizimação e o monumento, há um espaço em branco, seguido de outro parágrafo a respeito de um assunto diverso. Como leitores, não deixamos de ter uma sensação perturbadora ao lermos sobre o extermínio daquela população e do memorial. Embora Banville interrompa o assunto e não entre em julgamentos a respeito de culpados ou inocentes, o tema ainda nos persegue. Parece que somos acompanhados pelos olhares dessas vítimas, pelo seu grito silencioso rogando que jamais esqueçamos o que se passou;

¹⁴⁷ No site do Memorial de Lídice, a informação é de que 173 homens foram mortos no dia 10 de junho de 1942. Três dias depois, as crianças foram tiradas de suas mães e, excetuando-se aquelas selecionadas para reeducação em famílias alemãs e bebês com menos de um ano de idade, foram envenenados com gás de combustão em veículos especialmente adaptados para essa finalidade. Informação disponível em: <<https://www.lidice-memorial.cz/en/memorial/memorial-and-reverent-area/history-of-the-village-lidice/#c240>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

afinal, é importante que as pessoas se lembrem para que não se deixem enganar pelos acontecimentos ou para que não repitam o gesto extremo. A ambiência e os estímulos provocados pela leitura nos levam a procurar imagens do local na internet¹⁴⁸. As associações com outros monumentos e com outras leituras são imediatas. Lembramo-nos de Izarra (2020) que, ao discorrer sobre o papel da literatura irlandesa contemporânea na discussão dos traumas culturais e dos eventuais processos de superação ou resiliência, afirma que as narrativas literárias pós-traumáticas objetivam “identificar os sintomas e padrões de comportamento que provocaram normas de conduta ou maneiras de definir e interpretar o legado dos eventos traumáticos do passado” (IZARRA, 2020, p. 14). Conforme já apontado, Banville não se estende sobre o tema e, portanto, aparentemente, não deseja discutir “sintomas e padrões de comportamento” ou o trágico legado do ocorrido em Lídice. Não obstante, a ideia do memorial e das vítimas por ele lembradas ecoa na mente do leitor tal como uma mina pronta a ser detonada. Seguimos adiante na leitura, mas o alerta representado pelo memorial já foi instalado. E as palavras de Izarra, que remetem aos objetivos da literatura, parecem ser igualmente alusivas ao propósito dos lugares de memória e à conduta que se espera de nós, como leitores – que saibamos ler o passado para nos conduzirmos de maneira acertada no presente.

Márcio Selligmann-Silva (2016) observa que, embora os monumentos estejam de modo geral mais associados à comemoração, após a Segunda Guerra Mundial e, especialmente, no que diz respeito ao “processo de memorialização de Auschwitz”, as sociedades passaram a dar lugar ao antimonumento, que “funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre”, modificando o sentido heroico do monumento e deslocando-o “para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos” (SELLIGMANN-SILVA, 2016, p. 50). Misto de memória e de esquecimento, o antimonumento configura um local de resistência e de recordação. Em outro texto, o referido autor sugere ainda que não nos esqueçamos de que “essa cultura da memória nasce da resistência ao esquecimento ‘oficial’ e a uma cultura da amnésia, do apagamento do passado, que caracteriza nossa sociedade globalizada pós-industrial” (SELLIGMANN-SILVA, 2006, p. 39).

¹⁴⁸ O acesso ao Memorial de Lídice está disponível em: <<https://www.lidice-memorial.cz/en/>>. Gostaríamos ainda de chamar atenção para o Memorial das Crianças Vítimas da Guerra, que faz parte do conjunto. Disponível em: <<https://www.lidice-memorial.cz/en/memorial/war-childrens-victims-monument/>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

Embora lembrar seja importante, Gagnebin (2006a) adverte que não se trata de simplesmente relembrar fatos do passado. Afinal, o ato de rememorar está estreitamente ligado à atenção que se deve dar e ao modo como o passado ressurgue, uma vez que não se trata somente de relembrar o passado, mas especialmente importante é agir sobre o presente. Nesse sentido, manter viva uma memória que possa nos ensinar algo e nos leve a refletir e a atuar em relação ao presente faz parte do processo identitário tanto de um indivíduo quanto de uma coletividade.

Banville discorre ainda sobre Josefov, o bairro dos judeus. Fala de sua origem, das lendas, da urbanização pela qual a região passou em 1890, quando a grande maioria das casas e becos foram destruídos para dar lugar a avenidas no estilo de Hausmann, um tanto sem personalidade. Algumas edificações mais representativas, como a Velha-Nova Sinagoga e a Câmara Municipal de Meisl, escaparam de serem derrubadas. Surpreendentemente, esses dois monumentos – patrimônio histórico e cultural de inestimável valor – foram igualmente preservados pelos nazistas quando invadiram a então Tchecoslováquia. Sua intenção era transformá-los em um Museu Judaico, para ironicamente fazer lembrar uma raça que, julgavam eles, em breve estaria extinta.

É curioso pensar que, por razões obscuras, os nazistas preservaram dois importantes edifícios, com o objetivo de instalar um museu. Hoje é justamente aquilo que se manteve da arquitetura local que funciona como museu, monumento e memória de um tempo pretérito; afinal, ambas as construções são e contêm vestígios de um passado que não deve ser negligenciado ou relegado ao esquecimento. Na atualidade, a Velha-Nova Sinagoga, a mais antiga da Europa, é um dos locais que mais atraem turistas em Josefov.

Segundo Nora (1993), um lugar de memória pode ser algo material e concreto, situado geograficamente, como também algo mais abstrato, construído intelectualmente. De qualquer maneira,

a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações. (NORA, 1993, p. 22)

Como já afirmamos anteriormente, tanto o Memorial de Lídice quanto a Velha-Nova Sinagoga e a Câmara Municipal de Meisl têm como finalidade “bloquear o trabalho do esquecimento”, salvaguardar um patrimônio material e imaterial, (re)escrever uma memória sempre preñe de significados, pronta a se reinventar e aberta a constantes atualizações e (re)interpretações.

Além desses memoriais, que clamam pelo “dever de memória” e tencionam driblar “os ardis do esquecimento” (RICOEUR, 2003), Banville também se deparou com o silêncio gritante de museus fechados à visitação.

2.6.2 Acervos silenciados

No início dos anos 1980, quando da primeira visita de Banville e suas amigas a Praga, ao sugerirem ao Professor que gostariam de visitar uma ou duas galerias para verem os tesouros locais, o Professor lhes disse que os principais museus e galerias tiveram suas atividades encerradas desde os anos 1970. Não houve explicações a respeito do fechamento das instituições, “e as perguntas dirigidas às ‘autoridades sem rosto’ [...] extraíam ora um silêncio desdenhoso, ora garantias, em linguagem pomposa, mas cuidadosamente vaga, de que estavam preparando elaborados programas de restauro e renovação” (PP, 2003, p. 32)¹⁴⁹. Não obstante, ainda não havia sinal de que as iniciativas prometidas iriam ser implementadas. Como as obras de arte sequestradas não haviam recebido cuidados por uma década, o patrimônio artístico e histórico estava em perigo. O Professor e seus colegas mostravam-se preocupados.

O fechamento intencional de museus e o descaso com a preservação do patrimônio cultural podem trazer grande prejuízo a uma coletividade. Afinal, “[t]odos os corpos constituídos [...] sentem a necessidade de ir em busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens” (NORA, 1993, p. 17). Sem essas informações, sem essas memórias, as futuras gerações perdem a possibilidade de conhecer a história e vivenciar o amálgama cultural que os levou até determinado

¹⁴⁹ No original: “and enquiries to the ‘faceless authorities’ [...] elicited either a contemptuous silence, or pompously worded, but carefully vague, assurances that elaborate programmes of repair and refurbishment were about to get under way.”

patamar da existência.

É importante para um povo saber de onde veio e como chegou onde está, compreender suas conquistas, derrotas, batalhas, ter um sentido de pertencimento. O contato com as raízes, com as origens, o entendimento do passado e o acesso a essa memória são aspectos cruciais tanto para a sociedade do presente quanto para as gerações vindouras. O ser humano é gregário, possui laços; sua identidade pessoal entra em contato com identidades sociais maiores, que fazem parte de uma memória coletiva. Ao anular uma delas – quer seja a identidade individual ou a coletiva –, a outra também será prejudicada.

Um acervo silenciado é uma memória silenciada. Encontrar o sentido de pertencimento, “princípio e segredo da identidade” (NORA, 1993, p. 18) é fundamental; uma sociedade sem memória é fadada à dominação. Tendo passado por diversas situações e vivido períodos de grande tensão em função de guerras e dos diferentes regimes políticos implantados no país, os habitantes de Praga, em certa medida representados pelo Professor, compreendem essa necessidade.

Banville reconhece ainda um silêncio surdo pairando sobre a metrópole. Em nosso modo de entender, esse silêncio está relacionado ao mutismo dos próprios cidadãos, por décadas sob o jugo de diferentes regimes totalitários. A reticência imposta pelas escutas clandestinas, pelo gesto do dedo indicador sobre os lábios, a discrição dos livros encapados para que seu conteúdo não fosse revelado a olhares indiscretos. Marta diz a Banville, J. e G. que eles “não poderiam ter uma ideia real do que era viver num dos países-satélite do império soviético” (PP, 2003, p. 52)¹⁵⁰. O Professor, por sua vez, fala da letargia que tomava conta da população. Embora ele desejasse poder atribuir a responsabilidade desse torpor aos soviéticos, afirma que “os tchecos estiveram em estado sonambúlico por três séculos e meio, isto é, desde a derrota na Batalha da Montanha Branca em 1620” (PP, 2003, p. 54)¹⁵¹. Silêncio e letargia são indícios do peso da herança cultural e histórica da cidade. O Professor, apesar de em certos momentos ter ganas de sacudir a cidade pelos ombros e fazê-la despertar, reconhece que jamais poderia deixá-la, “nem por todo o ouro que reveste as ruas da América” (PP, 2003, p. 55)¹⁵². Afinal, o seu sentimento é de identidade e de

¹⁵⁰ No original: “[we] could have no true idea of what it was like to live in one of the satellite countries of the Soviet empire.”

¹⁵¹ No original: “the Czechs had been sleepwalking for three and a half centuries, ever since, that is, the defeat at the Battle of White Mountain in 1620 [...]”

¹⁵² No original: “not for all the gold paving of America's streets.”

pertencimento.

Pertencimento a uma terra que tradicionalmente já guardou outros acervos, a exemplo daquele mantido por Rodolfo II (1562-1612), Imperador do Sacro-Império Romano-Germânico. Ávido por conhecimento, Rodolfo II colecionava obras de arte e artefatos de valor inestimável, como também objetos curiosos, porém, de menor valor. Sua intenção era, por meio da ciência e da arte, conhecer o homem e seus mistérios. De acordo com o historiador Philipp Blom¹⁵³, “[d]entro do castelo algo completamente extraordinário crescia: uma coleção de tal esplendor, qualidade e proporção que ela se tornou a inveja de cabeças coroadas por todo o continente” (BLOM, 2004)¹⁵⁴. Para Banville, o imperador, conhecedor e patrono das artes, incentivador de artistas, artesãos, alquimistas e homens da ciência, considerado um louco melancólico, é quem melhor encarna a velha Praga. Por seu caráter multifacetado, investigativo, excêntrico, Rodolfo II se colocou como ponte entre diversas gerações. Sua coleção, que reúne artigos e obras de diversas nacionalidades e épocas distintas, cumpre o papel de um importante elo histórico e cultural. O autor irlandês compara ainda o estúdio de Josef Sudek ao museu de variedades de Rodolfo II; afinal, o fotógrafo também reunia um sem-número de itens diversos e equipamentos em seu ateliê. Ambos podem ser vistos como guardiões da memória.

Em certa medida, o papel exercido por Banville em *Prague Pictures* também é o de um colecionador, pois reúne múltiplos fragmentos da cidade: as histórias e testemunhos de seus moradores, as lendas, os fatos narrados pelos historiadores nos livros que consultou para a composição do livro, os poemas citados, os poetas e artistas mencionados, as obras de arte descritas por meio de palavras, a fotografia de Sudek, o sorriso da freira, a aglomeração dos turistas, a arquitetura, as pontes, cores, cheiros, texturas, sabores, a violência das águas e da neve, o silêncio reticente das pessoas, os regimes totalitários, as inúmeras camadas de rocha, de história, de vida. Banville é também pontífice, pois nos traz esse passado fortemente entrelaçado com o presente; afinal, “[a] memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9). Ao longo de suas rememorações, o autor apresenta

¹⁵³ Para maior conhecimento a respeito do colecionismo, desde a Idade Média até a contemporaneidade, sugerimos o *tour* guiado pelo historiador e romancista Phillipp Blom, por meio do seu livro *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting* (2004).

¹⁵⁴ No original: “Inside the castle something altogether extraordinary was growing: a collection of such splendour, quality and sheer size that it became the envy of crowned heads throughout the continent.”

facetas de uma Europa tão misteriosa e distante de nós, mas que se torna tão próxima a cada linha.

Na sua elaboração do passado, como representar suas próprias recordações? Como abordar as memórias de dor dos cidadãos, os dias gloriosos ou torturantes de uma cidade em contínuo processo de formação? Como retratar o grande paradoxo entre memória e esquecimento? Muitas são as indagações. No seu ato investigativo, Banville propõe uma difícil questão que, no seu entender, interessa tanto ao historiador como ao turista e ao ensaísta, qual seja, “como e onde situar a ‘verdadeira’ Praga” (PP, 2003, p. 82)¹⁵⁵, se é que ela realmente existe. Ao mergulhar nas memórias que tem da capital, Banville se depara com um mosaico de diferentes vozes. A cidade se delineia aos poucos, constituída pelas narrativas plurais dos inúmeros personagens, a partir do seu testemunho oral. Ripellino, Seifert, Sudek e tantos outros poetas e escritores também conferem densidade a esse espaço.

Prague Pictures não somente homenageia como reconhece que esses textos e diferentes linguagens artísticas estão impregnados da/na alma tcheca e ajudam a compor o vasto mural que é a cidade. Ao longo da leitura, percorremos o seu mapa, absorvemos sua atmosfera, capturamos um pouco da melancolia de Rudolfo II e dos praguenses, visitamos os espaços geográficos, artísticos e culturais dessa cidade – real e fictícia – que passa a nos habitar.

Quanto a saber se a Praga imaginada por Banville é lugar ou gente, ela parece ser um pouco de tudo isso. Afinal, de acordo com Lawrence (1923), cada localidade possui uma espécie de magnetismo sutil, uma energia vital inerente que influencia e caracteriza os moradores. Nessa perspectiva, tanto o espaço exerce influência sobre as pessoas, quanto estas influem no local. De qualquer maneira, o autor irlandês parece atribuir uma importância maior às pessoas: “Se Praga não é lugar, será então gente? Não as grandes vistas, mas as grandes figuras?” (PP, 2003, p. 83). Sim. Indubitavelmente, as pessoas que compõem a cidade são o centro em torno do qual tudo gira. Lembremo-nos de Barthes (1994) para quem a cidade é, essencialmente, o local de encontro com o outro.

Banville reuniu-se com os cidadãos comuns, aos quais atribui a essência, a alma da cidade. Entre muitos outros personagens, temos o Professor que, por seu amor à pátria, não viveria em outro local; Marta, sua esposa, que desejava rumar para

¹⁵⁵ No original: “how and where to locate the ‘real’ Prague [...]”

outro continente; Zdenek, igualmente porta-voz e testemunha ocular da história; a bela Katerina, uma pessoa “palpável e real”, moradora de um apartamento anônimo, gélido e sombrio, onde vivia cativa – assim como tantos outros compatriotas –, detidos todos “na prisão de um sistema vasto, irresistível e completamente filisteu” (PP, 2003, p. 128); Goldstücker, que para Banville representa uma parte fundamental da Europa e de Praga a partir da segunda metade do século XX. Naturalmente, eles são pessoas comuns, que compõem o dia a dia da cidade. Mas não podemos deixar de pensar em Rodolfo II, a grande figura cujas melancolia e herança cultural podem ainda ser percebidas na cidade. Enquanto Goldstücker simboliza a nova Praga, não nos esqueçamos de que Rodolfo II traduz a velha Praga, “as cinzas-e-diamantes dos Habsburgos sobre o basalto dos Premyslidas” (PP, 2003, p. 12)¹⁵⁶, o peso, a base para novas transformações.

Rodolfo é parte integrante da cidade, assim como seu museu, sua coleção de tesouros e lixo, “treasures and trash”; assim como a metrópole, de natureza contraditória, que hoje exhibe seus lugares sagrados e profanos, suas catedrais e seus Macdonald’s. Banville mapeia a cidade e a relação desta com seus cidadãos, discutindo a ideia de pertencimento e de identidade. Nós, leitores, guiados por suas palavras, experienciamos esse espaço imaginado por ele. Não obstante, desejamos agora ter uma nova perspectiva, aquela das imagens de Sudek, que a percorria e com sua lente traduzia ora as grandes vistas, ora os pequenos detalhes carregados de interioridade.

¹⁵⁶ No original: “the ashes-and-diamonds of the Habsburgs over the basalt of the Premyslids [...]”

3 DA INTERMIDIALIDADE

*Quando o rubor de um sol nascente caiu pela primeira vez
no verde e no dourado do Éden,
Nosso pai Adão sentou-se sob a Árvore e, com
um graveto, riscou na argila;
E o primeiro e tosco desenho que o mundo viu foi um júbilo
para o coração vigoroso desse homem,
Até o Diabo cochichar, por trás da folhagem:
“É bonito, mas será Arte?”.*
(Rudyard Kipling, “The Conundrum of the Workshops”)

A pergunta transcrita na epígrafe acima, formulada no poema “The Conundrum of the Workshops”¹⁵⁷, de Rudyard Kipling (1865-1936), está diretamente relacionada com as investigações propostas neste capítulo. Ao longo das estrofes, o poeta exalta a capacidade construtora do homem e questiona o significado da arte. Algumas conquistas e atividades humanas são elencadas, mas sempre seguidas de um comentário e de uma pergunta como: “É bonito, mas será Arte?”, “É impressionante, mas será Arte?”, “É humano, mas será Arte?”, “Você conseguiu, mas foi Arte?”, “É inteligente, mas será Arte?” ou simplesmente “Será Arte?”¹⁵⁸.

Esses questionamentos revelam a grande angústia do homem diante da vida e da habilidade criativa. Em que medida os construtos humanos em diversas áreas – tais como na engenharia, na arquitetura, na linguagem, nas ciências, na literatura, no paisagismo, entre outras – são meras conquistas técnicas ou configuram obras de arte? Ainda segundo os versos do poeta britânico, o debate é infundável, pois “cada homem fal[a] dos objetivos da arte, e cada um numa língua diferente” (“each man talked on the aims of art, and each in an alien tongue”).

Resta-nos ainda saber: De que modo a experiência humana pode ser transmitida ou representada por meio da linguagem? De que expedientes o artista se

¹⁵⁷ KIPLING, Rudyard. “The Conundrum of the Workshops”. Disponível em: <<https://poets.org/poem/conundrum-workshops>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

¹⁵⁸ Ferreira Gullar (1930-2016), no poema “Traduzir-se”, alude aos paradoxos que compõem a identidade do poeta e investiga a possibilidade do eu lírico “traduzir-se” por meio da linguagem. Na última estrofe, apresenta a mesma interrogação de Kipling: “Traduzir uma parte / na outra parte / - que é uma questão / de vida ou morte - / será arte?” (<<https://www.escritas.org/pt/v/13593/traduzirse>>). Sugere-se que a arte talvez possa abarcar as ambiguidades e dualidades do ser humano, sintetizando-as e revelando-as por meio da linguagem transformada em arte. O poema é interpretado pelo cantor Raimundo Fagner, em álbum lançado em 1981. (<<https://www.youtube.com/watch?v=IF0UFCuypQc>>).

vale para tal? Com o intuito de investigar esses importantes aspectos, em contraponto com a obra de Banville, traremos algumas vozes teóricas ou artísticas a respeito da representação na arte.

3.1 ARTE E REPRESENTAÇÃO

Banville mostra-se bastante ciente dos debates filosóficos a respeito da expressão artística. Em *Time Pieces: a Dublin Memoir* (2016), ele afirma que “[a] arte é um esforço constante” no intuito de nos aproximarmos o máximo possível da “essência do que é, simplesmente, ser”. E complementa: “É tão legítimo para o artista abordar a questão do ser quanto o é para o filósofo – como o próprio Heidegger reconheceu quando comentou que, ao filosofar, procurava apenas atingir aquilo que Rilke já havia feito na poesia” (BANVILLE, 2016a, p. 53)¹⁵⁹. Tanto o filósofo quanto o poeta, artista da palavra, buscam essa essência. No romance *O violão azul* (2016), Oliver Orme, o narrador protagonista, relata o seu passado em tom confessional. Em dado momento, ele interrompe a própria narrativa, interpela o leitor e, de certa forma, explica o porquê de contar a sua história do modo como o faz: “O que me interessa não é as coisas como elas são, mas como se oferecem para serem expressas. O expressar é tudo” (BANVILLE, 2016, p. 124). Ex-pintor em plena crise com relação à sua arte, Oliver diz que ter a consciência do problema fez com que nada fosse como antes: “E qual era o problema? O seguinte: que lá fora fica o mundo e aqui dentro o retrato dele, e entre um e outro se escancara a voragem devoradora de homens” (BANVILLE, 2016, p. 35). Seu dilema se dá justamente em relação ao modo como representar o que vê e o que sente, o exterior e o interior, e se ainda é capaz de transfigurar essa realidade com integridade e plenitude artísticas. Afinal, nas palavras do pintor francês Pierre Bonnard (1867-1947), “[n]a arte, são apenas as reações que contam. Não se trata de pintar a vida. Trata-se de dar vida à pintura” (citado por ZUTTER, 2003, p. 37).

Em *Prague Pictures*, Banville recorre a Henry James que, em uma carta para H. G. Wells, afirmou que

¹⁵⁹ No original: “Art is a constant effort”; “the essence of what it is, simply, to be”; “It’s as legitimate for the artist to address the question of being as it is for the philosopher – as Heidegger himself acknowledged when he remarked that in his philosophising he was seeking only to achieve what Rilke had already done in poetry.”

a arte 'faz a vida, faz o interesse, faz a importância', com o que se pode entender que ele teria dito que a obra de arte destaca, 'lindamente', como o próprio H. J. diria, as questões essenciais, os momentos essenciais, no fluxo desordenado que é a vida real, vivida. (PP, 2003, p. 58-59, ênfase no original)¹⁶⁰

O autor enfatiza a relevância da arte como instrumento criador de realidades e percepções renovadas, capaz de apontar para aspectos fundamentais da vida humana, detalhes ricos em beleza, significado e profundidade. A arte pode proporcionar um momento de contemplação e de reflexão dentro daquilo que cotidianamente se apresenta como corriqueiro e banal.

No ensaio "The Decay of Lying" (2010), de Oscar Wilde (1854-1900), o personagem Vivian debate a questão, afirmando que parte da matéria prima da arte é a própria vida, que surge remodelada em novas formas e cores. Sendo indiferente aos fatos, a arte sonha, inventa, imagina, valendo-se "do belo estilo, do tratamento decorativo ou ideal" (WILDE, 2010)¹⁶¹. O artista pode inspirar-se na vida, porém, esta deve ser recriada, reinventada nas páginas de um livro, numa tela, escultura ou qualquer outra modalidade artística. Afinal, "o objeto da arte não é simples verdade, mas complexa beleza" (WILDE, 2010).

Em entrevista concedida a Rodrigo Fresán, Banville discute a questão da representação na arte. Ao discorrer sobre Copérnico e Kepler, afirma que o primeiro só observou estrelas três vezes em sua vida. Quanto ao segundo, tinha visão dupla, portanto, quando olhava para o céu, via tudo em duplicidade. Não lhes interessava a realidade efetiva ou as coisas tais como são. O que desejavam era conceber um sistema próprio, algo que fascina Banville, "porque é de fato o que faz o artista: trata de impor um sistema sobre uma realidade incoerente" (BANVILLE, 2009)¹⁶². O autor irlandês de certa maneira aproxima o método dos cientistas daquilo que o artista faz, ao traduzir não exatamente o que vê na realidade circundante, mas o que percebe de maneira intuitiva.

¹⁶⁰ No original: "art 'makes life, makes interest, makes importance', by which he may be understood to mean that the work of art singles out, 'beautifully', as H. J. himself would have it, the essential matters, the essential moments, in the disordered flux that is actual, lived life."

¹⁶¹ A data, 2010, refere-se à publicação em língua inglesa, que consta das Referências. A tradução do texto de Wilde é de Max Gonçalves Leite Ferreira. Não há indicações de que o texto tenha sido publicado por editora oficial. A tradução está disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/ea000852.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2021.

¹⁶² Em espanhol: "[...] porque es de hecho lo que hace el artista: trata de imponer un sistema sobre una realidad incoherente."

Entendendo a representação realista – a arte mimética – como um completo fracasso, Wilde defende os valores estéticos ao afirmar que “[a] arte encontra sua própria perfeição dentro, e não fora, de si mesma. Ela não deve ser julgada por nenhum modelo exterior de semelhança. Ela é um véu, em vez de um espelho. [...] Ela faz e desfaz vários mundos” (WILDE, 2010). Wilde destaca a capacidade da arte de gerar novas perspectivas. Por ser um véu, tanto revela quanto esconde; sugere, mas não mostra. Para o historiador e escritor Ernst Hans Josef Gombrich (1984), as “[o]bras de arte não são espelhos, mas compartilham com os espelhos aquela magia enganosa da transformação, que é tão difícil traduzir em palavras” (GOMBRICH, 1984, p. 5)¹⁶³. Ambos os críticos exaltam o poder transformador da arte.

Wilde insiste na máxima de que a vida imita a arte – e não o contrário. Ele ilustra seu argumento com algo relativo à natureza, o conhecido *fog* londrino. Na sua perspectiva, as pessoas veem os nevoeiros como algo poético e enigmático apenas “porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos. [...] Eles não existiam até a arte os inventar” (WILDE, 2010). Nesse sentido, o papel do artista é, a partir de seu estilo, de sua poética, atingir e chamar a atenção para insuspeitados modos de olhar. Afinal, “[n]enhum grande artista vê as coisas como elas realmente são. Se o fizesse, deixaria de ser um artista” (WILDE, 2010). Reside aí o seu potencial criativo.

Ao discutir o uso da fotografia e a importância dessa linguagem visual para o desenvolvimento tanto de novas formas de narrativa quanto de estudos originais a respeito da representação na arte, Pierre Taminiaux assevera que “a fotografia ensina o artista como olhar as coisas de perto” (TAMINIAUX, 2009, p. 145)¹⁶⁴. Etienne Samain vê as imagens como “poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados de humanidade” (SAMAIN, 2012b, p. 22). Ao longo de *Prague Pictures*, os inúmeros fragmentos trazidos por Banville configuram instantâneos da cidade, da sua história, das grandes figuras e da sua gente. A obra de Banville – tanto a romanesca quanto a ensaística – seja pelo desenvolvimento da percepção ou por meio das emoções despertadas pelas imagens entrelaçadas na malha textual, nos leva a “olhar as coisas de perto”. Seu discurso memorialístico e ecfrástico – e inúmeras vezes autorreflexivo – nos coloca diante de cenas “carregadas de humanidade”.

¹⁶³ No original: “Works of art are not mirrors, but they share with mirrors that elusive magic of transformation which is so hard to put into words.”

¹⁶⁴ No original: “Photography teaches the artist how to look closely at things.”

Roland Barthes (1990), ao discutir a fotografia, afirma que “a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia” (BARTHES, 1990, p. 12). A partir dessa observação, o autor alerta para interpretações possivelmente equivocadas. Embora a fotografia aparente ser uma transcrição do “real”, é fundamental levar em consideração o papel do artista, que pode imprimir ao objeto fotografado toda uma camada de subjetividade, o que pode alterar substancialmente a forma como o percebemos.

Samain, por sua vez, ao relatar sua aproximação com a fotografia, afirma de forma categórica que sempre gostou da máquina fotográfica, “desse pequeno olho de ciclope, único e redondo, que nos ensina a ver quando perdemos de vista o bom uso de nossos dois olhos. Magnífica máquina que nos permite questionar, pensar, sonhar com o real” (SAMAIN, 2012a, p. 155). Chama-nos a atenção o modo como ele se refere à câmera, essa máquina com um “olho de ciclope” que tem a capacidade de capturar aquilo que o olho humano nem sempre consegue ver e que também estimula, provoca, ensina um novo modo de olhar. Naturalmente, essa câmera é o instrumento mecânico que registra a percepção do fotógrafo; além do domínio técnico, o talento do artista será a assinatura que imprimirá o toque mágico e transformador da arte.

Recorremos novamente a Wilde (2010), para quem tanto a vida quanto a natureza podem eventualmente ser utilizadas como matéria prima da arte. Porém, o ideal é que sejam traduzidas em convenções artísticas, pois, quer seja no âmbito das artes plásticas ou da literatura, a valorização da sensibilidade estética e da criatividade é fundamental.

3.2 O VIGOR ARTÍSTICO E O PODER CRIADOR DA PALAVRA

O esteta irlandês, como mencionado anteriormente, utiliza-se do *fog* londrino para nos fazer enxergar a realidade de modo diferente. Na esteira de Wilde, Simon Schama (2010) recorre às artes plásticas para ilustrar seu argumento a respeito da potência artística. Na sua concepção, o poder da arte encontra-se na surpresa perturbadora; aquilo que sabemos ou inferimos “a respeito de crepúsculos e girassóis e a forma que eles assumem nos quadros de Turner ou de Van Gogh aparentemente se situam em universos paralelos – e não é fácil dizer qual é o mais vívido, o mais real” (SCHAMA, 2010, p. 11). Munida de força criadora, cabe à arte o papel de

transformar a realidade e conferir uma nova aura ao objeto retratado.

Barthes (1990), ao discutir a pintura – mas diríamos que suas observações também se aplicam à fotografia –, apresenta um questionamento e um posicionamento interessantes. Segundo o autor, ao nos depararmos com uma obra de arte, perguntamo-nos: “o que se passa aqui?” (BARTHES, 1990, p. 161, ênfase no original). E prossegue, afirmando que o quadro deve ser abordado como uma espécie de cena teatral: “abre-se a cortina, esperamos, recebemos, compreendemos; e, terminada a cena, desaparecido o quadro, recordamos: e já não somos os mesmos que antes: como no teatro antigo, fomos iniciados” (BARTHES, 1990, p. 161). É instigante essa visão segundo a qual passamos por um processo de iniciação ao contemplarmos uma obra de arte, pois um novo modo de entender o mundo instala-se em nós.

Em *Prague Pictures*, há uma cena curiosa na qual na qual Banville relata algo que Alex, habitante de Praga e professor de literatura anglo-irlandesa, havia lhe contado. O jovem tivera a oportunidade de visitar a Irlanda:

em Sligo um velho barqueiro tinha-lhe assegurado que ninguém na região tinha ouvido falar da Lake Isle of Innisfree, e que quando os turistas lhe pediam para os levar lá, ele os levava de barco a remo à Rat Island. Eu disse que era verdade, que quando o próprio Yeats, na sua velhice, foi à procura de Innisfree, não conseguiu encontrá-la. (PP, 2003, p. 125)¹⁶⁵

Esse fragmento exemplifica o poder criador da palavra. “The Lake Isle of Innisfree”¹⁶⁶ é o título de um conhecido poema de William Butler Yeats¹⁶⁷. A topografia avistada na infância por Yeats foi a mola propulsora para a criação de um espaço imaginário, um *dream place* que, por seu impacto e sua força poética, passou a encarnar um paraíso

¹⁶⁵ No original: “in Sligo an ancient boatman had assured him that no one in the area had ever heard of the Lake Isle of Innisfree, and that when tourists asked him to take them there he would row them out to Rat Island instead. I said it was true, that when Yeats himself in old age went to look for Innisfree he could not find it.”

¹⁶⁶ Gearoid Denvir (2005), em interessante estudo, afirma que a palavra “Innisfree” é uma transliteração do gaélico “Inis Fraoigh”, que significa “The Island of Heather” (“A Ilha de Urze”). Na Irlanda do Norte, em Donegal, na costa do Oceano Atlântico, existe uma ilha denominada Inis Fraoigh (Innisfree Island). Esta, naturalmente, não é ilha do lago à qual Yeats se refere, embora o seu nome possa ter inspirado o poeta. Disponível em: <[https://www.govisitdonegal.com/things-to-do/places-to-see/inishfree-island-\(inis-fraoigh\)](https://www.govisitdonegal.com/things-to-do/places-to-see/inishfree-island-(inis-fraoigh))>. Acesso em: 22 jan. 2021.

¹⁶⁷ Amantes da poesia de Yeats buscavam visitar esse local (a ilha do lago de Innisfree) na Irlanda, e imaginam que seja próximo de Sligo, cidade onde o autor passou boa parte de sua infância. Ao se levar em consideração aquilo que as agências de turismo anunciam, acredita-se que a ilha que inspirou o autor na sua criação poética seja aquela situada no Lough Gill, um lago que dista aproximadamente sete quilômetros de Sligo.

sonhado, mas possível. Transfigurada pelo poema, a pequena ilha conquistou um prestígio que talvez jamais tivesse logrado, não fosse a potência da expressão do poeta. Sua narrativa conferiu um estatuto de quase sacralidade ao local. O exemplo mencionado faz lembrar as palavras de Seamus Heaney, para quem “a imaginação poética em sua manifestação mais forte impõe sua visão sobre um lugar ao invés de aceitar uma visão a partir dele” (HEANEY, citado por O'BRIEN, 1996, p. 54)¹⁶⁸.

Ocorre-nos outro exemplo semelhante – inspirado em Yi-Fu Tuan (1983)¹⁶⁹ –, desta vez relatado pelo físico Werner Karl Heisenberg (1901-1976) em *Physics and Beyond* (1971). Em 1924, Heisenberg viajou a Copenhague, na Dinamarca, onde foi recebido por seu colega Niels Bohr (1885-1962). Ao visitarem o Castelo de Kronborg, Bohr mencionou a história de Hamlet e questionou:

Não é estranho como esse castelo muda assim que imaginamos que Hamlet viveu aqui? Como cientistas, nós acreditamos que um castelo consiste apenas em pedras e admiramos o modo como o arquiteto as reuniu. As pedras, o teto verde com sua pátina, as esculturas em madeira na igreja constituem o castelo como um todo. Nada disso deveria mudar pelo fato de Hamlet ter vivido aqui, no entanto, tudo muda completamente. (HEISENBERG, 1971, p. 51)¹⁷⁰

Naturalmente, o físico dinamarquês estava ciente de que não se podia provar que Hamlet realmente tenha existido, e muito menos que tenha vivido no castelo. Não obstante, Bohr afirma que, a partir do momento em que sabemos da história de Hamlet, “Kronborg torna-se um castelo bem diferente para nós” (HEISENBERG, 1971, p. 71)¹⁷¹.

Segundo a saborosa narrativa de Heisenberg, seu amigo físico pensava que o conjunto arquitetônico do castelo deveria ser visto e apreciado por seus aspectos concretos, sem interferências de narrativas externas. No entanto, ele mesmo reconhecia o importante papel da ficção na percepção do local. O fato de o personagem da dramaturgia shakespeariana ter supostamente vivido entre aquelas

¹⁶⁸ No original: “the poetic imagination in its strongest manifestation imposes its vision upon a place rather than accepts a vision from it.”

¹⁶⁹ Esse exemplo foi anteriormente explorado por Yi-Fu Tuan (1983, p. 4). Buscamos o texto de Heisenberg, brevemente mencionado por Tuan, para maiores detalhes.

¹⁷⁰ Na tradução para o inglês: “Isn't it strange how this castle changes as soon as one imagines that Hamlet lived here? As scientists we believe that a castle consists only of stones, and admire the way the architect put them together. The stones, the green roof with its patina, the wood carvings in the church, constitute the whole castle. None of this should be changed by the fact that Hamlet lived here, and yet it is changed completely.”

¹⁷¹ Na tradução do inglês: “Kronborg becomes quite a different castle for us.”

paredes agregava um valor inestimável a cada recinto, a cada ornamento, transformando sobremaneira a atmosfera do ambiente.

Nas duas instâncias elencadas, os lugares mencionados – o lago próximo a Sligo (na Irlanda) e o castelo na cidade de Elsinore (na Dinamarca) – adquirem uma aura especial. O modo como são representados no poema de Yeats e na tragédia de Shakespeare, respectivamente, provoca alterações na maneira como os percebemos e, de certa forma, os recria e os engrandece aos nossos olhos. Inseridos na paisagem, nela imprimem novas camadas de significados, uma vez que “os mitos que a apóiam são tão reais como as rochas e as cacimbas que [nós podemos] ver e tocar” (TUAN, 1983, p. 174). Nesse sentido, entende-se que a arte provoca alterações no modo como a paisagem é percebida; esta passa a integrar a cultura e fortalece tanto a identidade individual quanto a coletiva.

Heaney (2014), ao se referir a locais frequentemente associados tanto à cultura tradicional quanto à poesia de Yeats, entre eles Innisfree, afirma:

Todos esses lugares agora vivem na imaginação, [...] todos são repletos do espírito do poeta e de sua poesia. Independentemente de nosso credo ou política, independentemente de que cultura ou subcultura possa ter colorido nossas sensibilidades individuais, nossa imaginação cede ao estímulo dos nomes, nosso sentido de lugar é intensificado, nosso conceito de nós mesmos como habitantes não apenas de um país geográfico, mas de um país da mente, é consolidado. (HEANEY, 2014)¹⁷²

Naturalmente, o poeta refere-se a regiões que lhe são bastante próximas, conhecidas e cuja cultura lhe é familiar. Ainda assim, reconhece que o paradigma do olhar é modificado e profundamente enriquecido por meio da arte.

Anteriormente, mencionamos o conceito difundido por Tuan (1983) de espaço tornado lugar por meio do que se vivencia em determinado local e da familiaridade advinda desse aprendizado. Neste momento, gostaríamos de ressaltar a perspectiva da experiência que pode se dar pela arte. Por meio da escrita de Banville, dos poemas de Seifert, da arte de Sudek, das contribuições de Ripellino, dos relatos do Professor,

¹⁷² No original: “All of these places now live in the imagination, [...] all of them are instinct with the spirit of a poet and his poetry. Irrespective of our creed or politics, irrespective of what culture or subculture may have coloured our individual sensibilities, our imaginations assent to the stimulus of the names, our sense of the place is enhanced, our sense of ourselves as inhabitants not just of a geographical country but of a country of the mind is cemented.”

de Zdenek e de Goldstücker, mediante todos os detalhes vividamente descritos em *Prague Pictures*, a cidade tecida de imagens e palavras agora também repercute na imaginação de todos nós. Assim como os visitantes de Sligo ou do Castelo de Elsinore que, influenciados pelas artes plásticas ou pela literatura, sentem que os espaços adquirem uma aura especial, nós, como leitores de *Prague Pictures*, somos estimulados por essa *Stimmung* (GUMBRECHT, 2014), por essa ambiência realçada ou despertada pelo texto de Banville.

Vale lembrar ainda que o próprio Banville sente-se muito mais íntimo de Praga quando tem acesso às fotografias de Josef Sudek. Elas o atingem de tal forma que operaram nele uma transformação do olhar. Por meio da arte de Sudek, Banville pôde entrar em contato com outras facetas da capital tcheca e sentir que finalmente havia chegado. Eoghan Smith argumenta: “Banville descobre a cidade ‘autêntica’. Por meio da arte, a cidade anteriormente irreal é revelada num momento de iluminação heideggeriana” (SMITH, 2013, p. 155). A partir dessa experiência, o espaço até então desconhecido, estrangeiro, torna-se mais afável, mais próximo, e convida à exploração. Essa Praga investida do espírito de tantos poetas, escritores, artistas que a celebram e a exaltam, essa cidade resultante de tantas vozes, de tantas mãos, é um livro que precisamos – e desejamos – aprender a ler.

Inúmeros são os exemplos desses momentos em que a arte surpreende o observador ou o leitor, proporcionando-lhe uma nova experiência estética. Uma célebre afirmação de Paul Klee é a de que “[a] arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, 1973, p. 76)¹⁷³. Naturalmente, tal postulado leva em consideração também o papel do observador. O artista não revela o óbvio, aquilo que é facilmente detectável, mas tudo o que sua sensibilidade lhe permite captar. A representação realizada de forma original ilumina aspectos, ângulos e prismas não comumente acessados pelos indivíduos. Por meio da sua percepção aguçada e singular, novas facetas tanto do objeto representado quanto do seu modo de compreender o mundo são evidenciadas. Quanto ao leitor/observador, cuja sensibilidade aflorada permite-lhe entrar na obra do artista, sua visão de mundo se amplia nesse processo e ele vê aumentada a sua capacidade de leitura de si mesmo, do outro e daquilo que está à sua volta. É importante ressaltar ainda que, a partir dos postulados defendidos por Hans Robert Jauss (1921-1997) na *Estética da Recepção*, o leitor passa a ter um

¹⁷³ No original: “Art does not reproduce the visible but makes visible.”

papel primordial. Entende-se que, por meio de sua intensa participação na leitura, ele será responsável por ativar as camadas de significação de uma obra, encontrando nela perspectivas talvez não percebidas pelo próprio autor. Por meio da leitura ou da observação, as obras têm o seu significado expandido, ganham vida, adquirem uma nova dimensão.

Ao abordar algumas questões relativas à literatura, Leopoldo Waizbort assevera:

A obra literária expõe uma realidade, inerente e interna a ela, convertida em linguagem e estilo, e revela assim o modo como os homens veem a si mesmos e seu mundo. Esse modo está articulado a formas de consciência, ou seja, à capacidade que eles possuem e à modalidade que desenvolvem de perceber e figurar tudo isso. (WAIZBORT, 2013, p. 179)

Por meio da literatura, o artista revela facetas da sociedade e o modo como os homens a compreendem e por ela navegam. Ele expõe ainda – mesmo que de maneira sutil – os prismas pelos quais vê o mundo e a si próprio. Naturalmente, seus pontos de vista e sua própria identidade sofrem alterações com o decorrer do tempo e isso pode transparecer na sua produção artística; afinal, a criação revela algo sobre o criador. Isso nos lembra que o estilo empregado por John Banville em sua obra tanto ficcional quanto de não-ficção reitera a inseparabilidade entre forma e conteúdo, significante e significado. Na perspectiva de Luigi Pareyson, “[é] o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma o ‘gesto’ do fazer, o ‘estilo’, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista” (PAREYSON, 2001, p. 62)¹⁷⁴, seu posicionamento frente à vida, sua cosmovisão. Em alguma medida, tanto a proposição de Waizbort quanto a filosofia de Pareyson nos remetem ao enfoque de Izarra no artigo “Disrupting Social and Cultural Identities: A Critique of the Ever-Changing Self” (2006). A autora busca fazer uma correlação entre o que Banville descreve ou investiga no tocante aos aspectos social, histórico ou pessoal em três obras distintas de Banville (*O intocável*, *Prague Pictures: Portraits of a City* e *O mar*) e perceber o quanto esses ângulos são

¹⁷⁴ Procurando entender o substrato material e também o aspecto sensível da obra de arte, Pareyson deparou-se com “o ‘mundo’ do artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção do mundo e seu posicionamento frente à vida, a sua Weltanschauung e o seu ethos, as idéias, os pensamentos, os juízos que formula na sua mente, os sentimentos, os ideais, as aspirações que nutre no seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças de que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua espiritualidade” (PAREYSON, 2001, p. 57-58, ênfase no original).

indicativos do “estado de espírito”, das diferentes formas de consciência e do desenvolvimento – pessoal e estilístico – do escritor irlandês

Para aprofundarmos nosso entendimento a respeito de *Prague Pictures* e da materialização de Praga, investigaremos de que forma a cidade é representada a partir da percepção de Banville a respeito da arte de Josef Sudek, que configura, ao nosso ver, fotografias/memórias/imagens transformadas em ‘espaços de recordação’.

3.3 PRAGUE PICTURES E A ESCRITA DE LUZ

Prague Pictures: Portraits of a City é um título intrigante. Que retratos (*portraits*) da cidade são esses, uma vez que a obra não traz fotografias na sua materialidade bidimensional – salvo duas exceções, uma na capa e outra na contracapa da primeira edição? E em que medida as imagens selecionadas, extraídas do repertório de Josef Sudek, fotógrafo conhecido como “o poeta de Praga”, são um retrato da metrópole? De acordo com o *Dicionário etimológico*, a palavra “fotografia” deriva do grego *phosgraphein*. *Phos* ou *photo* significa “luz”; *graphein* significa “marcar”, “registrar”, “desenhar”. Fotografar, portanto, é escrever ou desenhar com a luz. Para François Brunet (2009), essa visão até certo ponto charmosa da fotografia como uma “escrita de luz” aponta para a afinidade da fotografia com a literatura – ou com o domínio da escrita. Brunet acredita que “a relação da fotografia com a literatura configura uma parte vital da complexa história do *medium* [a fotografia], e tornou-se um campo de investigação sempre crescente” (BRUNET, 2009, p. 7)¹⁷⁵.

Ao longo do texto, é possível constatar que diversas cenas configuram instantâneos da cidade: os passeios de Banville pelos jardins de Hradcany, os encontros casuais com moradores diversos, os testemunhos de amigos que vivenciaram as agruras dos regimes totalitários implantados no país, as reflexões do autor e sua desolação diante da enchente, os poemas de Seifert, os excertos de Kafka e de Ripellino, entre outras passagens relevantes. Então, perguntamo-nos: o que são esses retratos da cidade? Que dimensão da realidade eles pretendem evocar? De que maneira o autor – retratista da palavra – os configura? Por vezes, Banville faz

¹⁷⁵ No original: “the relationship of photography to literature now forms a vital part of the medium’s complex history, and has become an ever growing field of inquiry.”

menção a alguns trabalhos de Sudek e de outros artistas, mas o que visualizamos advém das descrições realizadas pelo autor e do modo como ele percebe as obras de arte, o que logicamente influencia a nossa percepção como leitores. Para Lene Yding Pedersen (2007), com quem concordamos, os “retratos” (Portraits of a City) sugerem o tipo de memória que está impregnada na própria formação da cidade: “ao invés de uma narrativa abrangente, deparamo-nos com fragmentos, vislumbres e instantâneos. Isso sugere que a identidade de Praga é fragmentada, diversificada e, acima de tudo, construída de modo discursivo” (PEDERSEN, 2007, p. 277)¹⁷⁶.

O escritor irlandês relata uma situação ocorrida quando de sua primeira viagem a Praga. Ele visitou o Professor – cuja identidade é mantida em sigilo – que lhe pediu que clandestinamente levasse para o filho, que morava nos Estados Unidos, “não pinturas, como [Banville] havia pensado, mas fotografias, provas de contato¹⁷⁷ originais altamente valiosas de um mestre tcheco” (PP, 2003, p. 16)¹⁷⁸, cujo nome Banville desconhecia. Segundo sua narrativa, eram tempos sombrios, pois o país vivia sob o regime comunista e as obras de arte – especialmente registros como as fotografias – poderiam ser confiscadas ou destruídas. Após a refeição, o Professor abre uma pasta, revelando o seu conteúdo cuidadosamente envolto em papel de seda. As fotografias em questão, além de serem documentos de uma época, tinham também grande valor estético. Banville pondera: “Talvez fosse o efeito do vinho ao jantar, e agora do licor, mas parecia-me haver um tom vagamente religioso, vagamente sacramental no momento. E por que não? Verdadeiras obras de arte são uma presença real, afinal de contas” (PP, 2003, p. 57)¹⁷⁹.

Essa nota imprecisamente religiosa e sacramental lembra-nos a discussão levantada por Walter Benjamin a respeito da aura de uma obra de arte. Para o filósofo

¹⁷⁶ No original: “instead of one all-encompassing narrative, we find fragments, glimpses, and snapshots. This suggests that the identity of Prague is fragmented and diversified, and above all, discursively constructed.”

¹⁷⁷ Em fotografia, a prova de contato corresponde à imagem positiva obtida pela exposição do contato dos negativos com a folha de papel. Deste modo, é possível ver todas as imagens positivas (todos os fotogramas) de um filme negativo numa folha de papel fotográfico e escolher, através destas ‘pequenas amostras’, as imagens a ampliar. Além disso, a prova de contato permite também que se crie um arquivo de negativos acompanhados da respectiva imagem positiva, que pode trazer toda a informação complementar de um filme (número da fotografia, marca e sensibilidade do filme). Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$prova-de-contato](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$prova-de-contato)>. Acesso em: 27 jan. 2021.

¹⁷⁸ No original: “not paintings, as I had thought, but photographs, highly valuable original contact prints by a Czech master.”

¹⁷⁹ No original: “Perhaps it was the effect of the wine at dinner, and now the liqueur, but there seemed to me a vaguely religious, vaguely sacramental, tenor to the moment. And why not? True works of art are a real presence, after all.”

e sociólogo alemão, a aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Por que razão essa “coisa” – digamos, essa obra de arte – permanece distante, por mais próxima que se encontre? Por seu caráter inapreensível, efêmero, transcendente, móvel. Esse algo que não pode ser atingido, que não é palpável, por mais que exista uma proximidade espacial entre o objeto artístico e o observador. Esse espaço intransponível confere uma certa sacralidade em relação ao objeto, pois impossibilita a aproximação, a decifração e apreensão de todas as suas qualidades. A aura, portanto, é esse caráter de unicidade, de singularidade que irradia, que emana da obra de arte, tornando-a um objeto incomum.

Banville descreve o momento em que o Professor lhe apresenta o pacote com as valiosas fotografias de um renomado artista tcheco:

As fotografias eram de Josef Sudek. Eram em preto e branco, na maioria vistas das ruas de Praga, com uns poucos estudos de interior, incluindo 'Labirinto no meu Estúdio', duas naturezas mortas oníricas da série 'Recordações', dos finais da década de 1960, e o arrebatador 'Nu', em que a modelo está sentada de lado e o cabelo cobre parcialmente sua face, de finais da década de 1950. [...] Ele é, eu creio, um grande artista, do mesmo nível, ou quase, que um outro cultor visual da grande cidade, o parisiense Eugène Atget, com quem partilha traços artísticos significativos. Mas estas avaliações sóbrias vieram depois. (PP, 2003, p. 57-58, grifos nossos)¹⁸⁰

O nome do fotógrafo é revelado: Josef Sudek (1896-1976). Seus trabalhos artísticos em preto e branco mostram predominantemente as ruas da cidade. Surpreendido com a qualidade do material, o escritor menciona o título de algumas fotografias, o gênero a que pertencem (paisagens, estudos de interior, naturezas mortas, nu) e descreve uma delas, intitulada *Nu*, além de comparar o trabalho do artista tcheco com o do parisiense Atget. Acompanhamos o olhar de Banville, que aprecia o conjunto de imagens com intensidade e entusiasmo. Tantos e tão ricos elementos relativos à arte fotográfica reunidos em um único parágrafo apontam para a relevância do tema dentro da obra ora analisada.

¹⁸⁰ No original: “The photographs were by Josef Sudek. They were in black-and-white, mostly views of Prague streetscapes, with a few interior studies, including 'Labyrinth in My Studio', two oneiric still-lives from the 'Remembrances' series of the late 1960s, and the ravishing 'Nude', the one seated sideways with her hair partly hiding her face, from the early 1950s. [...] He is, I believe, a great artist, in a league, or almost, with that other visual celebrant of a great city, the Parisian Eugène Atget, with whom he shares significant artistic traits. But these sober evaluations came later.”

Para investigar os aspectos da visualidade em *Prague Pictures*, inicialmente lançaremos mão dos estudos desenvolvidos por Irina Rajewski, que aborda a problemática da intermedialidade segundo a concepção de várias áreas do conhecimento. A autora, ao aprofundar-se sobre o uso do conceito, defende a ideia de que há distinções entre as subcategorias da intermedialidade e estabelece uma divisão tripartite: Intermedialidade no sentido mais restrito de a. *transposição midiática*¹⁸¹; b. *combinação de mídias*; c. *referências intermidiáticas*. Para o estudo de *Prague Pictures*, interessa-nos de modo especial a terceira subcategoria, qual seja, a de *referências intermidiáticas*, uma vez que na obra a fotografia não se apresenta em sua própria materialidade, ou seja, não há imagens impressas. Como já afirmamos, excetuando-se capa e contracapa, o contato com a mídia fotografia, ao longo do texto, se dá exclusivamente por meio das palavras, nos momentos em que ela é tematizada ou, de alguma forma, evocada. Nessa categoria, segundo Rajewski,

é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKI, 2012, p. 25-26)

Tanto o trecho na página anterior quanto a passagem a seguir, na qual Banville discorre a respeito da extensa carreira de Josef Sudek, são exemplos do emprego da referência intermidiática, pois tematizam a arte fotográfica. O autor irlandês menciona a tentativa de Sudek de ganhar a vida vendendo fotografias nas avenidas de Praga, o diploma de fotógrafo profissional obtido em 1924, o trabalho como fotógrafo *freelancer* de uma editora, a mudança para um estúdio, palco de sua residência e local de trabalho no decurso de três décadas:

O estúdio já estava equipado com *apetrechos fotográficos*, na maioria peças antigas do século anterior, que Sudek achou perfeitamente convenientes; afinal, ele próprio era uma relíquia do século dezenove, se não mesmo de uma era mais distante. No final da década de 1940 ele encontrou uma *máquina fotográfica*, uma *Kodak panorâmica*, datada de 1894 [...]. Era grande, bruta e desajeitada, mas era a sua

¹⁸¹ O uso do itálico nas três categorias, *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas* é do texto de Rajewski. Mantivemos a grafia conforme o original da autora.

bruta e ele a adorava, inclusive pelo fato de ser dois anos mais velha do que ele. (PP, p. 61, grifos nossos)¹⁸²

É interessante observarmos que mesmo os detalhes mais pontuais servem a Banville como propulsores da narrativa. Referindo-se ao estúdio, ressalta como Sudek se sentia em relação àquele espaço, atulhado de peças antigas, quando o próprio fotógrafo também se via como remanescente de uma era longínqua. A máquina panorâmica era volumosa, talvez sem graça, mas havia ali uma relação de identidade e de carinho para com a ferramenta de trabalho. A afinidade desse sujeito com o espaço que habita e com os instrumentos de seu ofício nos fala não somente do profissional, mas do ser humano por trás dele. Nesse sentido, a descrição que Banville faz não é fria, impessoal; ela não se atém meramente a elencar fatos isolados ou listar equipamentos e procedimentos técnicos, mas traz um toque de humanidade tanto à narrativa propriamente dita como ao personagem, ele mesmo um pouco “desajeitado” em decorrência da sua condição física. Naturalmente, esse modo de percepção nos mostra muito do próprio autor, da sua curiosidade intelectual e da sua sensibilidade.

Ao mencionar a arte de Sudek, inclusive os títulos de algumas fotografias, Banville traz o universo das artes visuais para dentro de *Prague Pictures*. Para Edward Hirsch, o escritor cruza uma fronteira quando adentra o reino espacial, “traduzindo um abismo, violando a integridade silente do pictorial” (HIRSCH, 1994)¹⁸³. Liliane Louvel, cujos textos podem constituir uma ferramenta bastante útil na análise da relação entre literatura e imagem, entende o pictorial como “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual” (LOUVEL, 2012, p. 47), efeito este bastante frequente na obra de Banville.

Para estudos que envolvem a literatura e as artes visuais, interessam particularmente as imagens verbais, especialmente aquelas que descrevem artefatos visuais, ou seja, a fotografia e a pintura. W. J. T. Mitchell (1994), além de discutir com profundidade acerca de uma tendência na literatura e na cultura que ele chamou de *pictorial turn*, propôs ainda o termo “image-text” (“texto-imagem”), cujo intuito era

¹⁸² No original: “The studio was already equipped with photographic equipment, most of it antique pieces from the previous century, which Sudek found perfectly congenial; after all, he was himself a relic of the nineteenth century, if not an earlier era. In the late 1940s he found a camera, a *Kodak* panoramic, dating from 1894 [...]. It was a big, awkward brute, but it was his brute, and he loved it. It was a big, awkward brute, but it was his brute, and he loved it, not least for the fact that it was two years older than he was.

¹⁸³ No original: “translating an abyss, violating the silent integrity of the pictorial.”

designar as relações do visual e do verbal. O teórico afirma que versões de texto-imagem se apresentam como “as divisões formais de narrativa e descrição, [...] o acolhimento das imagens (memórias, símbolos, objetos concretos) dentro do discurso, e o inverso, o murmúrio do discurso e da língua nas mídias gráfica e visual” (MITCHELL, 2012, p. 1)¹⁸⁴.

Ao longo dos anos, diversas expressões foram utilizadas por diferentes teóricos. Assim como Mitchell usa o vocábulo “texto-imagem”, Liliane Louvel (2006, 2011) emprega o termo “iconotexto” para referir-se a essa junção do visual e do verbal. O iconotexto caracteriza uma imagem visual que não tem como propósito a mera ilustração; ele é uma imagem requisitada ou sugerida pelo texto, que objetiva alcançar uma fusão pluriforme do texto e da imagem e formar um novo objeto. A autora aponta para a necessidade de se definir os critérios textuais que possibilitam a transfiguração do textual ao pictural, observando os efeitos do entrelaçamento das duas mídias, com o intuito de constatar se a descrição efetivamente caracteriza-se como pictural.

Louvel (2012) enumera e define os principais marcadores de picturalidade, que estabelecem um diálogo entre dois códigos semióticos distintos, o texto e a imagem, o que confere ao texto uma inegável dimensão visual. Desse modo, marcadores como dêiticos de lugar e tempo (“aqui”, “agora”), o léxico especializado, referências metapicturais e a presença de personagem artista ou esteta, entre outros, são essenciais para a configuração pictural do texto. Em cada autor ou em cada obra, caberá ao leitor verificar de que maneira e em que medida essa integração se dá, se ela se realiza de forma plena, logrando adensar e carregar de picturalidade a malha textual. Como pudemos perceber, os dois trechos de *Prague Pictures* citados anteriormente como exemplos do uso de referências intermediáticas trazem também diversos marcadores picturais.

O romancista, ensaísta e tradutor Alberto Manguel (2009) acredita que ao lermos imagens, sejam elas pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, concedemos a elas “o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (MANGUEL, 2009, p. 27). Por outro lado, Louvel (2011) afirma que o

¹⁸⁴ No original: “the formal divisions of narrative and description, the relations of vision and language in memory, the nesting of images (metaphors, symbols, concrete objects) inside discourse, and the obverse, the murmur of discourse and language in graphic and visual media.”

processo de inserir um objeto espacial ao longo de uma narração – seja um escudo, urna ou quadro – especializa a narrativa, que geralmente é considerada uma arte temporal. Portanto, ao lermos um texto carregado de descrições picturais, emprestamos a ele o caráter espacial das artes visuais. Curiosamente, Manguel (2009) trata da narrativização das imagens, enquanto Louvel (2011) discorre sobre a espacialização da narrativa. As palavras de ambos os autores apontam para a permeabilidade das fronteiras entre as artes visuais e a literatura.

Na obra de Banville, constata-se um movimento contínuo entre texto, imagem e texto-imagem (ou iconotexto), sendo este de caráter híbrido. De acordo com Louvel, os aspectos imagéticos constituem “uma espécie de subconsciente do texto, que não pode ser ignorado, pois ele representa uma dimensão essencial do legível” (LOUVEL, 2011, p. 16)¹⁸⁵. A forte presença de marcadores de picturalidade acentua o caráter imagético do texto de Banville, cujas descrições frequentemente apresentam imagens como se fossem descrições pictóricas. Assim, na sua obra, os múltiplos enquadramentos, a focalização, o léxico pictural, jogos de luz e sombra, os *topoi* da pintura e da fotografia, tais como janelas, espelhos e os gêneros (natureza morta, marinhas, retratos, pintura de paisagem, entre outros) constituem o substrato que enfatiza essa qualidade visual.

Segundo Louvel (2011, 2012), um texto pode ter um maior ou menor grau de saturação pictural, a depender do número de marcadores que possui. Estes podem permear a obra de maneira indireta, o que exigirá um repertório de imagens por parte do leitor, ou de maneira explícita, com citações diretas a obras de arte. Para a autora, a ordem crescente dos graus de saturação compreende sete categorias: “o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os ‘quadros vivos’, o arranjo estético, a descrição pictural e, enfim, a écfrase” (LOUVEL, 2012, p. 50). Os romances de Banville, de modo especial aqueles considerados a trilogia das pinturas (*O livro das provas*, *Ghosts* e *Athena*), assim como *O mar* e *O violão azul*, entre outros, são repletos de descrições que atingem diversos graus de saturação pictural, chegando à saturação máxima. Em *Prague Pictures*, é possível identificar algumas dessas categorias, a exemplo da écfrase correspondente à tela *Uma dança para a música do tempo*, de Nicolas Poussin, analisada anteriormente, quando tratamos da memória.

¹⁸⁵ No original: “a kind of pictorial subconscious of the text which cannot be ignored as it represents an essential dimension of the legible.”

Louvel (2011) assegura que, na grande tradição poética, a éfrase era uma homenagem, uma celebração e fazia parte do gênero epidítico. Hoje, nós a compreendemos como a expressão de uma forma de arte que deseja revelar outra forma de arte. Assim, no caso de retratar uma pintura, ela configura a representação verbal de uma representação visual. Para a crítica francesa, a éfrase corresponde ao mais alto grau de saturação ou de picturalização de um texto. Em sua raiz etimológica, *ek-phraso* está relacionada ao “falar”, ao “expressar-se”. Na acepção moderna da palavra, e especialmente para os anglo-saxões, ela está estritamente associada à descrição de uma obra de arte, caso em que se pode falar de “abertura do texto às artes visuais e a uma estética heterogênea” (LOUVEL, 2006, p. 212). Para Louvel, então, a éfrase demonstra uma presença explícita das artes visuais no texto escrito. João Adolfo Hansen entende que a éfrase pode competir com a pintura “não porque reproduza plasticamente, como pintura, algo que o autor tenha visto na natureza ou numa obra de arte efetiva, mas porque mimetiza os modos técnicos, mimeticamente regrados, do ‘ver’ da pintura” (HANSEN, 2006, p.98-99). Na passagem em que descreve a tela *Uma dança para a música do tempo*, Banville traduz em palavras os diversos planos da paisagem retratada por Poussin e “mimetiza os modos técnicos” e o olhar do artista, estabelecendo um ponto de contato entre as artes irmãs, a literatura e a pintura.

Ainda com relação ao trecho de *Prague Pictures* citado no início deste subcapítulo, no qual Banville descreve o momento em que conhece o trabalho de Sudek (PP, 2003, p. 57-58), podemos afirmar que se trata de uma descrição pictural. Diversos marcadores (LOUVEL, 2006) encontram-se condensados na narrativa, tais como o léxico especializado (fotografias, preto e branco, estudos de interior, vistas, modelo, artista, cultor visual, traços artísticos) e a referência a gêneros picturais (natureza morta, nu). Além dos nomes de dois artistas prestigiados, Sudek e Atget, existe a menção aos títulos de algumas fotografias ou séries. Dentro desse trecho mais longo, existe a referência à tela intitulada *Nu*, seguida de uma descrição dela, o que caracteriza uma éfrase. É essencial ressaltar que a mesma obra pode oscilar de uma categoria a outra, ou integrar várias categorias em um mesmo trecho, tal como vimos no exemplo em pauta. Reiteramos que a classificação apresentada por Louvel não é um sistema rígido e inflexível. Ao leitor cumpre o papel de fazer uma incursão pela narrativa, observando os diversos graus de saturação pictural que se apresentam com o intuito de identificar de que maneira a criação que tem diante de si abre-se para

as artes visuais, uma vez que cada obra de arte se expande por meio de incontáveis níveis de leituras.

Ao contemplar formas híbridas e analisar seu modo de representação, o crítico literário, semiótico e professor Karl Erik Schollhammer afirma existir atualmente na literatura uma tendência híbrida que “procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade, com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos (SCHOLLHAMER, 2002, p. 81). A literatura, em busca de novas estéticas e de novos caminhos, lança mão de estratégias e recursos primordialmente pertencentes a outras áreas artísticas.

Bastante importante na inserção do pictural é a estrutura em *mise en abyme*, com micronarrativas encaixadas na narrativa maior. Louvel interpreta essa técnica como um potente marcador pictural. Na cena ora analisada (PP, 2003, p. 57-58), como macro narrativa temos a viagem a Praga; na sequência, o jantar na casa do Professor; após a refeição, o episódio no qual as fotografias são expostas. Essa estrutura de encaixe tem o efeito semelhante ao do *zoom*: Praga, o apartamento, o jantar, as fotografias, o *Nu*. Naturalmente, os marcadores devem entrelaçar-se de modo a constituírem uma imagem bastante forte. Todos esses elementos reunidos confirmam a presença do pictural no texto. Uma vez mais, Banville espelha na sua narrativa um procedimento técnico que pode ser utilizado na arte fotográfica.

A competência linguística do narrador é evidenciada por meio da descrição que, nas palavras de Louvel, “atesta o desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com as palavras” (LOUVEL, 2006, p. 198). Embora tenha uma função pragmática, a descrição pictural caracteriza-se também por realizar uma espécie de função poética, emprestando ao texto uma dimensão figurativa. Lembramos que o que está sendo descrito é o que Banville abarca com o olhar naquele momento: as fotografias em preto e branco, espalhadas sobre a mesa, configuram uma espécie de exposição. Visitamos a galeria juntamente com Banville: as paisagens de Praga, o ateliê do artista, as naturezas mortas, o *Nu* (Figura 15), com sua beleza e seu mistério ...



Figura 15: Josef Sudek. Nu. 1951-1954¹⁸⁶

Como leitores, desejamos ver e nos demorar na contemplação e na avaliação desses objetos artísticos para melhor entendermos o que o autor irlandês sentiu ao absorver o impacto das fotografias naquele instante único no qual parecia haver, segundo suas palavras, “um tom vagamente religioso, vagamente sacramental” (PP, 2003, p. 57)¹⁸⁷.

O choque e o arrebatamento que Banville sente ao observar as imagens de Sudek fazem-no refletir:

É estranha esta sensação de familiaridade que se tem mesmo num primeiro encontro com a obra de um artista. Na medida que ia olhando para aquelas fotografias, uma a uma, eu me convencia de que as havia visto antes, muitas vezes, e as conhecia bem – que, de fato, nunca tinha havido um tempo em que não as conhecesse. O conceito platônico, agora trivializado, deve ser verdadeiro, que em algum lugar do inconsciente existe uma miríade de formas ideais, como que os padrões transcendentais contra os quais é ajustado e medido todo objeto novo que encontramos no mundo. (PP, 2003, p. 58)¹⁸⁸

¹⁸⁶ Fonte: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Nude-study/A11197DE8263A632>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

¹⁸⁷ No original: “a vaguely religious, vaguely sacramental, tenor to the moment.”

¹⁸⁸ No original: “It is strange, that sense of familiarity one has on even a first encounter with an artist's work. As I looked at those photographs one by one I was convinced that I had seen them before, many times, and knew them well - that, indeed, there had never been a time when I did not already know them. Plato's by now trite notion must be true, that somewhere in the unconscious there is a myriad of

O autor fala da sua recepção à obra do artista tcheco e de como, de maneira quase inexplicável, parecia-lhe conhecer as fotografias – era como se jamais tivesse havido um tempo em que não as conhecesse. Era como se elas integrassem alguma espécie de arquivo imemorial, no qual todas as imagens são concebidas e preservadas. Essa constatação nos remete a Agostinho, para quem o espírito humano é portador de um saber inato. Em algum momento, somos capazes de acessar esse arcabouço de uma memória coletiva, no qual as imagens mantêm-se intactas.

O assombro de Banville diante das imagens produzidas por Sudek fazem-no aproximá-las do ideal. Ele não as vê como sombra ou meras projeções, mas como algo digno desse mundo ideal de onde supostamente tudo provém. É como se elas sempre tivessem existido naquela esfera. No entanto, imediatamente ele reconhece que a razão para sua surpresa, para o choque que teve ao entrar em contato com as fotografias, pode não ter sido a associação com o conceito platônico mas, sim, algo de natureza talvez menos nobre, mais corriqueira:

Mas havia uma causa mais imediata e menos grandiosa para este suave choque de reconhecimento, uma espécie de calafrio percorrendo o cérebro que senti ao pegar naquelas imagens reticentes e contudo arrebatadoras, oníricas e contudo precisas, e sempre excepcionais. Era que, simplesmente, nelas descobri Praga. (PP, 2003, p. 58)¹⁸⁹

O autor surpreende-se com a qualidade do trabalho de Sudek e com a força das imagens na sua sintaxe antitética: reticentes mas apaixonantes, fantasiosas mas certeiras – e sempre fascinantes. A sensação de estar diante de algo único, incomum e de grande potência causa-lhe um tremor de reconhecimento. Por meio da arte ele, finalmente, tem uma nova percepção da cidade:

O dia todo eu estive caminhando pela cidade sem conseguir vê-la e, de repente, agora, as fotografias de Sudek, mesmo os estudos privados, de interior, mostravam-na para mim em toda a sua solidez pétrea e luminosa, e em toda a sua beleza peculiar, lânguida e distraída. Aqui, com este maço de fotografias sobre os meus joelhos, eu finalmente havia chegado. (PP, 2003, p. 59)¹⁹⁰

ideal forms, the transcendent templates, as it were, against which is fitted and measured each new object that one encounters in the world."

¹⁸⁹ No original: "But there was a more immediate, less lofty, cause of the soft shock of recognition, a sort of shivery drizzle down the back of the mind, that I experienced as I took in these reticent yet ravishing, dreamy yet precise and always particular images. It was, simply, that in them I discovered Prague."

¹⁹⁰ No original: "All day I had been walking about the city without seeing it, and suddenly now Sudek's photographs, even the private, interior studies, showed it to me, in all its stony, luminous solidity and peculiar, wan, absent-minded beauty. Here, with this sheaf of pictures on my knees, I had finally arrived."

Temos novamente uma passagem de grande poder imagético, especialmente, devido à presença de marcadores picturais. Entre os indicadores do caráter visual do texto, destacam-se tempos e aspectos verbais, que transmitem o caráter de narrativização dos elementos picturais. Tais elementos indicam uma “suspensão da ação, uma dilatação do tempo”, uma espécie de “imobilização, de neutralização temporal” (LOUVEL, 2006, p. 213) que alonga a narrativa, indicando a presença de um observador. No trecho ora analisado, a dilatação do tempo é indicada pela presença do gerúndio (-ndo: “eu estivera caminhando” / -ing: “I had been walking”) e do pretérito imperfeito (“mostravam-na para mim” / “showed it to me”): ambos exemplos denotam uma ação contínua, uma atividade que levou um certo tempo para ser realizada.

Outros elementos que remetem ao pictural são: a menção às fotografias, o nome do artista, o tipo de imagem (“estudos privados, de interior”), os dêiticos (“agora” / “now”, “aqui” / “here”) que podem ser lidos como convites para que o leitor esteja presente na cena, vivenciando-a, experimentando aquilo que o narrador descreve. Seu olhar treinado de *voyeur* contempla as obras de Sudek e nelas identifica materiais, texturas e luz que revelam a cidade em “sua solidez pétrea e luminosa”. Sua mirada detecta nas fotografias algo que personifica a cidade (“sua beleza peculiar, lânguida e distraída”), o que promove uma aproximação entre as características arquitetônicas e as qualidades geralmente atribuídas ao feminino. Nesse sentido, a cidade vai tomando forma e assumindo uma identidade quase humana.

No trecho extraído de *Prague Pictures*, o visitante que distraidamente percorria a cidade, observando-a com o seu olhar de estrangeiro, sente uma comoção ao se deparar com a arte de um habitante local. A potência do encontro quebra paradigmas anteriores e muda a sua perspectiva. Tim Adams (2003), de maneira poética, assevera que aquelas fotografias em preto e branco iriam colorir para sempre a visão de Banville sobre a cidade. Para Kerstin Tarien Powell, “Banville situa a Praga real pela primeira vez não no local propriamente dito, mas nas fotos de um renomado fotógrafo tcheco do início do século vinte” (POWELL, 2006, p. 48)¹⁹¹. Segundo a autora, durante uma viagem, “estamos confinados a um espaço transitório que lutamos por tornar nosso”

¹⁹¹ No original: “Banville locates the real Prague for the first time not in the 'local place' but in the photos by a renowned early twentieth-century Czech photographer”.

(POWELL, 2006, p. 49)¹⁹²; buscamos uma familiaridade com aquilo que, inicialmente, não nos é habitual. Por meio das fotografias de Sudek, o escritor irlandês conhece uma Praga que não havia percebido ao longo de sua caminhada. Aspectos quase íntimos de uma cidade lhe são desvelados pelo olhar do artista por trás da câmera.

Para Etienne Samain, se admitirmos que as imagens são um fenômeno, algo que vem à luz, um acontecimento, podemos entender que ela ainda é uma espécie de “‘epifania’, uma ‘aparição’ [*epiphanein*], uma ‘revelação’, no sentido até fotográfico do termo” (SAMAIN, 2012a, p. 157). Podemos assegurar que epifania é o que ocorre a Banville em contato com a arte de Sudek. O impacto das fotografias sobre o visitante irlandês, possivelmente, advém da sutileza com que o artista tcheco “escreve” com a luz. Seus ângulos inusitados, contrastes e repetições de determinados temas – sempre com uma diferença – assemelham-se ao trabalho do próprio Banville que, em sua obra, traz metáforas surpreendentes, a oposição de luz e sombra, a retomada de determinadas ideias... Temos consciência de que não basta dominar o arsenal técnico para tornar-se um bom fotógrafo ou escritor. Assim como em outras modalidades artísticas, é preciso personalidade – e isto é algo que predomina tanto nas imagens produzidas por Sudek quanto na literatura de Banville.

É interessante observar que o escritor irlandês começa a expor detalhes técnicos do trabalho de Sudek. Na época em que as fotografias foram feitas (aquelas que deveriam ser levadas para os Estados Unidos), o artista utilizava “grandes negativos de vidro, alguns deles de até 40 x 50 cm. A técnica era tanto meticulosa como demorada e o fotógrafo tcheco fazia pouquíssimas impressões de cada negativo” (PP, 2003, p. 6)¹⁹³. Por esse motivo, as fotografias que o Professor queria que fossem tiradas do país eram bastante valiosas. Lembramos que o efeito de metapictorialidade por meio da menção a aspectos técnicos e estéticos aprofunda as camadas de pictorialidade do texto.

Seguramente, muitas das descrições feitas por Banville exigem uma pesquisa a respeito dos mecanismos empregados na produção da arte fotográfica. O autor desenvolve uma breve análise a respeito de Sudek e sua obra, afirmando perceber semelhanças entre o artista tcheco e o parisiense Eugène Atget, especialmente em relação aos estudos urbanos que fizeram de Praga e Paris, respectivamente.

¹⁹² No original: “we are confined to a transitory space which we strive to make our own.”

¹⁹³ No original: “large glass negatives, some of them up to 40 x 50 cm. The technique was both painstaking and time-consuming, and Sudek made very few prints from each negative”.

De acordo com Banville, durante a Primeira Guerra Mundial, Josef Sudek foi enviado para a Itália como soldado. Lá, sofreu um ferimento (1916) que levou à amputação do seu braço direito. Curiosamente, “ele já havia desenvolvido um interesse pela fotografia e havia levado sua máquina fotográfica para o *front* e feito inúmeros estudos de seus colegas e do campo italiano” (PP, 2003, p. 59-60)¹⁹⁴. Uma das fotos em que ele mostra um grupo de jovens sob uma árvore mutilada (Figura 16) é vista como uma espécie de indício de uma série de fotografias que ele viria a tirar mais tarde, quando retrata diversos tipos de árvores, mas dá uma ênfase especial para as que estavam de alguma forma maltratadas, amputadas.



Figura 16: Josef Sudek. Foto tirada durante seu serviço ativo na Itália, premonição de obras posteriores.¹⁹⁵

Em 1924, o jovem Sudek concluiu um curso de fotografia na Escola de Artes Gráficas de Praga, o que lhe valeu o certificado de fotógrafo profissional. Após conseguir empregar-se em uma editora que reconheceu seu potencial artístico, Sudek mudou-se para um pequeno estúdio, onde trabalhou e viveu por três décadas. Banville descreve o ateliê do artista, fala dos dispositivos fotográficos e das dificuldades – técnicas e físicas – que o fotógrafo enfrentava, especialmente para transportar e

¹⁹⁴ No original: “He had already developed an interest in photography, and had taken his camera with him to the front and made numerous studies of his fellow soldiers and of the Italian countryside.”

¹⁹⁵ Fonte: <<https://www.onlandscape.co.uk/2017/05/josef-sudek/>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

manejar o pesado equipamento.

Percebe-se nas entrelinhas o respeito e admiração do escritor irlandês pelo trabalho do artista tcheco. Banville refere-se à força de algumas fotografias que considera “evocativas, proustianas” (PP, 2003, p. 59)¹⁹⁶. Cita ainda uma série concebida por Sudek, intitulada *Estátuas desaparecidas* (*Vanished Statues*, 1952-1970), que traz “estudos crus e austeramente belos de árvores estropiadas” (PP, 2003, p. 61)¹⁹⁷, afirmando ser possível perceber em muitas dessas imagens e composições de “gigantes mutilados” (PP, 2003, p. 61)¹⁹⁸ uma espécie de autorretrato velado (Figuras 17 e 18), embora essa seja talvez uma interpretação ligeira demais para abranger toda a dimensão da magnífica série.



Figura 17: Josef Sudek. Da série *Estátuas desaparecidas*. 1965.¹⁹⁹



Figura 18: Josef Sudek. Da série *Estátuas desaparecidas*. 1952.²⁰⁰

O fato de ter perdido um braço na guerra trouxe inúmeras dificuldades a Sudek. As árvores “estropiadas”, por suas características antropomórficas, são

¹⁹⁶ No original: “evocative, Poustian pictures.”

¹⁹⁷ No original: “stark, austerely beautiful studies of crippled trees.”

¹⁹⁸ No original: “maimed giants.”

¹⁹⁹ Fonte: <<https://collections.mfa.org/objects/402269>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

²⁰⁰ Fonte: <<https://onlineonly.christies.com/s/photographs-josef-sudek-window-modernity/series-vanished-statues-mions-i-1952-20/35482>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

frequentemente interpretadas como a expressão de algo muito pessoal, uma visão bastante íntima das sequelas e das dores que o artista teve que enfrentar ao longo da vida.

Adele Tutter, ao considerar a biografia de Sudek e as inúmeras perdas que o artista teve ao longo da vida, embora não discorde de que as árvores devastadas possam simbolizar a privação de seu braço, propõe que “[...] o seu corpo mutilado serviu como uma *encarnação* literal, mesmo reflexiva, de camadas cumulativas de perdas traumáticas” (TUTTER, 2013, p. 148, ênfase no original)²⁰¹. Sua amputação não era apenas o “local” do trauma, mas um sinalizador, uma espécie de “totem” do trauma – um lembrete constante e potente da materialidade da perda. Paul Ricoeur, ao discorrer sobre o luto, diz que a perda do outro “constitui uma verdadeira amputação do si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo” (RICOEUR, 2007, p. 370-371).

Tutter (2013), no instigante ensaio sobre Josef Sudek, transcreve um pequeno trecho da entrevista que este concedeu ao amigo e assistente Petr Heilbich. Dentre outras abordagens, Sudek menciona:

Se alguém que você ama morre para você, você se chateia, naturalmente. Mas depois de algum tempo, percebe que ele não se foi totalmente. De repente, você vê que de alguma maneira, em alguma coisa, ele vive. Não sabemos como isto se dá, exatamente. Mas isso é verdadeiro até mesmo com uma árvore. Quando a sua vida termina e suas folhas caem, ela se torna uma estátua. E ela sinaliza algo para você. E então depende de você, o que você lê nela. (SUDEK, citado por TUTTER, 2013, p. 135-136)²⁰²

É interessante o paralelo que o artista traça entre a morte de alguém (mesmo que seja somente um rompimento e não a morte física) e o fim de uma árvore. Quando a vida desta termina, ela se converte em estátua e depende de nós interpretarmos os sinais que ela emite. Cada folha que cai pode simbolizar o processo de transformação inerente ao ser humano, que necessita morrer para certos estados de consciência

²⁰¹ No original: “[...] his mutilated body served as a literal, even reflexive *embodiment* of cumulative layers of traumatic losses.”

²⁰² No original: “If someone you love dies on you, you’re upset, of course. But after a while, you realize that he isn’t fully gone. Suddenly you see that he’s somehow, in something, alive. We don’t know how this is, exactly. But it’s true even with a tree. When its life ends and its leaves fall off, it becomes a statue. And it signals something to you. And then it’s up to you, what you read in it.”

para dar lugar a novos modos de ver a vida. O que está desaparecendo ou já desapareceu? A essência, a vida, a esperança, pessoas, um modo de interpretar a realidade? Qual é o olhar do artista Sudek com relação a essas ruínas, a essas estátuas desaparecidas? E por que razão Banville se apropria delas? Possivelmente porque as imagens provocam uma grande inquietação e proporcionam ao autor – visitante estrangeiro – uma nova perspectiva da realidade circundante. Naturalmente, há a possibilidade de interpretarmos as cicatrizes das árvores como as feridas de um indivíduo (Sudek), mas também como os traumas sofridos por uma coletividade.

Assim como Sudek colheu os instantâneos das árvores mutiladas, Banville o fez com os testemunhos dos amigos que enfrentaram inúmeras adversidades ao longo dos anos de chumbo que o país atravessava. Suas cicatrizes foram expostas não por meio da imagem fotográfica, mas por meio da palavra. Interrogatórios, tortura, prisão, perseguição, perda de emprego e de estabilidade econômica e emocional foram alguns dos percalços atravessados por eles. Houve também aqueles que pegaram em armas e os que perderam suas vidas para defenderem a nação, como cantam os poetas. E resta a pergunta:

Quem saberia quantas vezes ao longo dos anos o próprio Professor havia sido desonrado pelas autoridades, traído por amigos e colegas, invadido na privacidade do coração e da mente, e quantas vezes ele aqui regressara, a este santuário diminuto [o seu apartamento], de espírito exausto, para se alimentar e renovar na fúria implacável, na indignação e no desprezo da mulher face à opressão do Estado? (PP, 2003, p. 53)²⁰³

Sabemos que tanto o Professor quanto Zdenek, apesar de todas as mazelas e de todo o ultraje, tal como as árvores, estavam enraizados à terra e não desejavam se afastar dela. Goldstücker, cidadão do mundo, após anos de uma prisão nos moldes kafkianos e de um subsequente exílio de duas décadas na Inglaterra, quando teve permissão, optou por regressar a Praga e lá deixar o seu legado. Professava ainda ser um socialista: “Nunca deixei de acreditar. As pessoas no poder eram más – piores

²⁰³ No original: “Who could know how many times over the years the Professor himself had been dishonoured by the authorities, betrayed by friends and colleagues, had his privacy of heart and mind invaded, and how many times he had returned here, to this cramped sanctuary, exhausted in spirit, to feed and renew himself upon his wife's unrelenting fury, outrage and contempt in the face of State oppression?”

do que más – mas o sistema não” (PP, 2003, p. 227)²⁰⁴. Quanto a Marta e Katerina, já cansadas da falta de perspectiva, desejavam ardentemente ir para a América para, quem sabe, esquecerem as raízes, apagarem o passado e viverem outra vida. Seus corpos físicos talvez não trouxessem a marca visível da dor, mas suas almas alquebradas ansiavam por voar. Palavra a palavra, linha a linha, Banville delinea os retratos de inúmeros personagens, sejam eles centrais ou anônimos, mostrando-nos o potencial humano de cada um, bem como suas alegrias ou dissabores. Nós, leitores, temos acesso a essa geografia íntima, indelevelmente marcada na pele dos protagonistas, nos seus olhos e nas palavras, nas fotografias da alma reveladas por Banville.

Aumont assegura que a arte do fotógrafo é “a de saber mostrar a natureza sob seu melhor aspecto e de nela descobrir, intencionalmente, os elementos potencialmente fotogênicos” (AUMONT, 1993, p. 308). Banville e Sudek têm grande tato para capturar os elementos dramáticos e “potencialmente fotogênicos”, mesmo que estes revelem características de distorção, isolamento e dor. Na natureza, as árvores sempre foram objeto da atenção de Sudek, quer dentro da cidade ou nos arredores. Algumas delas foram retratadas em pleno esplendor; outras tantas foram registradas pela lente do fotógrafo quando estavam envergadas, abatidas, acidentadas, com seus galhos grotescamente amputados ou seus troncos reduzidos a tocos. De algum modo, os acidentes parecem ter sido naturais – muitos são resultados do desgaste do tempo – e não necessariamente provocados pela mão do homem.²⁰⁵

Ao analisar as melancólicas e majestosas imagens da série *Estátuas desaparecidas*, produzida por Sudek, Banville alude a um gênero pictural específico,

²⁰⁴ No original: “I never lost that faith. The people with the power were bad – more than bad – but the system was not.”

²⁰⁵ Algumas imagens da série *Estátuas desaparecidas*, de Josef Sudek, fazem-nos lembrar de Frans Krajcberg (1921-2017), nascido polonês e naturalizado brasileiro. Escultor, pintor, gravador e fotógrafo, sua obra é bastante variada e passa por diversas fases, nas quais ele se expressa por meio de diferentes linguagens artísticas. Seu ativismo político e ecológico revela-se por meio de uma característica bastante marcante de sua obra, que são as esculturas feitas a partir de troncos e raízes carbonizadas, extraídas de locais onde havia desmatamentos e queimadas, tais como o Amazonas, o Pantanal e Mato Grosso, entre outros. No ano de 2003, foi inaugurado o “Espaço Cultural Frans Krajcberg”, no Jardim Botânico, em Curitiba / PR. A exposição permanente contava com 110 obras doadas por Krajcberg à Prefeitura da cidade. Lamentavelmente, aquele que pretendia ser um centro de referência para as discussões entre arte e meio ambiente tornou-se um exemplo de descaso para com a obra de um grande artista. Em 2010, por falta de manutenção no espaço, o artista acionou a Justiça pedindo a devolução das esculturas, e conseguiu retirá-las para restauro. Em 2016, começaram os trabalhos de manutenção do espaço, mas as obras do artista jamais retornaram à capital paranaense.

que é o autorretrato. Para Louvel, a citação de uma obra de arte – real ou fictícia – aponta para uma riqueza interdisciplinar, “de referências à tradição, de glosas, de comentários, de interpretações, de avaliações, de julgamentos estéticos” (LOUVEL, 2006, p. 217). A plena saturação pictural levará a uma “abertura do texto às artes visuais e a uma estética heterogênea” (LOUVEL, 2006, p. 217), o que demandará um leitor com competência no âmbito da leitura tanto das palavras quanto das imagens.

O texto de Banville desafia a bagagem cultural e o potencial de leitura do receptor. Joseph McMinn, ao analisar os romances do autor irlandês, afirma:

O leitor que reconhece a alusão a um estilo pictórico ou a uma obra de arte notável apreciará um padrão de significado bastante distinto e sugestivo em um texto, algo que praticamente passará despercebido a um leitor que não tenha esse tipo de conhecimento ou experiência. O leitor de Banville deve ser culto ou curioso, preferencialmente ambos. (MCMINN, 2006, p. 146)²⁰⁶

A alusão a obras de arte, a diferentes modalidades e movimentos artísticos e até mesmo o uso de um léxico metapictural são procedimentos frequentes na composição banvilleana. Para Louvel, a função da obra de arte no texto é trazer “um verniz erudito, um alcance didático, até mesmo estético” (LOUVEL, 2012, p. 62). Ela argumenta que “[ao] utilizar as fontes picturais as mais comuns, o autor sabe que pode alcançar o leitor, compartilhando uma linguagem artística cujo referente estará ao alcance deste último” (LOUVEL, 2012, p. 62). Banville parece estar consciente desse processo e exige um leitor bastante ativo. Em *Prague Pictures*, inúmeras são as menções a diferentes artistas plásticos, autores, músicos, arquitetos. Gostaríamos de ressaltar, no entanto, que nem todas as referências são “as mais comuns”. Muitos dos nomes mencionados não são tão familiares ao grande público, a exemplo de alguns talentos locais, mesmo que estes sejam conhecidos internacionalmente nos seus respectivos nichos artísticos.

Quanto a Sudek, entre a grande variedade de temas de seu interesse, estavam os manequins inanimados, que lembram esculturas. Muitos deles, assim como suas árvores, também são expostos sem algum membro ou sem a cabeça, ou existe somente a cabeça, sem um corpo. Alguns desses artefatos são colocados em

²⁰⁶ No original: “The reader who recognizes the allusion to a painterly style or a remarkable work of art will appreciate a very distinctive and suggestive pattern of meaning in a text, something which will be virtually lost on a reader without this kind of knowledge or experience. Banville’s reader must be learned or curious, preferably both.”

ambientes que sugerem uma vida pulsante, tal qual o manequim de uma jovem sorridente, de apenas um braço, cuja fotografia compõe tanto a capa quanto a sobrecapa (ou jaqueta) de *Prague Pictures* (Figura 19). Neste caso, temos a presença daquilo que Rajewski denomina intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, processo que “abrange a combinação de pelo menos duas mídias distintas, cada uma em sua própria materialidade” (RAJEWSKI, 2012, p. 25).



Figura 19: Josef Sudek. Manequim na relva. c. 1953-1957.²⁰⁷

Ao observarmos o manequim, vemos apenas o seu torso, que atravessa a superfície da representação numa diagonal ascendente da esquerda para a direita. O professor Justo Villafañe afirma que uma das funções de significação plástica da linha é a sua capacidade “para criar vetores de direção que aportam dinamismo à imagem” (VILLAFÑE, 2006, p. 103)²⁰⁸. Embora o corpo da jovem (manequim) seja percebido

²⁰⁷ Fonte: <<https://ago.ca/exhibitions/josef-sudek>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

²⁰⁸ No original: “para crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen.” (Todas as

como massa e volume, sua posição oblíqua atravessa a imagem como uma linha que, além de trazer movimento, funciona como um vetor de direção do olhar. Uma vez mais, o texto de Villafañe é esclarecedor: “Os vetores direcionais, criados mediante linhas ou por qualquer outro procedimento, além de criar as relações plásticas entre os elementos da composição, condicionam a direção de leitura da imagem” (VILLAFANE, 2006, p. 103)²⁰⁹.

Como já mencionado, nosso olhar tende a entrar na composição seguindo a diagonal traçada pelo corpo. A partir daí, sobe e acompanha a linha do seu braço, para somente então deslocar-se para o segundo plano. Ela encontra-se deitada sobre a relva, onde há pequenas e delicadas flores que, na sintaxe da composição, lembram um elemento fundamental da representação pictórica, o ponto. Esses pequeninos pontos de luz trazem leveza à imagem. No centro geométrico da fotografia está o seu braço esquerdo levantado, numa linha vertical que é prolongada pela linha diagonal do antebraço. Este se congela num aceno amigável. “Ou talvez ela esteja dizendo *nashledanou*, que os tchecos dizem ao partir – que não significa ‘adeus’, mas que é mais exatamente traduzido por ‘até que a gente se encontre de novo’” (TUTTER, 2013, p. 146)²¹⁰. Em certa medida, o gesto da manequim lembra a ideia do retorno. O visitante é convidado a regressar a Praga, tal como sugere o mapa na guarda do livro.

Para o crítico de arte Ian Jeffrey, a figura, por sua aparência, parece ter sido retirada de uma vitrine modernista. “A imagem, uma Primavera reclinada, cumprimenta a estação florescente. Ela parece se levantar das sombras, graciosa e vagarosamente, mantendo o gosto de Sudek pela quase imobilidade” (JEFFREY, 2001, p. 124)²¹¹. Revigorada e encantada pela luz de uma nova estação, denota o grande interesse do artista pelo equilíbrio entre luz e sombra. Naturalmente, a fotografia ora analisada não é documental. Sua composição revela o caráter de construto da arte.

Assim como o artista tcheco vê nos manequins artefatos escultóricos, Freddie Montgomery, em *Ghosts*, confessa: “Estátuas. Estou pensando em estátuas. Sempre

traduções de textos escritos originalmente em língua espanhola são de nossa autoria.)

²⁰⁹ No original: “Los vectores direccionales, creados mediante líneas o por cualquier otro procedimiento, además de crear las relaciones plásticas entre los elementos de la composición, condicionan la dirección de lectura de la imagen.”

²¹⁰ No original: “Or perhaps she is saying *nashledanou*, which Czechs say when parting – which does not mean “good-bye,” but is most exactly translated as “until we *find* each other again.”

²¹¹ No original: “The figure, a recumbent Primavera, greets the burgeoning season. She seems to rise upwards from the darkness, but gracefully and slowly, in keeping with Sudek’s taste for near immobility.”

achei algo estranho acerca dessas figuras repentinas, congeladas, o modo como permanecem tão imóveis entre as folhas [...]. O tempo para elas move-se tão devagar quanto as montanhas.” E prossegue dizendo que o próprio Diderot as reverenciava e as imaginava como criaturas animadas, “seres estranhos, solitários, exemplares, distantes, fechados sobre si mesmos e ao mesmo tempo, no seu jeito calado e desamparado, desejosos de adentrar nosso mundo, rir ou chorar, conhecer a felicidade e a dor, serem mortais, como nós” (BANVILLE, 1993)²¹². Esse processo de humanização é muito profícuo. Em nosso entendimento, *Manequim na relva* pode representar algumas facetas da própria cidade, muitas vezes tombada, ferida, desnudada, no entanto, serena e sedutora. A atmosfera de mistério é realçada pelo contraste do claro e do escuro. As flores miúdas, em conjunto com o braço levantado num gesto acolhedor, trazem uma ideia de esperança, reforçada pelo sorriso sutil e gracioso. Afinal, nas palavras de Susan Sontag, “[i]magens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade” (SONTAG, 2004, p. 14-15). Em pleno momento de transição, da estátua derrubada surge a mulher-cidade (ou a cidade-mulher), prestes a se reerguer, tal como aconteceu diversas vezes com a capital à beira do Moldava.

Ao longo de sua narrativa, em dado momento, Banville refere-se à série de fotografias que Sudek fez durante os trabalhos de restauração da Catedral de São Vito, em 1928, em função das celebrações do décimo aniversário da República²¹³:

Estas fotografias estão entre os mais importantes estudos arquiteturais de Sudek, superados apenas pela série ‘Contrastes’ de 1942, quando ele voltou a fotografar a catedral onde, como se pode ver pelos seus registros, as obras de restauração prosseguiram. (PP, 2003, p. 63)²¹⁴

Embora o autor não se estenda a respeito desses estudos arquiteturais, eles são, de fato, muito marcantes e de uma beleza ímpar. O magistral uso da luz natural nas

²¹² No original: “Statues. I am thinking of statues. I have always found something uncanny about these sudden, frozen figures, the way they stand so still among moving leaves [...]. Time for them moves as slow as mountains. [...] strange, solitary beings, exemplary, aloof, closed on themselves and at the same time yearning in their mute and helpless way to step down into our world, to laugh or weep, know happiness and pain, to be mortal, like us.”

²¹³ Lembramos que o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, assinala a desintegração do Império Austro-húngaro (que estivera sob o comando da dinastia Habsburgo por mais de seiscentos anos) e a constituição da Tchecoslováquia, cuja capital virá a ser Praga.

²¹⁴ No original: “These photographs are among Sudek’s most weighty architectural studies, surpassed only by the ‘Contrasts’ series of 1942, when he returned to photographing the cathedral, where, as we can see from his recording of it, renovation work was still in progress.”

imagens produzidas na catedral (Figura 20) deixa transparecer um mundo repleto de linhas e formas, volumes, tons e texturas.

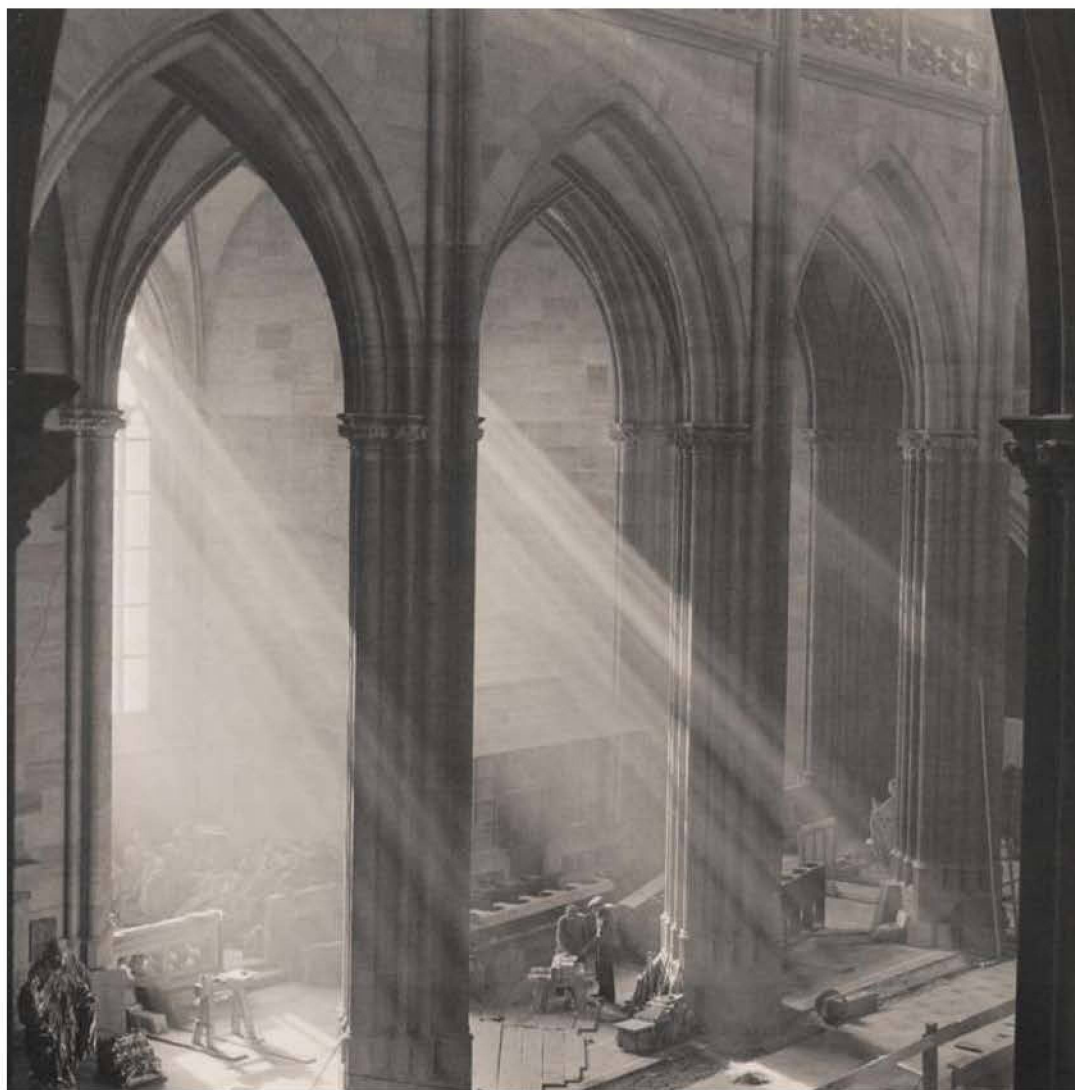


Figura 20: Josef Sudek. Catedral de São Vito. 1928.²¹⁵

Uma luz suave, oblíqua, entrando lateralmente do alto das janelas à esquerda, permite-nos enxergar o volume massivo das colunas, graças ao contraste do claro x escuro provocado pelo fascinante jogo de luz e de sombras. Banville, como visto anteriormente, ao descrever uma visita à catedral, lança mão da técnica do *chiaroscuro*, obtendo com a arte literária um efeito semelhante àquele obtido por Sudek em suas fotografias. A respeito do autor, Belinda McKeon chega a afirmar que

²¹⁵ Fonte: <<https://www.onlandscape.co.uk/2017/05/josef-sudek/>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

“[e]m sua arquitetura e em seu estilo, seus livros são como catedrais barrocas, repletos de passagens elaboradas e por vezes opressivas ao turista casual” (in BANVILLE, 2009)²¹⁶. Na imagem ora analisada, há dois elementos visuais em destaque: as linhas das colunas, que se prolongam até os arcos ogivais, e a luz, cujos raios atravessam a imagem também em forma de linhas, o que confere luminosidade, ritmo e movimento à composição. A figura humana nos dá a ideia de escala e proporção; percebemos a altura e a dimensão das paredes na comparação entre o elemento humano (os trabalhadores) e o arquitetônico.

Para Peter Burke, as imagens fotográficas, assim como textos e testemunhos orais – e aqui novamente relembremos os depoimentos dos amigos de Banville em Praga – configuram uma relevante forma de evidência histórica, uma vez que elas “registram atos de testemunho ocular” (BURKE, 2017). Jacques Aumont argumenta que, “[d]urante mais de um século, a legitimidade documentária da imagem fotográfica jamais foi questionada (ao passo que sua legitimidade artística teve de esperar muito tempo para ser estabelecida)” (AUMONT, 1993, p. 181). As fotos que Sudek fez da restauração da Catedral de São Vito englobam os dois aspectos. Por um lado, pode-se afirmar serem elas portadoras de informações objetivas, afinal, registram as obras de renovação do santuário, a rotina dos trabalhadores e o grande esforço da cidade por recuperar um marco da história local. Por outro lado, trazem aquela intensa carga de subjetividade que caracteriza a sua assinatura autoral.

Ao observarmos os instantâneos de Sudek, lembramo-nos das palavras de John Ruskin a respeito da seriedade com que se deve encarar a arquitetura e do grande papel que ela tem na preservação da memória de um povo:

Nós podemos viver sem ela, e adorar sem ela, mas nós não podemos nos lembrar sem ela. Quão fria é toda a história, quão sem vida são todas as imagens, comparadas àquilo que uma nação viva escreve, e o mármore incorrupto carrega! (RUSKIN, 2008)²¹⁷

Ruskin prossegue dizendo que há apenas duas coisas capazes de erradicarem o esquecimento dos homens: a poesia e a arquitetura. Seu testemunho – de grande

²¹⁶ No original: “In their architecture and in their style, his books are like baroque cathedrals, filled with elaborate passages and sometimes overwhelming to the casual tourist.”

²¹⁷ No original: “We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her. How cold is all history, how lifeless all imagery, compared to that which the living nation writes, and the uncorrupted marble bears!”

beleza – afirma a necessidade de ambas as artes na manutenção da memória. A arquitetura, segundo a sua visão, é impregnada de poesia e, de certa forma, mais poderosa que esta, pois abarca aquilo que os homens forjaram, tocaram e contemplaram ao longo de sua existência. Nesse sentido, a arquitetura é o testemunho de uma época; ela é arte que se concretiza em espaço – e esse espaço (artístico) converte-se em memória. O crítico inglês acredita que ela deve ser preservada como “a mais preciosa de nossas heranças” (RUSKIN, 2008)²¹⁸. Desse modo, pode-se dizer que a Catedral de São Vito, assim como as diversas camadas do estrato geológico, conserva em suas paredes as marcas indelévels daqueles que lá estiveram e mantém “o espírito do lugar”.

Ao longo de *Prague Pictures*, Banville menciona ainda alguns aspectos com relação ao ofício de Sudek: o uso da câmera panorâmica, a mudança do tipo de revelação e impressão, o método de ampliação, negativos e recipientes de vidro, películas, químicos, soluções, fixadores, o misterioso quarto escuro onde as fotografias eram reveladas, o estúdio atulhado de objetos de toda a espécie. Herdeiro de Rudolf II quanto ao colecionismo, o artista armazena, na desarrumação de seu estúdio, milhares de itens relativos à sua profissão: câmaras antigas, placas de vidro, reveladores, fotografias, papéis, chapas, manequins, memórias da cidade, objetos fotografáveis, luz, sombra e flor.

O autor irlandês, de maneira sensível, cita uma passagem poética do ensaio intitulado *Josef Sudek* (New York, 1993), do Dr. Zdeněk Kirschner, do Museu de Artes Decorativas de Praga. Entusiasta e divulgador do trabalho do artista tcheco, Kirschner relata que Sudek encarregava-se de todo o processo, desde a tomada da imagem até a impressão final. Ele descreve as etapas seguidas pelo fotógrafo, quando este “entrava no saco de tecido preto ao qual chamava ‘a freira’ [...], então, quando a luz começava a pintar a imagem no negativo, e somente então, ele [Sudek] pronunciaria sua frase mágica, ‘A hudba hraje...’ ‘E a música toca...’” (KIRSCHNER, citado por BANVILLE, 2003, p. 64)²¹⁹ (Figura 21).

²¹⁸ No original: “the most precious of inheritances.”

²¹⁹ No original: “crept under the black cloth he called ‘a nun’ [...], then as the light began to paint the picture on the negative, and only then, would he pronounce his magic sentence, ‘A hudba hraje...’ ‘And the music plays...’”

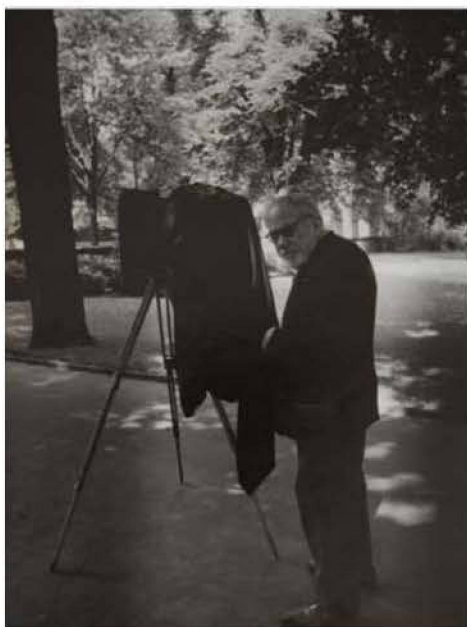


Figura 21: Zdenko Feyfar. Josef Sudek no Jardim Real.²²⁰

Embora Banville não se estenda a respeito da música, ele relata que Sudek frequentemente reunia amigos para os calorosos “concertos” das noites de terça, nos quais ele colocava um disco para tocar. Seu apartamento “era um ponto de encontro popular para artistas como o pintor Jan Zrzavý, o poeta Jaroslav Seifert, o arquiteto Otto Rothmayer e muitos outros”²²¹, entre eles Kirschner, Petr Helbich, o Professor e sua esposa, a quem Banville denomina “Marta”, para não revelar sua verdadeira identidade. “Depois da fotografia a sua maior paixão era a música [...] e ele tinha uma grande afinidade com a obra de Janáček, cuja terra natal, Hukvaldy, foi o assunto retratado em seu livro” (PP, 2003, p. 69)²²². Além do compositor tcheco Leos Janáček²²³, o profissional da fotografia também admirava Bach, Corelli, Martinu e Vivaldi, entre outros. Assim como Sudek, Banville é sabidamente aficionado pela música clássica. O apreço pela sonoridade pode ser percebido em seus textos, nos

²²⁰ Fonte: <<https://cz.pinterest.com/pin/483151866271765291/>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

²²¹ Museu de Artes Decorativas em Praga, República Tcheca. Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/museum-of-decorative-arts-in-prague-czech-republic-52432/>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

²²² No original: “After photography his greatest love was music [...] and he had a close affinity with the work of Janacek, whose birthplace, Hukvaldy, was the subject of his last book.”

²²³ O *hiperlink* direciona para a peça musical *In the Mists*, composta por Leos Janáček. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IFekGwREs4>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

quais a melodia frasal recebe um tratamento singular. Segundo McKeon (in BANVILLE, 2009), o autor tem um comprometimento maior com a língua e com o ritmo do que com a caracterização ou o enredo propriamente ditos.

Neste momento, uma pequena contextualização faz-se necessária. Adele Tutter, no ensaio “Sudek, Janáček, Hukvaldy, And Me: Notes on Art, Loss, and Nationalism Under Political Oppression” (2016), compara as biografias de Sudek e Janáček com a de seu pai, Antonín Tutter. Pressionado por integrantes do Partido Comunista, seu progenitor precisou fugir da então Tchecoslováquia depois que atearam fogo à sua casa, em 1948. Exilado, só teve permissão para voltar à sua terra natal depois de quatro décadas. A autora relata a sensação de *dépaysement* que seu pai transmitiu a toda a família, um sentimento de desconfiança, tristeza, pressão, cuidado e o sentimento de não pertencer ao local onde moravam, nos Estados Unidos. Afinal, “[a] memória transgeracional funciona como um filtro de percepções no processo de construção de significados coletivos” (IZARRA, 2020, p. 47).

Depois de tudo isso, Tutter visitou a República Tcheca algumas vezes. E afirma que, hoje, Praga já não é a mesma de três décadas atrás:

Pode-se usar cartão de crédito num táxi; *existem* táxis; ninguém encara um visitante ‘do Ocidente’. [...] ‘A minha’ Praga era um fantasma suspenso no tempo, como se diferentes relógios tivessem parado – em 1938, 1948, 1968; por todo lugar sentia-se uma tristeza inefável, uma pressão suprimida, a expectativa tensa de uma respiração presa. Na verdade, parecia muito com o nosso lar. [...] a ‘minha’ Praga, se é que houve uma, e a Praga do meu pai, tão obsoleta quanto a sua fala, desapareceram. Apenas por meio de Sudek eu posso abrir a cortina. (TUTTER, 2016, p. 181, ênfase no original)²²⁴

Num tom confessional, a autora fala da sensação de desenraizamento, medo e saudade que seu pai sentia e que ela herdou. Faz observações com relação à Praga que conheceu, onde pairava uma tensão e uma tristeza no ar, e que hoje está mudada. A sua Praga era aquela paralisada no tempo em três momentos cruciais: o da invasão da cidade pela Alemanha Nazista, a partir do Acordo de Munique (1938); mais tarde, quando o Partido Comunista assume o governo (1948), e a invasão pela União

²²⁴ No original: “One can use a credit card in a taxi; there *are* taxis; no one stares at a visitor from ‘the west.’ [...] ‘My’ Prague was a ghost suspended in time, as if different clocks had stopped – in 1938, 1948, 1968; everywhere was felt an ineffable sadness, a suppressed pressure, the tense expectancy of a held breath. Actually, it felt a lot like home. [...] ‘my’ Prague, if ever there was one, and my father’s Prague, as obsolete as his speech, have vanished. Only through Sudek can I draw back the curtain.”

Soviética (1968), que objetivava apoiar o governo instalado há duas décadas.

Após a Revolução de Veludo (1989), o Partido Comunista é deposto. O país tem uma abertura e a cidade de Praga muda em função de todos esses acontecimentos. Tutter afirma que somente por meio da arte de Sudek é que ela consegue “abrir a cortina” – uma possível alusão à Cortina de Ferro – e encontrar a Praga de outros tempos.

Segundo Boris Kossoy (2005), a fotografia configura o elo documental e afetivo que preserva a memória; é uma “eclosão de significações” que pode se tornar “um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias” (KOSSOY, 2005, p. 158). A nosso ver, esse processo acontece com Tutter quando ela rememora Janáček (o músico), Sudek (o fotógrafo), Hukvaldy (a cidade natal do compositor, que foi tema de um livro de fotografias de Sudek) e celebra o encontro das artes, do tempo, do espaço, da memória. Nas palavras de Janice Inês Nodari, “[p]ode-se perceber a reconstrução da história da humanidade tornando-se possível com diferentes mídias. A arte não somente forma como informa, altera percepções” (NODARI, 2021), e definitivamente deixa o seu legado.

Juhani Pallasmaa (2012) igualmente discorre sobre a influência da arte em nossas vidas: “Ao experimentarmos uma obra de arte, ocorre um intercâmbio curioso: a obra projeta sua aura e nós projetamos nossas próprias emoções e produtos mentais da percepção sobre a obra” (PALLASMAA, 2012, p. 64). Ao analisarmos por essa perspectiva, o que Tutter vê em Sudek é produto da interação que ela faz com o trabalho do artista. Percepção, memória e imaginação, além de toda a sua história de vida, estão presentes quando ela analisa uma fotografia e se deixa levar tanto pelo aspecto cognitivo – por aquilo que conhece – quanto pela dimensão emocional – por aquilo que sente. A esfera do presente integra-se com imagens de memória e fantasia. Na presença das fotos de Sudek, Tutter reconstrói a cidade das suas evocações, das suas recordações.

Pallasmaa afirma ainda: “todas as cidades que visitamos são ambientes desta metrópole que chamamos de mente” (PALLASMAA, 2012, p. 64). Para o autor, as cidades que divisamos são construtos da nossa imaginação e da nossa memória. É como se houvesse uma arqui-cidade feita das recordações que temos a respeito desse tipo de arquitetura espacial. As palavras de Pallasmaa (2012) remetem-nos ainda a Agostinho, para quem a memória é armazenada nos palácios da mente. É lá

que são guardados todos os nossos tesouros, nossas recordações, nesses espaços da memória onde construímos as imagens das cidades que escolhemos visitar e que passam a fazer parte de nós. A cidade de Sudek definitivamente integra as memórias de Tutter. Também as de Banville. E a de todos nós.

Banville, tal qual Henry James, defende a ideia de que os artistas inventam a realidade, pois essa é a natureza da arte. E prossegue: “[n]os primeiros tempos da ocupação nazista, quando ser pego fotografando algo que pudesse ser considerado sensível, até mesmo paisagens, poderia levar à morte, Sudek praticamente confinou-se ao seu estúdio; ao invés de restrição, o que lá encontrou foi uma espécie de liberdade interior” (PP, 2003, p. 66)²²⁵. Dessa forma, por meio de sua arte, Sudek (re)inventava a realidade a partir de suas experiências como artista e cidadão de Praga. No estúdio, desenvolveu duas séries magníficas, *A janela do meu estúdio* (*The Window of My Studio* - 1940-1954) e *Um passeio no meu jardim* (*A Walk in my Garden* - 1940-1976), que são, de alguma maneira, a quintessência de Praga. Banville admira-se:

É notável que uma obra tão delicada e sensual, tão luminosa, possa ter sido produzida em tempos tão sombrios. [...] Todavia, mesmo a partir da escuridão, ele conseguia criar obras que resplandeciam – os seus estudos noturnos de Praga estão entre as suas melhores realizações. [...] graças a uma técnica impecável, a sua obra fala diretamente ao espírito. (PP, 2003, p. 68)²²⁶

Ao longo de sua vida, Sudek presenciou duas guerras, assistiu ao declínio do Império austro-húngaro (1918) e à ocupação nazista, testemunhou a tomada de poder comunista e a invasão soviética. Viveu bastante tempo praticamente recluso, limitando-se a fazer fotografias do seu pequeno jardim e do seu estúdio. De qualquer forma, seus estudos de interior apresentam grande qualidade estética e um instigante jogo de linhas, luz e sombras. A fotógrafa Sonja Bullaty, sua amiga e admiradora, afirma que “toda a vida de Sudek parecia girar em torno da luz” (BULLATY, citada em

²²⁵ No original: “In the early days of Nazi occupation, when to be caught photographing anything that might be deemed sensitive, even landscapes, could lead to the gallows, Sudek virtually retreated into his studio; instead of restriction, what he found there was a kind of interior freedom.”

²²⁶ No original: “It is remarkable that work so delicate and sensuous, so luminous, could have been produced in such dark times. [...] Yet even out of darkness he could make work that glowed - his nocturnal studies of Prague are among his finest achievements. [...] through impeccable technique his work speaks directly to the spirit.”

PP, 2003, p. 64)²²⁷. As composições em forma de natureza morta ocupam uma porção considerável de sua obra. Muitas delas, pelo posicionamento cuidadoso dos objetos, permitem-nos apreciar seu trabalho não apenas como fotografias, mas como composições escultóricas.

Talvez resida aí um dos segredos de Sudek: brincar com os objetos do cotidiano, destacando sua poesia por meio de um refinado jogo de luz e sombras. Dentro de seu estúdio, o artista dedica uma atenção especial à relação dos objetos – ovos, flores, pães, manequins, papel, cadeiras, cortinas, água, vapor, etc. – com a luz. Simetrias, assimetrias, luz, sombras, linhas, massas e volumes, por sua composição singular, provocam uma experiência visual única. Suas fotografias, por vezes poéticas, outras vezes fantasmagóricas, sombrias, surpreendem pelo grande poder de observação do artista, que desenvolve, a partir de objetos do cotidiano, deslocados de sua função utilitária, uma sintaxe criativa e inovadora. Na perspectiva de Izarra, “[as] naturezas mortas e paisagens de Sudek revelam a Banville o significado íntimo da vida não apenas dos objetos mas também dos espaços públicos e privados capturados por sua câmera” (IZARRA, 2009, p. 121)²²⁸. Ousamos dizer que, tal qual Sudek, Banville, apesar de estrangeiro, em certa medida também nos apresenta uma visão intimista de Praga e seus habitantes. Isso se dá em diversas passagens, entre elas: ao mostrar a delicadeza da freira sorrindo beatificamente na Rotunda, ao desvelar o teor das conversas que teve com amigos na cidade, ao focar nos passageiros do transporte público que ocultam as capas dos livros que leem, ao nos falar “daqueles nada particulares”²²⁹ que aconteceram no apartamento de Katerina – e que para ele representam a quintessência de Praga –, ao relatar o momento em que teve sua carteira roubada por uma garota na Charles Bridge, ao mostrar empatia pelos cidadãos que enfrentavam uma tragédia natural...

Quando pensamos que as memórias do autor em relação à cidade são predominantemente de coisas simples, corriqueiras – e não necessariamente dos monumentos ou das vistas de tirar o fôlego –, percebemos que existem paralelos nas obras de ambos os artistas. Sudek foca em objetos ou paisagens aparentemente banais, explorando suas mil facetas. Banville, por seu lado, identifica a peculiaridade

²²⁷ No original: “the whole of Sudek's life seemed to revolve around light’.”

²²⁸ No original: “Sudek's still lifes and landscapes reveal to Banville the inner meaning of life not only of the objects but also of the public and private spaces caught by his camera.”

²²⁹ No original: “those particular nothings”.

das cenas do cotidiano. O autor detalha um rosto avistado na rua, folhas caídas no chão, um vendedor de bilhetes, uma visita a um café literário, prostitutas na entrada do hotel em que ele se hospedava, materiais de construção apoiados na parede externa de uma igreja, o contraste da visita ao Antigo Cemitério Judeu debaixo de neve nos anos 1980 e o mesmo local cheio de turistas num verão escaldante décadas mais tarde. Inúmeras são as situações do dia a dia da metrópole que se fixaram na sua mente e que ele compartilha com os leitores. Conforme Banville (2021), Nietzsche propõe que a verdadeira profundidade se encontra na superfície. E complementa: “E eu acho que isso é verdade. Mas eu desejava atingir a essência da superfície do mundo” (BANVILLE, 2021)²³⁰.

O interesse de Banville por chegar ao cerne das coisas pode ser observado em diversas passagens. Ele manifesta sua admiração pelo artista tcheco, exalta as qualidades de sua obra fotográfica e assegura:

Praga tem filhos mais famosos, mas nenhum deles, nem mesmo Kafka, conseguiu capturar de maneira tão tocante a essência do lugar, seu mistério e charme fatigado, sua beleza trágica, sua luz e sombra, e aquele algo indefinido nas entrelinhas, a luminosidade peculiar e velada dessa cidade no Moldava.” (PP, 2003, p. 69)²³¹

O autor reconhece que, por mais que outros escritores e artistas tenham, por meio da sua expressão, revelado ao mundo as facetas de Praga, é Sudek que consegue trazer à luz a essência do lugar, por meio do seu poderoso jogo de luz e sombras, imagens veladas pelas cortinas de neblina, pelas gotículas de orvalho, pela solidão das horas noturnas. De certa maneira, é isso o que o próprio Banville tenta fazer: apreender a essência da cidade, tocar essa alma fatigada, plena de segredos, tragicidade, recolhimento, exuberância.

Ao mencionar as séries de Sudek intituladas *A janela do meu estúdio* (1940-1954) e *Um passeio no meu jardim* (1940-1976), desenvolvidas ao longo de muitos anos, Banville, uma vez mais, enaltece o trabalho do “poeta de Praga”, especialmente as cenas vistas através das vidraças enevoadas, dizendo: “são magistrais, simultaneamente misteriosas e singelas, evocativas e enigmáticas. Embora essas

²³⁰ No original: “And I think that’s true. But I wanted to get the essence of the surface of the world.”

²³¹ No original: “Prague has more famous sons, but none of them, not even Kafka, managed to capture so movingly the essence of the place, its mystery and weary charm, its tragic beauty, its light and shadow, and that something in between, the peculiar, veiled radiance of this city on the Vltava.”

fotografias pudessem ter sido tiradas em qualquer outro lugar, elas são, de algum modo, a quintessência de Praga” (PP, 2003, p. 66)²³². Para Powell, “[u]ma janela enquadra o mundo externo, permitindo que seja contido e – embora esse controle seja ilusório – mantido à distância de um braço. Por outro lado, emoldurar também é parte integral da formação da própria identidade” (POWELL, 2006, p. 44)²³³. Em sua análise de alguns textos de Banville, entre eles *Prague Pictures*, a autora afirma que “as relações espaciais se estendem para abranger o self, quer dizer, o lugar e a janela funcionam essencialmente como locais para auto projeção” (POWELL, 2006, p. 39)²³⁴. Assim como Sudek faz determinados recortes do mundo a partir da janela de seu estúdio, Banville também o faz ao selecionar determinadas memórias ou certas fotografias de Sudek, por exemplo.

Chama-nos a atenção o modo como Banville refere-se a essas imagens, como sendo “quintessenciais de Praga”. Sem que entremos na física ou na ciência aristotélica, a quinta-essência é, segundo o *Dicionário Caldas Aulete online*, o “extrato retificado, levado ao último apuramento”; portanto, figurativamente, ela é “o mais alto grau, o requinte, o auge, o cúmulo”²³⁵. Sendo assim, na concepção do autor, as fotografias de Sudek são o que há de mais apurado, de mais requintado, a pura essência da cidade traduzida em imagens. Talvez seja esta uma das razões pelas quais Tutter (2013) também vê na obra do artista tcheco uma janela através da qual ela resgata a Praga das suas memórias e do seu coração. O mundo de Sudek se preenchia de imagens, “de som e de fúria”. Seu trabalho em certa medida lembra o preceito defendido por Wilde, segundo o qual a arte é um véu e não um espelho. Suas fotografias parecem captar não somente o efêmero, a neblina, as gotículas na janela, como também o permanente, aquela parte da essência da cidade que se traduz em pedra, árvore, rio e rocha. Do mesmo modo, Banville também se debruça sobre o transitório, sobre a folha caída no chão, a luminosidade do dia, o silêncio da noite do Ártico, sem olvidar o perene, os estratos rochosos, a contribuição de Johannes Kepler

²³² No original: “are masterly, at once mysterious and homely, evocative and enigmatic. And although these pictures might have been taken anywhere, they are somehow quintessential of Prague.”

²³³ No original: “A window frames the outside world, allowing it to be contained and – though this control is illusory – held at arm’s length. On the other hand, framing is also an integral part of the formation of self-identity.”

²³⁴ No original: “spatial relations extend to encompass the self, that is, place and window essentially function as sites for self-projection.”

²³⁵ Quinta-essência. *Dicionário Caldas Aulete*. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/quinta-ess%C3%A2ncia>>. Acesso: 18 fev. 2021.

e Tycho Brahe para as ciências, a força das águas, o trauma de gerações.

Ao rememorar sua visita à capital da Boêmia, Banville afirma não ter certeza se as imagens que lhe ocorrem são memórias daquilo que efetivamente viu, ou se elas advêm das fotografias de Josef Sudek, que se tornaram para ele um emblema do lugar. Ao recordar o momento em que deixou o apartamento do Professor e caminhou pelas ruas, o que lhe vem à mente é

uma cena diretamente de um dos noturnos de Sudek, algo como a vista da ponte Prasný numa noite de neve, ou a praça empedrada da ilha Kampa, iluminada, com a árvore invernal e Charles Bridge por trás, e a cidade mais ao fundo, a luz do poste num primeiro plano, difusa e diáfana, como que vista por entre as lágrimas. (PP, 2003, p. 70)²³⁶

Sua memória apresenta-se de forma marcadamente visual, fotográfica, espacial. Embora, neste momento, não haja uma referência a uma foto específica, existe a menção à série de fotografias que mostram Praga à noite (Figuras 22 e 23). Entre os inúmeros instantâneos de Sudek, há aqueles que mostram a ponte Prasný, a praça da Ilha Kampa, as árvores nuas do inverno, Charles Bridge, a iluminação da rua, imagens nebulosas, trêmulas, como que percebidas “por entre as lágrimas”. Todas essas cenas ficam impregnadas na mente e na imaginação de Banville. Afinal, “a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento” (SAMAIN, 2012a, p. 158). Por que razão a beleza gélida e solitária dessas paisagens noturnas, com suas luzes tremeluzentes, faz com que Banville perceba a metrópole como se fosse através de uma cortina de lágrimas? Possivelmente porque “todas essas impressões revelam o seu próprio estado de espírito em relação à cidade, que surge da consciência da ‘misteriosa’ relação entre o eu, o mundo e a alteridade” (IZARRA, 2009, p. 122-123)²³⁷. A visão embaciada, desfocada, impede uma apreensão mais objetiva do mundo exterior; no entanto, sugere um *sfumato* e um ponto de vista mais intimista, mais afetivo em relação a um espaço que, aos poucos, se torna lugar.

²³⁶ No original: “a scene straight out of one of Sudek’s nocturnes, something like the view of Prasný Bridge on a snowy evening, or that lamp-lit cobbled square on Kampa Island, with the winter tree, and the Charles Bridge behind, and the city farther off, the light of the street lamp in the foreground all blurred and gauzy, as if seen through tears.”

²³⁷ No original: “all these impressions reveal his own state of mind in relation to the city arising out of an awareness of the “uncanny” relationship between self, world, and otherness.”

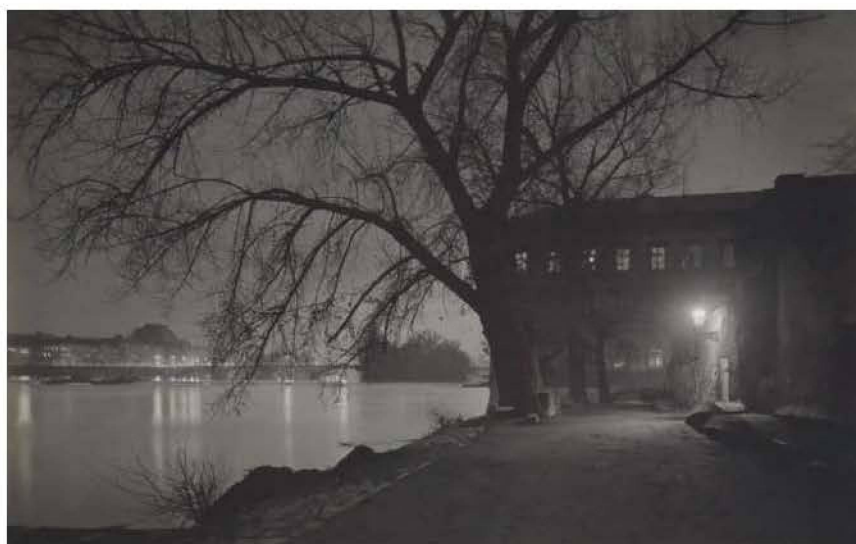


Figura 22: Josef Sudek. Kampa à noite. Efeito de luz difusa. c. 1945-1960.²³⁸



Figura 23: Josef Sudek. Sem título.²³⁹

Uma vez mais, percebe-se em Banville uma afinidade e conhecimento das artes plásticas, que se revela por meio do forte apelo visual das imagens e metáforas que constrói ao longo da narrativa. Concordamos com McMinn quando este assevera que

²³⁸ Fonte: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Two-Works--Kampa--Diffused-Light-Effect-/F17345F3E6E2762D>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

²³⁹ Fonte: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Kampa/2DA5A0A557827775>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

A significância literária de todos esses detalhes reside, talvez, naquilo que eles nos dizem a respeito das expectativas autorais em relação ao leitor. Banville apoia-se amplamente nessas referências e alusões para dar à sua narrativa certa erudição, uma qualidade que reflete um conhecimento artístico por parte do narrador. (MCMINN, 2006, p. 145-146)²⁴⁰

O texto de Banville exige uma leitura bastante ativa por parte do leitor. Este deve entrar no jogo proposto pela narrativa e ir em busca de informações que possam complementar essa leitura. Naturalmente, é perfeitamente possível optar por permanecer “apenas” com aquilo que está registrado nas páginas, mas as alusões e referências são de tal modo ricas, que atraem o leitor para um mergulho de exploração no universo da intermedialidade – entre outros universos possíveis.

Segundo Tamar Yacobi (1995), faz-se necessário investigar em que circunstâncias o diálogo interartístico se dá e quais os efeitos obtidos a partir dessa junção. Em Banville, a interlocução acontece por meio da modulação pictural e da correspondência com as artes visuais. McMinn é categórico: “Pode-se argumentar que o estilo poético de Banville, especialmente em sua afeição pela analogia intrincada e engenhosa, é ímpar na história do romance irlandês moderno e contemporâneo” (MCMINN, 2006, p. 149)²⁴¹. Indubitavelmente, além desses aspectos e da sonoridade sensível, grande parte da potência do texto banvilleano, seja de ficção ou de não ficção, reside no uso de marcadores visuais que caracterizam os diferentes graus de saturação pictural.

Trazemos ainda uma imagem dos noturnos de Sudek. Esta fotografia é a que está na contracapa – e igualmente na respectiva sobrecapa – do livro *Prague Pictures* (Figura 24). As fotografias, doações anônimas, pertencem à Art Gallery of Ontario, situada em Toronto, no Canadá.

²⁴⁰ No original: “The literary significance of all this detail lies, perhaps, in what it tells us about authorial expectations of the reader. Banville relies deeply on these references and allusions to lend a certain ‘learned’ quality to his narrative, a quality which itself reflects an artistic connoisseurship on the narrator’s part.”

²⁴¹ No original: “It could be argued that Banville’s poetic style, especially in its love of intricate and ingenious analogy, is quite unique in the history of the modern and the contemporary Irish novel.”



Figura 24: Josef Sudek. Praga à noite. Década de 1950.²⁴²

A fotografia aparenta ser de uma noite de inverno, a considerar um certo nevoeiro que parece pairar, ofuscando as lâmpadas da rua, e a árvore despida, sem folhas, no canto inferior direito. Um prédio é mostrado, ou antes sugerido, pois não se vê a parede que supostamente ocupa boa parte da imagem; vemos apenas algumas janelas retangulares, estreitas, em formato vertical, acesas, formando uma linha diagonal na direita da imagem. A composição piramidal, que traz um certo movimento, se dá quando o ápice dessa diagonal à direita dialoga com a luz de três lâmpadas de rua, na porção inferior da lateral esquerda. Nosso olhar fica um pouco confuso, pois nada parece estar centralizado, e não há a clássica perspectiva com ponto de fuga. Nem mesmo o poste, que parece ocupar uma posição central da foto, está no centro; ele se encontra ligeiramente deslocado para a direita e ajuda a compor as linhas verticais da imagem. Vê-se uma escadaria no meio da foto para a esquerda, num ângulo de aproximadamente trinta graus. Essa escadaria leva a um outro nível do calçamento, onde estão as luminárias da rua. A imagem é toda envolvida por uma grande noite, que toma conta até mesmo da construção. As janelas estão tenuemente

²⁴² Fonte: <<https://ago.ca/collection/object/2000/891>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

iluminadas – temos que fazer um esforço para visualizarmos algumas delas – e existe total ausência do elemento humano na foto. No entanto, nós, observadores, clamamos por ver os indivíduos que habitam essas moradas. Na perspectiva de Powell (2006), uma janela é capaz de emoldurar o mundo exterior. Na fotografia em questão, as janelas fechadas e observadas do lado externo, não nos permitem enquadrar ou adivinhar o mundo interno, as histórias da intimidade dos cidadãos. Por que suas vidas estão sempre envoltas em mistério? Para Minkowski (1970), na claridade, tudo é límpido e preciso; na escuridão, tudo é obscuro e misterioso. A pessoa se sente como se estivesse na presença do desconhecido. “A escuridão absoluta não quer dizer o nada absoluto. [...] A noite é cheia de surpresas e de mistério” (MINKOWSKI, 1970, p. 429), tal qual a noite de Praga.

Ao analisar essa fotografia (Figura 25), Jeffrey (2001) refere-se a Sudek como uma espécie de detetive que observa, a partir da escuridão, vidas privadas em espaços particulares. A composição de Sudek apresenta-nos a noite, o silêncio e a solidão – talvez representativos da época que o país atravessava ou, quem sabe, apenas um exercício do olhar, tentando desvendar segredos, linhas, massas, volumes, angústias, opressão. Por ser uma eclosão de significações, a imagem pode configurar “um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias” (SAMAIN, 2012a, p. 158).

Ao discorrer sobre a fotografia documental, Kossoy (2009) afirma que

[a] imagem fotográfica não é um simples registro físico-químico ou eletrônico do objeto fotografado: qualquer que seja o objeto da documentação não se pode esquecer que a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. A fotografia é, como já vimos reiteradas vezes, o resultado de um processo de criação/construção técnico, cultural e estético elaborado pelo fotógrafo. (KOSSOY, 2009, p. 51-52)

São muitas as variáveis a se considerar no processo de análise de uma imagem. As camadas de subjetividade – tanto do fotógrafo quanto do leitor – conferem a ela uma complexidade ímpar. No espaço entre o que foi visto e representado (o objeto e sua representação) há o olhar e as escolhas do fotógrafo. No espaço entre o objeto representado, a representação e o leitor, há uma infinidade de interpretação possíveis. Naturalmente, a imagem tanto pode fazer o papel de testemunho parcial quanto ser

resultado de uma construção ficcional, produzida a partir da subjetividade do artista – e entendida igualmente de maneira subjetiva pelo público. Os desafios de leitura, portanto, são inúmeros.

Sempre interessado em arte e seus expoentes, Banville comenta brevemente a obra de outros artistas tchecos, músicos, escritores, arquitetos, e aponta ainda a influência que a fotografia exerceu sobre alguns artistas locais, a exemplo de František Kupka (1871-1957), sobre quem assevera:

O exilado František Kupka, que se instalou permanentemente em Paris em 1895 e teve uma longa vida, foi uma das grandes figuras do abstracionismo europeu. Extraiu muitas de suas ideias da música – ele gostava de se descrever como um 'sinfonista da cor' – e da fotografia, que valorizava por suas possibilidades abstratas. (PP, 2003, p. 49)²⁴³

Em conversa com o Professor, este lhe relata alguns nomes de artistas tchecos, representantes de importantes movimentos na história da arte do país. Banville lamenta não conhecer a maioria deles. Ao observar a cidade e aqueles que a representam por meio de sua expressão artística, o escritor faz reflexões não somente a respeito da fotografia, mas também acerca de diversas modalidades de arte e de como ela pode (re)acender o nosso olhar. Pareyson afirma que “[a] arte não consiste, de per si, no copiar a realidade, ou na conexa possibilidade de transfigurá-la ou de deformá-la: a arte consiste no produzir um objeto novo que antes não existia e que agora existirá como coisa entre coisas” (PAREYSON, 1989, p. 68). Seguramente, podemos afirmar que as fotografias do artista tcheco e as memórias / relatos de viagem do autor irlandês são “imitação da natureza não enquanto representam a realidade, mas enquanto a inovam” (PAREYSON, 1989, p. 70). As obras de Sudek e de Banville não copiam a natureza – são organismos autônomos, formas vivas que se abrem para diversos modos de apreensão da realidade.

Com relação a este quesito, há uma cena intrigante que se dá quando Banville e suas amigas J. e G. – que, clandestinamente, tiravam do país as fotografias de Sudek – seguem de trem em direção à Áustria. Na fronteira, o trem e os passageiros são submetidos a uma inspeção minuciosa, pois os guardas buscavam verificar se

²⁴³ No original: “The long-lived exile František Kupka, who settled permanently in Paris in 1895, was one of the great figures of European abstraction. He derived many of his ideas from music - he liked to describe himself as a 'colour symphonist' - and photography, which he valued for its abstract possibilities.”

havia pessoas tentando fugir da então Tchecoslováquia. A tensão é grande; porém, felizmente, o tubo onde se encontravam as fotografias não é investigado. Já no lado austríaco, a primeira coisa que Banville avista é um grande painel publicitário com “uma mulher seminua anunciando algum luxo ocidental degenerado – moda Dior ou automóveis Mercedes” (PP, 2003, p. 71)²⁴⁴. Sente-se, de fato, muito contente ao ver cores tão alegres, pulsantes de vida e esperança. Então, recorda o Professor e Marta, e percebe-se envergonhado. A inquietação experimentada ao longo da viagem desvanece subitamente quando se depara com o cartaz colorido, sensual, que oferece produtos de uma suntuosidade possivelmente supérflua, é verdade, mas que ainda assim pode ser entendida como uma espécie de abundância, de liberdade de escolha e de expressão. No entanto, a questão ética/moral, que já se anunciava ao descrever os produtos como sendo um “luxo degenerado”, surge com força quando pensa a respeito da condição humana e se lembra dos amigos que, em Praga, passam por extremas dificuldades em função de questões financeiras, do cerceamento das ideias e da opressão imposta pelo regime então vigente no país. E questionamos, juntamente com Georges Didi-Huberman: “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este ‘conhecimento pela imagem’?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

A imagem do cartaz e a atmosfera (*Stimmung*) que ela sugere foram capazes de provocar em Banville uma reação significativa, levando-o a uma consciência imediata de importantes questões sociais. Vemos o ambiente externo, mas também temos acesso ao sentimento do narrador, viajante que contrasta as experiências vividas nos dois lados da fronteira. Ele nos revela o seu estado de espírito, agora perturbado por sentimentos tão contrastantes. O autor irlandês critica a ostentação do capitalismo do ocidente. Ele também o faz em relação a Praga ao, ironicamente dizer, anos mais tarde, que os jovens podiam ter os *jeans* que desejassem e ao afirmar, em tom de reprovação, que havia um McDonald’s próximo a Charles Bridge, um marco da arquitetura cuja construção iniciou em 1357. Izarra (2006) assinala que as ideologias fazem com que tenhamos julgamentos cristalizados do ‘outro’, tanto positivos quanto negativos. Tentando fugir dos estereótipos, Banville identifica aspectos que, por um lado, podem ser considerados favoráveis, pois indicam uma

²⁴⁴ No original: “a half-naked woman advertising some degenerate Western luxury - Dior fashions or Mercedes motor cars”.

certa abertura do país mas que, por outro lado, não trazem benefícios para a identidade cultural da nação. Para Banville, como bom entendedor, ver o anúncio dos produtos luxuosos, assim como deparar-se com a logomarca da famosa rede de *fast food* em um ponto tradicional da cidade, levam-no a refletir sobre questões político-sociais e culturais que se dão num determinado espaço.

3.3.1 ESPAÇO, MEMÓRIA, *PIXEL* E PANORAMA

Uma vez mais, testemunhamos a inegável associação entre espaço, memória e arte atuando como força motriz da narrativa banvilleana. Voltamos a uma cena em *Prague Pictures* em que Banville, ao deixar o ambiente de penumbra da Catedral de São Vito – da qual diz se lembrar muito pouco – e seguir para a Rua Jirská, inexplicavelmente deserta naquela hora da tarde, talvez em função da chuva, observa:

Não encontrei ninguém em particular, não vi nada extraordinário, então, por que é que essa *imagem* de mim mesmo caminhando lá se alojou tão obstinadamente na minha memória? Será que as lajes em pedra *branca* recém cortadas e os sacos de argamassa empilhados contra a parede leste da catedral me lembraram da *grande série de fotografias que Sudek fez da catedral em reconstrução na década de 1920?* [...] Tudo o que sei é que me vejo ali, vejo *a luz cor de prata e pérola da tarde*, o *brilho* nas pedras do calçamento, aquele japonês franzindo a testa ao olhar o seu mapa, um cão sujo trotando a caminho de algo importante. Essas são as coisas de que nos lembramos. É como se *focássemos* as nossas *objetivas* nas *grandes vistas* e os *instantâneos*, quando *revelados*, não mostrassem nada mais do que *primeiros planos* indistintos, mas obsessivamente *detalhados*. (PP, 2003, p. 82-83, grifos nossos)²⁴⁵

O que espanta Banville é o fato de se lembrar muito pouco da portentosa catedral e de ter uma memória nítida de algo aparentemente banal: uma rua quase deserta, sem muitos atrativos, e ele caminhando... Os materiais de construção que vê encostados à parede talvez tenham trazido à sua mente a magnífica série de fotografias que

²⁴⁵ No original: "I met no one in particular, saw nothing out of the ordinary, so why has the image of myself walking there lodged so stubbornly in my recollection? Was it that the fresh-cut white stone paving flags and bags of mortar stacked against the east wall of the cathedral reminded me of Sudek's great series of photographs of St Vitus's under reconstruction in the 1920s? I do not know, just as I cannot say for certain what is the true length of the coastline of Europe. All I know is that I can see myself there, can see the silver-and-pearl light of afternoon, the gleam on the cobbles, that Japanese man frowning at his map, a grubby dog trotting past on its way to something important. These are the things we remember. It is as if we were to focus our cameras on the great sights and the snaps when developed all came out with nothing in them save undistinguished but maniacally detailed foregrounds."

Sudek tirou durante o período de reconstrução da igreja. Mas ele não tem certeza se foi realmente essa associação com a arte que fez com que sua mente guardasse aquela imagem de forma tão plena. Apenas, ele se vê no local, rememora a luz da tarde, o brilho no calçamento, o turista oriental consultando o seu mapa – e um cachorro passando. Por mais que o autor afirme não se lembrar das grandes vistas, da magnificência da cidade como um todo, cada objeto ou fotografia, cada pequeno detalhe, seja de luz ou sombra, de turistas ou cães perambulando, de mapas que alguém investiga para se encontrar, tudo isso, de certa forma, está estreitamente vinculado ao espaço geográfico e humano.

Sua memória apresenta-se de forma artística, pictural: vemos as pedras e materiais empilhados – talvez formando linhas horizontais que contrastam com a verticalidade da parede em que estão encostados, a cor branca das pedras trazendo um ponto de luminosidade à imagem, o brilho do calçamento, a luz prateada e perolada do dia. O léxico metapictural adquire ainda mais força quando, ao tentar recuperar a memória dos grandes e importantes espaços da cidade, das grandes vistas – que são objeto da fotografia de paisagem ou das fotos panorâmicas – o que lhe vem são instantâneos, pequenos detalhes indistintos em *zoom*, em primeiro plano. Ao tentar enxergar as vistas magníficas, Banville se detém em cada fragmento. Interpretamos essas pequenas imagens como uma série de *pixels*²⁴⁶. Nesse sentido, cada cena pequenina que Banville descreve ao longo do livro é um *pixel* que, no conjunto, ajuda a compor a imagem panorâmica, a totalidade, a cidade na sua inteireza geográfica e humana.

Diversos procedimentos criativos estão presentes na obra de Banville. Viagens, memórias, fantasias, sonhos, desejos são expressos por meio de imagens, descrições picturais, evocações fotográficas, iconotextos. Sua escrita engloba a observação do real, que surge transfigurado na narrativa. O autor faz menção a obras de arte conhecidas, igualmente transmutadas e tornadas muito próprias, muito íntimas, por meio da abstração e de uma visão singular do mundo. O aspecto de visualidade emerge da combinação dessas estratégias composicionais. Tal condensação visual – advinda tanto de imagens identificáveis no mundo real quanto de imagens mentais –

²⁴⁶ Um *pixel* (combinação dos termos *picture* e *element*) é a menor unidade que compõe uma imagem, seja ela uma fotografia ou um quadro de um vídeo. Ao fazermos uma aproximação da imagem (*zoom*), veremos que ela é composta de uma série de pequeninos quadrados, os *pixels*. Quanto maior o número de *pixels*, melhor será a qualidade (a resolução) da imagem. Informação disponível em: <<https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-um-pixel/>>. Acesso em: 04 mar. 2022.

permite que elas, nas palavras de Italo Calvino, “se cristalizem em uma forma bem definida, memorável, autossuficiente, ‘icástica’” (CALVINO, 2013). Ao recorrer ao pictural, sua narrativa propõe uma reflexão sobre a escrita e o processo criativo, sobre a representação, sobre os limites entre criação e imitação. Essa relação híbrida assinala uma multiplicidade de saberes e de olhares. Alusões e citações – literárias ou visuais, diretas ou indiretas, *in praesentia* ou *in absentia* – contribuem para formar a complexa malha intertextual da obra banvilleana. Em conjunto, elas formam uma espécie de sintaxe visual, um tecido denso e sofisticado, cujas tramas revelam, predominantemente, elementos da pintura e da fotografia no seu jogo de luz e sombra.

Cada *pixel* de *Prague Pictures* evidencia não somente a cidade, como também a mirada do autor. Cada cena converte-se em instantâneo da metrópole, fragmento de vida, testemunho da história. Para Andrei Tarkovsky, “a imagem não é um certo significado, expresso pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como numa gota de água” (TARKOVSKY citado por PALLASMAA, 1994, p. 144)²⁴⁷. O mesmo pode ser dito a respeito de *Prague Pictures*. Cada passagem é um retrato que, embora fragmentado, reflete o todo; cada episódio – mesmo o mais reticente – traz em si a completude, a força e a beleza de um modo poético e filosófico de entender a vida. Afinal, como diria o cineasta, “[a] poesia é uma percepção do mundo, um modo particular de se relacionar com a realidade” (TARKOVSKY citado por PALLASMAA, 1994, p. 146)²⁴⁸. Ao longo do texto, Banville nos deixa entrever diferentes facetas da realidade e da ficção – e sua versatilidade ao interagir com elas. Às vezes cético, irônico, filosófico, outras vezes receoso, incrédulo, distante... Porém, no capítulo Pós-imagens, ele se lembra de uma tarde numa esquina em Josefov. A rua estava deserta e para onde quer que olhasse, nas quatro direções, não havia ninguém: “[...] como eu me senti feliz de repente, sem nenhuma razão imaginável, a não ser pelo fato de estar vivo, e em Praga, e momentaneamente livre de mim mesmo, e aquele momento era precioso precisamente porque não voltaria” (PP, 2003, p. 238)²⁴⁹. O instante é epifânico, pleno de revelação. Na esquina que naquele instante era o centro do mundo para ele, o “artista-viajante” (SMITH, 2013) experimenta uma sensação de

²⁴⁷ No original: “the image is not a certain meaning, expressed by the director, but an entire world reflected as in a drop of water.”

²⁴⁸ No original: “Poetry is an awareness of the world, a particular way of relating to reality.”

²⁴⁹ No original: “[...] how happy I felt suddenly, for no earthly reason, except that I was alive, and in Prague, and for a little while free of myself, and that the moment was precious precisely because it would not come again.”

transcendência e de pertencimento. Assim como na ocasião em que se deparou com as fotografias de Sudek e teve um choque, uma nova apreensão da realidade, agora ele sente-se leve, integrado à cidade. Ao se perceber feliz única e exclusivamente pelo fato de se encontrar lá, Banville experimenta o sentimento de estar “em casa”. O espaço transforma-se agora em lugar. Pela segunda vez, ele talvez possa dizer que tenha ‘finalmente chegado’.

É preciso lembrar que nos anos 1980, ao visitar a cidade pela primeira vez, Banville imagina-se exatamente como Kepler, o personagem de seu romance homônimo que, ao descer da barca, carregava um exemplar das *Tabulae Rudolphinae*, que pretendia apresentar ao imperador. Banville, ao chegar a Praga, dirige-se a Charles Bridge com o seu *Kepler* (1981) em mãos para ver se o que havia descrito era verossimilhante, uma vez que a cidade ali retratada era fruto meramente de suas leituras e de sua inventividade. Surpreso, constata: “Sim, eu havia acertado com uma precisão extraordinária. Por que, então, não me sentia feliz?” (PP, 2003, p. 9)²⁵⁰. E chega à conclusão de que tudo era apenas um artifício da imaginação. Ainda assim, sabe que continuará a perseguir o mundo da ficção, tecendo histórias, tal qual a Parca cega.

Tendo partido do imaginado (*Kepler*), Banville passa pela experiência do vivido e relata essas memórias em *Prague Pictures*. Aquele Banville que chegou à cidade pela primeira vez vinha com uma carga muito grande, pois desejava encontrar na cidade o que ele próprio havia construído em sua mente. Décadas mais tarde, desvestido dessa busca, numa esquina do bairro judeu, por alguns instantes ele não é o autor, mas simplesmente o ser humano que experimenta a cidade e aquilo que ela tem a oferecer. Nesse momento, sua consciência individual funde-se com o grande todo e, por breves instantes, abandona o sentimento ilusório de separação. O que ele experimenta lembra aquilo que Virginia Woolf (1985) chama de “moments of being” (“momentos de vida”, “momentos do ser”), instâncias nas quais o indivíduo leva um choque e percebe que há algo real e inteiro que subjaz as aparentes fragmentação e superficialidade do cotidiano. Segundo a autora, a experiência é profundamente pessoal. Em circunstâncias como essas, a crença em uma ordem transcendente é tão intuitiva que não pode ser questionada, por se tratar de algo que não pertence à esfera do racional.

²⁵⁰ No original: “Yes, I had got it right, to a startling degree. Why was I not pleased?”

O momento de revelação vivido por Banville nos traz ainda à lembrança o longo poema ecfrástico de Jaroslav Seifert, “View from Charles Bridge” (“Vista da Charles Bridge”), no qual o poeta proclama o seu amor e o sentimento de comunhão com a cidade. Na última estrofe, deixa-nos entrever a emoção que sente ao caminhar sobre a ponte:

What bliss it is
to walk upon this bridge!
Even though the picture is often glazed
by my own tears.
(SEIFERT, 1985, p. 98)²⁵¹

A comoção do poeta o/nos faz ver a cidade com os olhos marejados. De modo semelhante às fotografias de Sudek e suas paisagens de neblina, a imagem que o eu lírico descreve traz um mistério velado, traduz-se em luz e sombra, alegria e lágrimas. Embora Banville tenha selecionado um outro trecho desse poema de Seifert para constar de sua narrativa (PP, 2003, p. 33), acreditamos que esse final tenha reverberado em sua memória, como uma pós-imagem (visual e sonora).

Ressaltamos novamente que uma das cenas iniciais de *Prague Pictures* é justamente a chegada do autor a Praga e a constatação de que não estava feliz. Ao final do livro, mesmo depois do epílogo, em Pós-imagens²⁵² ele reconhece que a cidade o atingira de maneira definitiva. Admite que, num momento de distração, com o coração aberto, subitamente vislumbra, naquela multiplicidade de Pragas, a faceta da identificação e do pertencimento. Conforme reflexão do próprio autor (BANVILLE, 2015a), nós nos acostumamos de tal maneira a estar no mundo, que nos esquecemos o quão extraordinário é estar aqui. Todos os dias, caminhamos sob o infinito; mesmo à noite, olhamos para o céu e vemos o infinito. “Tudo o que a arte pode fazer é enriquecer a sensação de estarmos vivos” (BANVILLE, 2015a)²⁵³. Graham Livesay afirma que “[a] cidade inevitavelmente torna-se um palimpsesto no qual um complexo

²⁵¹ Tradução aproximada: Que alegria / Caminhar nesta ponte! / Mesmo com a imagem lavada / Por minhas lágrimas.

²⁵² Uma pós-imagem acontece quando, após contemplarmos uma imagem por um certo tempo, ao desviarmos nosso olhar, ainda continuamos a vê-la refletida em outra superfície. Ao finalizar *Prague Pictures*, Banville redige Pós-imagens – uma espécie de “pós-epílogo” –, trecho no qual discorre brevemente sobre fatos ou cenas que deixou de mencionar ao longo da narrativa, mas que persistem em sua memória. É como se ele tivesse encerrado o livro e, ao desviar o olhar, ainda visse algumas imagens-memórias; decide, então, incluí-las no final da narrativa.

²⁵³ No original: “All art can do is enrich the sense of being alive.” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NL1RLu5CwY&t=43s>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

registro de eventos é gravado ao longo do tempo (LIVESAY, 1994, p. 121)²⁵⁴. Flanando pelas ruas da cidade-palimpsesto, Banville sente-se vivo.

Ao trilharmos as páginas de *Prague Pictures*, da mesma maneira, sentimos a capacidade da arte de transformar o nosso olhar. Do céu de Poussin em *Uma dança para a música do Tempo ao Nu* e às *Estátuas Desaparecidas*, de Sudek, vimos a arte tecer memórias, imprimir um significado mais profundo ao espaço, trazer novas perspectivas. Conforme dito anteriormente, cada minúcia, cada pequenino *pixel* de *Prague Pictures* ajuda a compor o mosaico dessa cidade de múltiplas facetas, de memórias indelévels, já profundamente arraigadas em nós. Afinal, “Praga, como disse Kafka, tem garras e não nos solta” (PP, 2003, p. 238)²⁵⁵.

²⁵⁴ No original: “The city inevitably becomes a palimpsest on which a complex record of events is inscribed over time.”

²⁵⁵ No original: “Prague, as Kafka said, has claws, and does not let go.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
 – Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.
 – A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.
 Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
 – Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
 Polo responde:
 – Sem pedras o arco não existe.
 (Italo Calvino, *As cidades invisíveis*)*

Ao longo desta caminhada por *Prague Pictures: Portraits of a City*, os desafios foram grandes. Ao buscarmos compreender a natureza dessa obra, deparamo-nos com um texto híbrido, que inclui elementos ensaísticos, ficcionais e de relato – autobiográfico, autoficcional, memorialístico, de viagem. Sem pretender definir o gênero multifacetado ao qual pertence, mas, naturalmente, tentando explorá-lo e compreendê-lo, incursionamos por suas diversas veredas e descobrimos uma cidade feita de história/s, testemunhos, arte, recantos, reflexões, palavras, memória.

Na obra em pauta, elementos da história entrelaçados com a ficção nos são apresentados por meio de uma narrativa não linear e por capítulos não sequenciais, aparentemente estanques, independentes, mas que são sutilmente alinhavados pela perspectiva do narrador, o próprio Banville. Diversos fragmentos da memória do autor, aliados à voz de outros personagens e até mesmo de outros escritores e artistas, ajudam a compor os retratos da cidade.

Para Italo Calvino, em uma época na qual a ciência tende a compartimentar o conhecimento, o “grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990, p. 127). Em *Prague Pictures*, é possível perceber essa visão plurifacetada do autor a cada capítulo, a cada cena. A leitura a que nos propusemos, ao investigar as instâncias do espaço, da memória e da intermedialidade, ou seja, das relações entre as artes, pretende verificar em que medida esse amálgama revela tanto a cidade quanto a própria escrita de Banville. Ademais, conforme Lene Yding Pedersen (2007), ao lermos *Prague Pictures*, não sabemos em que proporção

estamos lendo sobre Praga ou sobre Banville.

Lembramos que o autor já havia escrito o romance histórico *Kepler* (1981) antes mesmo de visitar Praga e que, portanto, havia criado uma cidade a partir das suas leituras e da sua fantasia. Em entrevista concedida a Michael Cronin, Banville admite que, ao chegar à cidade pela primeira vez, pensou que ela se parecia com a “sua” Praga! E complementa: “É a imaginação que dá vida ao mundo. [...] Não deveríamos imaginar que o que está sendo descrito em palavras é a realidade; não é. É um mundo imaginado, uma realidade imaginada” (BANVILLE, 2020a)²⁵⁶. Ao conceber *Prague Pictures*, o escritor já havia estado na capital tcheca algumas vezes. É importante ressaltar que “[r]ecapitular não é apenas o ato de relembrar o passado; implica um processo de reconstrução e compreensão” (IZARRA, 2006, p. 192). Banville assimila a experiência, reflete sobre ela e a transforma. Embora vejamos alguns fragmentos da história local, o caráter ficcional de seu texto é inegável. A Praga que uma vez mais ele constrói é também uma cidade que brota do seu espírito literário, é uma cidade de palavras, “uma cidade da mente” (IZARRA, 2009), uma cidade do coração. Neil Murphy, por sua vez, ao debater os contextos urbanos na ficção do autor irlandês escrita a partir dos anos 2000, sugere que Banville posiciona “a mente imaginativa subjetiva no centro de todos os esforços de representação” (MURPHY, 2018, p. 179)²⁵⁷, o que parece aplicar-se também a *Prague Pictures*.

Banville tece um comentário a respeito do círculo de amigos do Professor – artistas, críticos e acadêmicos –, afirmando que tantas coisas haviam sido retiradas de suas vidas que “eles se agarravam à *ideia* da sua cidade, da sua história, da sua magnificência surrada, do seu mistério inviolável, com a paixão dos exilados” (PP, 2003, p. 15, grifo nosso)²⁵⁸. A escolha lexical de Banville, ao declarar que eles se apegavam à “ideia” que tinham da cidade, revela que esta é um construto.

A cidade delineada a partir da sua percepção e experiência individual é, naturalmente, construída aos poucos, na medida que sua memória é reconstituída ou resgatada, e passa por um contínuo processo de (re)criação. Gordon Graham afirma que o romance não deve ser tomado por “um reflexo fiel da experiência ou um hábil resumo dela, mas nos obriga a ver algum aspecto da experiência através de uma

²⁵⁶ No original: “It’s the imagination that makes the world come alive. [...] We shouldn’t imagine that what is being depicted in words is reality; it’s not. It’s an imagined world, an imagined reality.”

²⁵⁷ No original: “the subjective imagining mind at the centre of all representative efforts.”

²⁵⁸ No original: “they clung to the idea of their city, its history, its shabby magnificence, its unyielding mysteriousness, with the passion of exiles.”

imagem que nos permite obter uma perspectiva iluminadora sobre ela” (GRAHAM, citado por MURPHY, 2018, p. 167-168)²⁵⁹. Cada capítulo de *Prague Pictures* é um retrato – mesmo que infiel ou simplesmente fictício – de determinadas facetas da cidade e/ou dos indivíduos e configura um álbum que nos traz uma luz – por vezes difusa, outras vezes fulcral – capaz de revelar a multiplicidade da metrópole, o contraste entre o exterior e o interior, o público e o privado.

Em vista dessa infinidade de imagens e de informações, chegamos às questões centrais desta pesquisa: Qual é a essência de Praga? O que constitui o tecido e a identidade dessa metrópole à margem do rio Moldava? E, na voz do próprio Banville: “Se Praga não é lugar, será gente, então? Não as grandes vistas, mas as grandes figuras?” (PP, 2003, p. 83)²⁶⁰. Quando optamos por tratar dos três eixos – espaço, memória e intermedialidade – imaginamos haver uma possível ligação entre eles, o que veio a ser confirmado durante o estudo.

Prague Pictures, conforme mencionado anteriormente, pertence a uma coleção intitulada “O escritor e a cidade” (“The Writer and the City”), o que já induz o leitor a experimentar certas expectativas. Desde o início, no entanto, em *Caveat Emptor*, o próprio autor afirma que não se trata de um guia e alerta para a dificuldade de definição do gênero ao qual a sua narrativa pertence: “Quanto ao que é, isso é mais difícil dizer. Um punhado de memórias, variações sobre um tema. Um esforço de evocar um lugar graças a um esforço conjunto de memória e imaginação. Uma triste canção de amor [...]” (PP, 2003)²⁶¹.

A cidade, edificada a partir de rememorações e fantasias, descortina-se diante do leitor. *Prague Pictures* anuncia-se como uma canção de amor, uma peça musical com inúmeras variações – reiteraões com mudanças – sobre um mesmo tema. Essas repetições, tal qual espirais, nunca são idênticas, pois sempre trazem algo novo. Se pensarmos nos diferentes testemunhos dos moradores da cidade, cada um a vê sob uma ótica diversa. No conjunto, as perspectivas individuais nos oferecem um panorama da metrópole como um todo. Em decorrência disso, “a cidade deixa de ser um conceito geográfico para se tornar o símbolo complexo e inesgotável da existência

²⁵⁹ No original: “a faithful reflection of experience or a skillful summary of it, but as obliging us to view some aspect of experience through an image which allows us to attain an illuminating perspective upon it”.

²⁶⁰ No original: “If Prague is not place, is it people, then? Not the great sights but the great figures?”

²⁶¹ No original: “As to what it is, that is harder to say. A handful of recollections, variations on a theme. An effort to conjure a place by a mingled effort of memory and imagination. A sad song of love [...]”.

humana" (MAINARDI, in CALVINO, 1990). Sobrepujando a descrição realista, esse local que se constrói no dia a dia é uma espécie de "trabalho em progresso" executado por meio de suas narrativas plurais, "variações sobre um tema".

Ao longo desta tese, exploramos questões relativas ao espaço físico, à topografia e à toponímia. Ao caminharmos com Banville pelas ruas da cidade, também nos sentimos estrangeiros numa terra distante, incompreensível, assustadora na sua beleza ímpar. Numa cidade milenar, é impossível não sentir a força do espaço urbano traduzido, por exemplo, em arquitetura, em silêncio ou aglomeração. Vimos chegarem à região os primeiros povos celtas. Testemunhamos a permanência do passado no presente: caminhamos sobre os estratos de rocha depositados pelo tempo – o solo sagrado da nação; avistamos a Rotunda românica – indelével herança cultural; passamos pelo Mausoléu de Slavin e pelo Antigo Cemitério Judeu – locais onde jazem os corpos de personalidades notáveis e de gente anônima, construtores da cidade. Presenciamos o casamento de Libuse e Premysl, a construção da primeira ponte de madeira, que viria a ser substituída e reconstruída ao longo dos séculos até se tornar aquilo que é hoje – um dos pontos turísticos mais visitados do planeta. Atravessamos a ponte em direção ao Castelo e à Catedral de São Vito. Lá estivemos e percebemos o quanto aquelas paredes guardam estratos de histórias e de história; são séculos armazenados sob a poeira e sob a penumbra. Naturalmente, a espessura, o peso e o porte das colunas e/ou paredes sustentam muito mais do que um teto e uma cúpula; sustentam a própria identidade local: os conflitos dos habitantes, seus sonhos, conquistas, decepções, desespero, garra, esperança, letargia, memórias – camadas e camadas de memórias.

Acompanhamos a lenda do Golem e a gentrificação de Josefov, o bairro judeu. Fomos noticiados da invasão nazista, da implantação do comunismo, da invasão russa, da Revolução de Veludo. Não tivemos acesso aos museus, lacrados à visitação. Mas avistamos Lídice e o seu Memorial. Desolados pela enchente avassaladora, preocupamo-nos com o rico patrimônio histórico e cultural ameaçado. Ao pensarmos nas vidas que ali se encontravam, a tragédia pareceu assumir proporções ainda mais aterradoras. O drama humano associado ao espaço. O espaço que carrega memórias. Ansiosos, percorremos os labirintos da cidade e da escrita de Banville buscando ver e absorver cada detalhe. De repente, nos lembramos: "Tread

softly because you tread on my dreams”²⁶². Inspirada pelo verso de Yeats, Praga nos alerta: “Pise suavemente, pois você caminha sobre os meus sonhos, a minha história, as minhas memórias”. Sim, sentimos a cidade, ouvimos seus apelos.

Banville narra suas visitas a Praga por meio de uma coleção de fragmentos, de recordações. Tanto espaços quanto personagens locais são (re)interpretados e apresentados em novas constelações de significados. A experiência é colorida por certas memórias; espaços urbanos suscitam uma gama de reflexões, histórias, imaginação. Ao analisarmos *Prague Pictures* no seu aspecto memorialístico, a constatação de que memória e ficção andam de mãos dadas é inevitável. Naturalmente, fomos alertados pelo próprio autor de que isso aconteceria. Viajante estrangeiro, aos poucos Banville trava conhecimento com moradores locais, indivíduos cujas vivências – pessoais e coletivas, públicas ou privadas – contribuem para a definição daquele espaço, para a formação da identidade do lugar.

Além das lembranças das experiências vividas pelo autor na cidade, existem as cenas nas quais seus amigos praguenses relatam suas vidas na capital tcheca. Vidas despedaçadas num passado não muito distante. Retratos, *flashes* de uma realidade difícil, sufocante e de um espaço opressor. A cada desafio, o sentido de pertencimento ao espaço físico e à cultura se fortalece em seus corações, uma vez que todos respondem às circunstâncias e sensações lá experimentadas. Seu modo de entendimento, suas memórias de episódios – reais ou fictícios – plasmam a atmosfera local. Seamus Heaney acredita que “[é] esse casamento sensível, consentido e equânime entre o país geográfico e o país da mente, [...] é esse casamento que constitui o sentido de lugar em sua manifestação mais rica possível” (HEANEY, 1980)²⁶³. Portanto, depreende-se que é na conjugação da realidade e do modo como ela é interpretada, absorvida e até mesmo imaginada pelos diversos olhares que surge o sentido de lugar. É importante ressaltar que os relatos memorialísticos de cada personagem – vicissitudes, temores, pequenas ousadias, esperanças – ajudam a compor esse grande painel – o retrato da cidade – e permitem que tenhamos, juntamente com o autor irlandês, uma compreensão mais ampla e mais aprofundada do local. Ao narrar esses testemunhos, o autor coloca-se ainda

²⁶² Disponível em: <<https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/he-wishes-cloths-heaven/>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

²⁶³ No original: “It is this feeling, assenting, equable marriage between the geographical country and the country of the mind, [...] it is this marriage that constitutes the sense of place in its richest possible manifestation.”

como ponte, estabelecendo um elo afetivo entre os personagens e seus leitores.

Banville descreve não somente os indivíduos com os quais teve contato – o Professor, Marta, Zdenek, Katerina, Alex, Gosldstücker, entre outros – mas também retoma figuras históricas, a exemplo do Imperador Rodolfo II (1552 - 1612) e dos astrônomos Tycho Brahe (1546 - 1601) e Johannes Kepler (1571 - 1630), personagens de *Kepler*²⁶⁴. Em dado momento, o autor se questiona a respeito daquilo que melhor representa a cidade: seriam as paisagens ou as grandes figuras? Embora ele enumere algumas personalidades históricas e mencione seus feitos, acaba por focar suas lentes nos cidadãos comuns, anônimos. Quando não encontra nenhum intelectual de peso no Slavia, lembra-se de uma situação ocorrida em Dublin no ano de 1987. Em conversa com Joseph Brodsky e Susan Sontag, que haviam se manifestado publicamente contra a prisão de intelectuais na União Soviética, Banville pergunta se eles alguma vez protestaram contra a prisão de algum trabalhador braçal, um varredor de ruas russo, uma diarista – alguém que jamais tivesse escrito um texto subversivo, mas que ainda assim acabava preso... Banville admite que facilmente sabemos algo sobre os grandes, os Soljenitsins, os Brodskys, os Sakharovs, porém, indaga: “quando foi que pensamos nas ‘velhinhas da *intelligentsia*’, aquelas perpetuadoras da chama, aquelas não menos heroicas guardiãs da luz?” (PP, 2003, p. 108)²⁶⁵. Naturalmente, nesse excerto ele discorre sobre a União Soviética, mas a preocupação com o cidadão comum é legítima e não conhece fronteiras. O que estava se passando em solo estrangeiro poderia acontecer a qualquer um, em qualquer outra localidade.

Outro aspecto relevante é o encontro de Banville com a arte de Josef Sudek, capaz de revelar ao irlandês facetas da cidade que ele desconhecia. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, “[u]m quadro, uma canção, convenções gráficas, uma sinfonia, qualquer uma dessas obras pode absorver atmosferas e ambientes e, posteriormente, devolvê-las para uma experiência num novo presente” (GUMBRECHT, 2014, p. 27).

²⁶⁴ Ao referir-se à tetralogia, Izarra (2004) assegura que não se trata de livros a respeito da ciência ou de uma ficção a respeito da vida dos cientistas. Na realidade, “Banville explora imaginariamente a natureza do processo criativo de descoberta pelos cientistas e as implicações de suas descobertas em suas vidas comuns para compreender o seu próprio processo criativo no campo da ficção” (IZARRA, 2004, p. 65). No original: “Banville explores imaginarily the nature of the scientists' creative process of discovery and the implications of their discoveries in their ordinary life in order to comprehend his own creative process in the field of fiction.” Vale lembrar que em *Prague Pictures*, Banville também reflete acerca da sua ficção.

²⁶⁵ No original: “when [...] did we think about the 'little old ladies of the intelligentsia', those sustainers of the spark, those no less heroic guardians of the light?”

Naturalmente, uma fotografia também pode fazê-lo. Nas imagens de Sudek, predominam as vistas da cidade, natureza, objetos e não necessariamente pessoas. Estas, com exceção dos retratos, aparecem de modo circunstancial. Então, para o fotógrafo, a cidade se traduz sobretudo em imagens de interior, de noites escuras, paisagens, árvores nuas em noites de inverno e solidão. Ressaltamos, no entanto, que mesmo os motivos inanimados – a exemplo da série *Estátuas desaparecidas*, que registra imagens de árvores mutiladas ou já sem vida – podem sugerir uma correspondência ou equiparação com o elemento humano. Alguns objetos são fotografados inúmeras vezes, de diversos ângulos, evidenciando ou sugerindo mil nuances. É preciso lembrar o que diz o próprio fotógrafo tcheco:

Tudo ao nosso redor, vivo ou morto, aos olhos de um fotógrafo maluco, misteriosamente assume muitas variações, de maneira que um objeto aparentemente morto ganha vida através da luz ou do seu entorno... Capturar um pouco disso – suponho que seja lirismo. (SUDEK)²⁶⁶

Diferentemente de Sudek, Banville, apesar de conhecer a história de Praga e todo o peso e obscuridade que ela carrega, encontra no calor das pessoas – e não necessariamente nos objetos – um ponto de luz: Zdenek, o Professor, Goldstücker – e também o próprio fotógrafo e sua arte. Banville foca predominantemente nas pessoas, mas não deixa de observar, por exemplo, a palmeira de plástico. Embora a ênfase seja no ser humano, há elementos no seu entorno que parecem estar estreitamente vinculados à atmosfera política e cultural do momento. Pensemos no minúsculo apartamento do Professor, na falta de conforto e escassez de móveis... Recordemos o aquecimento insuficiente, o frio no local onde mora Katerina... É possível estabelecer relações entre o ambiente interno dessas moradias e as dificuldades enfrentadas pelas personagens com a situação vivida no país. Existe ainda uma cena que gostaríamos de destacar: quando Banville conhece Goldstücker, este apreciava um quadro e comentou que deveria ser uma cena inglesa, pois lhe lembrava as dunas da região de Sussex. Ao perceber a surpresa de Banville, explicou que havia morado e trabalhado na Inglaterra. A tela não era expressiva, mas foi o

²⁶⁶ No original: "Everything around us, dead or alive, in the eyes of a crazy photographer mysteriously takes on many variations, so that a seemingly dead object comes to life through light or by its surroundings... To capture some of this - I suppose that's lyricism." Disponível em: <<https://www.azquotes.com/quote/600799>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

ponto inicial da conversa entre os dois; revelou ainda que Goldstücker era culto e um cidadão do mundo. Portanto, reiteramos, não obstante o fato de o espaço ou determinados objetos conferirem outras camadas de sentido à narrativa, o ponto central para Banville é o elemento humano.

Ao dedicar inúmeras páginas à vida e à arte de Sudek, nomeando fotografias, descrevendo imagens, Banville discorre sobre o produto artístico e como este modifica o seu/nosso olhar, trazendo novas perspectivas. Tais observações parecem igualmente descrever o seu próprio processo criativo. Ademais, permitem-lhe discutir a arte e a representação, além de questionar qual é a essência do lugar, sutilmente capturada pelo fotógrafo. Banville confessa: “Quando penso naqueles dias e noites em Praga, não tenho certeza se aquilo que eu evoco são imagens da minha memória ou das fotografias de Josef Sudek, tão indelevelmente a sua obra tornou-se para mim um emblema do lugar” (PP, 2003, p. 70)²⁶⁷. A arte de Sudek, segundo Banville, é quintessencial de Praga – e sabemos que ela foca predominantemente nas paisagens, objetos, edifícios, pontes, árvores, natureza... Então, qual é a essência da cidade?

Ao mesmo tempo que Praga – essa cidade ficcional – se apresenta como uma cidade real, palpável, com suas pontes, igrejas, castelos, parques, Banville utiliza essa concretude, esse aspecto físico de maneira tangencial. A arquitetura, a geografia e os espaços servem-lhe de base para explorações mais abstratas, mais sutis e/ou filosóficas. Por exemplo, ao visitar o complexo que envolve a Igreja de São Pedro e São Paulo, o cemitério, a Rotunda, o autor demora-se na descrição de pessoas e das sensações e impressões que elas lhe causam, das marcas que deixam no seu espírito. Desse modo, ao detalhar algo concreto da paisagem urbana, incorpora a dimensão da geografia humana e da importância que esta carrega na formação daquilo que se considera um lugar. Por meio das experiências vividas, o viajante estrangeiro vai aos poucos se familiarizando com o local e seus habitantes. Quando percebe, aquele espaço aparentemente frio e impenetrável nos seus mistérios já o acolhe com certa intimidade, pois já se tornou lugar.

Sim, admitimos que o próprio Banville atribui às pessoas um peso maior. Praga, portanto, é acima de tudo feita de “gente”. Concordamos plenamente que tanto o

²⁶⁷ No original: “When I think back to those days, and nights, in Prague, I am not sure whether what I am summoning up are images from my memory, or from the photographs, so thoroughly has his work become for me an emblem of the place.”

indivíduo quanto a coletividade carregam a alma do lugar, são representantes por excelência dessa instituição chamada cidade. Mas acreditamos que essa comunidade é composta das grandes figuras e dos cidadãos comuns; afinal, cada um tem sua parcela de contribuição.

De nossa investigação, deduzimos ainda que, além das pessoas, o espaço também é imanente e imprescindível para a identidade local. Tanto D. H. Lawrence (*"The Spirit of Place"*, 1923) quanto Seamus Heaney (*"The Sense of Place"*, 1980) nos fazem perceber a importância do lugar, da cartografia, da geografia humana que só se desenvolve devido a certas características locais – sejam elas relativas à cultura, ao solo, à energia vital, à imaginação. Os basaltos dos Premyslidas... o calcário poroso do presente... ponte... catedral...

Esse espaço e essa gente, por sua vez, podem ser capturados pela arte. Assim como o foram pelas lentes de Sudek, pelos poemas de Jan Neruda, Jarosláv Seifert, Rainer Maria Rilke, pelas composições de Leos Janáček, pelos textos de Franz Kafka, Milan Kundera, Angelo Maria Ripellino, John Banville... Recorremos a Gumbrecht, que afirma: "Isso equivale a dizer que, tendo em conta o número potencialmente ilimitado de perspectivas, para cada objeto pode existir uma série infinita de interpretações e de modos de encontro" (GUMBRECHT, 2014, p. 86). E pensamos que, aparentemente, "a 'verdadeira' Praga, se é que, na realidade, se pode dizer que algo tão singular existe" (PP, 2003, p. 82)²⁶⁸, encontra-se também na ficção, na poesia, na arte...

Entidade sempre em processo de mudança, a cidade se constitui por narrativas plurais. Sua essência encontra-se nas gentes, nos lugares, nos fatos, histórias, testemunhos, poemas, canções, ensaios, nas fotografias. E quem sabe hoje se encontre também um pouquinho dentro de nós...

²⁶⁸ No original: "the 'real' Prague, if, indeed, such a singular thing may be said to exist."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DO AUTOR

CONTOS, ROMANCES E NÃO FICÇÃO

BANVILLE, John. *Birchwood*. New York: Vintage International, 1973. E-Book. eISBN: 978-0-307-49413-9.

_____. *Doctor Copernicus*. New York, NY: Vintage, 1993. E-Book. ISBN: 9780679737995.

_____. *Eclipse*. Trad. Celso Mauro Paciornik. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 2014. ISBN 9788525057853.

_____. *Ghosts*. New York: Vintage International, 1993. E-Book. ISBN: 978-0-307-81720-4.

_____. *Imagens de Praga: retratos de uma cidade*. Trad. Teresa Casal. Porto: Edições Asa, 2005.

_____. *Kepler*. In _____. *The Revolutions Trilogy (Doctor Copernicus; Kepler; The Newton Letter)*. London: Picador, 2001. p. 283-500.

_____. *Luz antiga*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Globo, 2013a.

_____. *Mefisto*. Trad. Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *O intocável*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O mar*. Trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *O violão azul*. Trad. Cassio de Arantes Leite. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. *Prague Pictures: Portraits of a City*. London: Bloomsbury, 2003.

_____. *Sudário*. Trad. Cassio Arantes Leite. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. E-Book. ISBN 978-85-250-6058-7.

_____. *Time Pieces – A Dublin Memoir*. Photographs by Paul Joyce. Dublin: Hachette Books Ireland, 2016a.

ENTREVISTAS E OUTROS

BANVILLE, John. Arts Lives - John Banville Part 2. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HWGCodZXjZI&t=804s>>. Acesso em: 02 jun. 2021.

_____. Entrevista a John Banville, com moderação de Filipa Melo. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=phwuUa_nQMs>. Acesso em: 25 jan. 2022.

_____. Episode 95 - John Banville - Part 01 (2010). The Drexel Interview - Archives. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fx8lob_DYZL4>. Acesso em: 2 fev. 2022.

_____. Fiction and the Dream. 2005a. Trad. Bruno Ochman Lustoza. Disponível em: <<https://www.johnbanville.eu/essay/translation/portuguese-1-2>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

_____. Interview with John Banville. *Writer in Profile* (David Hanly. RTÉ Television, 1992). Disponível em: <<https://www.rte.ie/archives/2017/0619/883870-writer-in-profile-john-banville/>>. Acesso em: 19 set. 2021.

_____. John Banville en Fundación OSDE. Entrevista realizada em junho de 2015a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NL1RLu5CwY&t=43s>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. John Banville in Conversation - When Prose Meets Poetry (2013a). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uaVgeovkn2E&t=1946s>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

_____. John Banville in Conversation with Carlo Gébler – The ICC Digital Literary Festival. Entrevista concedida a Carlo Gébler. Londres, dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=40v0FQySk_w>. Acesso em: 25 jan. 2021.

_____. John Banville in Conversation with Michael Cronin. Trinity Centre for Literary and Cultural Translation, Dublin, Jun, 2020a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vmbu42urrUY>>. Acesso em: 15/08/2021.

_____. The Art of Fiction No. 200. Interviewed by Belinda McKeon. *The Paris Review*, Issue 188, Spring 2009.

SOBRE O AUTOR E SUA OBRA

ADAMS, Tim. Reality Czech. *The Guardian*, Sun 21 Sep 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2003/sep/21/travel.travelbooks>>. Acesso em: 4 nov. 2021.

BOYLE, Kevin. *Genre and Code in the Work of Banville*. Doctoral Thesis. St Parick's College. Dublin City University. Dublin, Ireland, 2016.

IZARRA, Laura Patricia Zuntini de. Disrupting Social and Cultural Identities: A Critique of the Ever-Changing Self. *Irish University Review*, Vol. 36, No. 1, Special Issue: John Banville (Spring - Summer, 2006), p. 182-199.

_____. "Endless Beginnings" in the Criticism of Banville's Writings. *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, vol. 6, Jun. 2004, p. 61-66.

_____. *Espelhos e labirintos holográficos – o processo de uma "nova" síntese estética na obra de John Banville*. 259f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 1995.

_____. John Banville's Haunted Journeys to Prague of the Mind Portraits of the Invisible Side of a City. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 57, p. 117-128, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2009n57p117/14991>>. Acesso em: 10 set. 2020.

MCMINN, Joseph. 'Ah, This Plethora of Metaphors! I Am like Everything Except Myself': The Art of Analogy in Banville's Fiction. *Irish University Review*, Vol. 34, No. 1, Special Issue: John Banville (Spring - Summer, 2006), p. 134-150.

_____. Versions of Banville: Versions of Modernism. In HARTE, Liam; PARKER, Michael (eds.). *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000. p. 79-99.

MURPHY, Neil. *Abei Webinar Series 8 – John Banville & The Art of Fiction*, with Professor Neil Murphy. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8qXewSIXL-o>>. Acesso em: 23 set. 2021.

_____. John Banville: Out of the Postmodern Abyss. In _____. *Irish Fiction and Postmodern Doubt: An Analysis of the Epistemological Crisis In Modern Irish Fiction*. Lewinston, NY: The Edwin Mellen Press, 2004.

_____. John Banville: The City as Illuminated Image. In BEVILLE, Maria; FLYNN, Deirdre (eds.). *Irish Urban Fictions*. London: Palgrave Macmillan, 2018. p. 167-182.

PEDERSEN, Lene Yding. A Nexus of Memories: John Banville's Prague. In FRIBERG, Hedda, NORDIN, Irene Gilsenan, PEDERSEN, Lene Yding (eds.). *Recovering Memory: Irish Representation of Past and Present*. Newcastle, Uk: Cambridge Scholars Publishing, 2007. p. 263-279.

_____. Revealing / Re-veiling the Past: John Banville's Shroud. *Nordic Irish Studies*, vol. 4, p. 147-155, 2005.

POWELL, Kersti Tarien. The Lighted Windows: Place in John Banville's Novels. *Irish University Review*, Vol. 36, No. 1, p. 39-51, Special Issue: John Banville, Spring - Summer, 2006.

SMITH, Eoghan. 'An Infinity of Pragues' - John Banville's *Prague Pictures*. *European Journal of English Studies*, 2013, vol. 17, No. 2, p. 149-159.

SOBRE O ESPAÇO, A CIDADE, GEOGRAFIA; LITERATURA DE VIAGEM; ARQUITETURA

BARTHES, Roland. Semiology and Urbanism. In _____. *The Semiotic Challenge*. Translated by Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, 1994. p. 191-201.

BESSE, Jean-Marc. *La nécessité du paysage*. Marseille: Paranthèses, 2018.

_____. Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson. ARCHES, Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines, 2003, 6, p. 9-27. halshs-00113275.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BORM, Jan. Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology. In HOOPER, Glenn; YOUNGS, Tim (eds.). *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate, 2004. p. 13-26.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília/DF, n. 19, ano 14, p. 115-134, 2005.

_____. Espaço literário e suas expansões. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan-jun. 2007.

_____. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BUENO, Gustavo. Homo viator. El viaje y el camino. In PISA, Pedro. *Caminos Reales de Asturias*. Oviedo: Pentalfa, 2000. p. 15-47. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm>>. Acesso em: 25 set. 2020.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990. E-Book. ISBN 978-85-8086-302-4.

COLBERT, Benjamin. Description. In PETTINGER, Alasdair; YOUNGS, Tim (eds.). *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London; New York, 2020. p. 166-178.

COOKE, Simon. Inner Journeys: Travel Writing as Life Writing. In THOMPSON, Carl (ed.). *The Routledge Companion to Travel Writing*. London; New York: Routledge, 2016. p. 15-24.

CORREIA, Roberto Lobato. Espaço: um conceito-chave da Geografia. In CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo C. da Costa; CORREIA, Roberto L. *Geografia: conceitos e temas*. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 15-47.

COSGROVE, Denis Edmund. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, WI; London: The University of Wisconsin Press, 1998.

CULBERT, John. Narrative. In PETTINGER, Alasdair; YOUNGS, Tim (eds.). *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London; New York, 2020. p. 153-165.

DENVIR, Gearoid. From Inis Fraoigh to Innisfree... and Back Again? Sense of Place in Poetry in Irish since 1950. *The Yearbook of English Studies*, vol. 35, 2005, p. 107-130. JSTOR. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3509328>. Acesso em: 22 jan. 2021.

GARCÍA, Patricia. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. New York; London: 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Prefácio Eneida Maria de Souza. Ed. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014.

HARLEY, Brian. Mapas, saber e poder. *Confins*, 5, 2009. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/agosto2011/geografia_artigo_s/6art_mapas_saber_poder.pdf>. Acesso: 15 fev. 2021.

HOLLAND, Patrick; HUGGAN, Graham. *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

HUBBARD, Phil. *City*. New York: Routledge, 2006.

JAMES, David. *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space: Style, Landscape, Perception*. London: Continuum, 2009.

JONES, Owain. An Ecology of Emotion, Memory, Self and Landscape. In DAVIDSON, Joyce; BONDI, Liz; SMITH, Mick. *Emotional Geographies*. Aldershot: Ashgate, 2007. p. 205-218.

KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. Trad. Carla Muller. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, n. 34, p. 21-43, 2003. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29971/18573>>. Acesso em: 15 set. 2020.

LISLE, Debbie. Humanitarian travels: ethical communication in Lonely Planet guidebooks. *Review of International Studies*, 34, 2008. p 155-172.

LIVESAY, Graham. Fictional Cities. In PÉREZ-GÓMES, Alberto; PARCELL, Stephen (eds). *Chora: Intervals in the Philosophy of Architecture*. v.1. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1994. p.109-122.

MAGRIS, Claudio. *Journeying*. Translation Anne Milano Appel. New Haven & London: Yale University Press, 2018.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*, 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MINKOWSKI, Eugène. *Lived Time*. Translated, with an Introduction by Nancy Metzel. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970.

MUMFORD, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1961.

PALLASMAA, Juhani. An Architecture of the Seven Senses. In HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PEREZ-GOMEZ, Alberto. *a+u Architecture and Urbanism*. July, 1994 Special Issue. St Louis: Washington University. p. 27-37.

_____. Space and Image in Andrei Tarkovsky's *Nostalgia*: Notes on a Phenomenology of Architecture. In PÉREZ-GÓMES, Alberto; PARCELL, Stephen (eds). *Chora: Intervals in the Philosophy of Architecture*. v.1. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1994. p. 143-166.

_____. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. 3rd ed. West Sussex: John Wiley & Sons LTD, 2012.

PETTINGER, Alasdair. Guidance and Advice. In PETTINGER, Alasdair; YOUNGS, Tim (eds.). *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London; New York, 2020. p. 139-152.

RICHARDSON, Bill. The "Spatio-Cultural Dimension": Overview and a Proposed Framework. In RICHARDSON, Bill (ed.). *Spatiality and Symbolic Expression: On the Links between Place and Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

RUSKIN, John. *The Lamp of Memory*. London: Penguin Books - Great Series, 2008. E-Book. ISBN: 978-0-141-96318-1.

SAID, Edward. W. Invention, Memory, and Place. In MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 2ed. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2002.

TALLY Jr., Robert T. (ed.). *The Routledge Handbook of Literature and Space*. London; New York: Routledge, 2017.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. Trad. Lea Mara Valezi Staut. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231-244, jan./jun. 2006.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Landscapes of Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

SOBRE A MEMÓRIA, AUTOBIOGRAFIA

AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. do latim e prefácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. E-Book. ISBN 978-85-438-0932-8.

ARISTOTLE. On Memory. Trans. J. I. Beare. In ARISTOTLE. *The Complete Works of Aristotle*. The Revised Oxford Translation. Edited by Jonathan Barnes. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995, p. 1565-1580.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. 1ª. ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.

CHAVES, Márcia L. F. Memória humana: aspectos clínicos de modulação por estados afetivos. *Psicologia USP*, São Paulo, vol. 4, n. 1-2, p. 139-169, jan. 1993.

CICERO. *De Oratore Ad Quintum Fratrem Libri Tres (On the Orator)*. Trad. J. S. Watson. In CICERO. *The Complete Works of Marcus Tullius Cicero*. Hastings: Delphi Classics, 2014. ISBN 9781910630389.

ENDER, Evelyne. *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>>. Acesso em: 21 out. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A voz de Deus e os livros homens. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 26, n. 1, p. 119-124, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636060>>. Acesso em: 3 nov. 2020.

IZARRA, Laura Patricia Zuntini de. *O trauma cultural: ressonâncias literárias irlandesas*. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

MIRANDA, Célia Arns de. Conceitos de tempo e memória: entre a realidade e a ficção. In AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (orgs.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: EDUFAL, 2004. p. 87-106.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. In _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PHELAN, James. Contemporary Narrative Theory. In RICHTER, David H. (ed). *A Companion to Literary Theory*. Oxford, UK: Wiley Blackwell, 2018. p. 72-84

_____. Fictionality. *a/b: Auto/Biography Studies*, 2017. Vol. 32, No. 2, p. 235-238.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*: volumes 1, 2 e 3. Trad. Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. E-Book. ISBN 9788520941140.

PY, Fernando. Prefácio. In PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*: volumes 1, 2 e 3. Trad. Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. E-Book. ISBN 9788520941140.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Memória, história, esquecimento. Budapeste, 8 mar. 2003. Palestra proferida. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 17 dez. 2022.

SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. Trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro e Vera Helena Prada Maluf. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p. 41-81, fev. 1997.

SCHERER, Fábio César. Memória e interioridade nas *Confissões*. *Controvérsia*. v.2, n.2, p. 34-42 (jan-jun 2006). ISSN 1808-5253.

SELLIGMANN-SILVA, M. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016.

_____. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, 26 (1), jan./jun. 2006, p. 31-45.

SUBRT, Jirí. Augustine's *Confessions* as Autobiography. *Eirene. Studia Graeca et Latina*, LI, p. 171-185, 2015.

TALLY Jr. (editor), Robert T. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. London; New York: Routledge, 2017.

WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. London: Harcourt, 1985.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, setembro 2006.

SOBRE ARTE E REPRESENTAÇÃO, IMAGEM, FOTOGRAFIA, INTERMIDIALIDADE

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santori. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2009.

BRUNET, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: o uso de imagens como evidência histórica. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

GOMBRICH, Ernst H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press, 1984.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006.

HIRSCH, Edward. *Transforming Vision: Writers on Art*. Chicago: Bulfinch Press, 1994. Disponível em: <<https://www.edwardhirsch.com/transforming-vision-writers-on-art/>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

JEFFREY, Ian. *Josef Sudek 55*. London: Phaidon, 2001.

KLEE, Paul. *Notebooks, Volume 1: The Thinking Eye*. Ed. J. Spiller; trans. Ralph Manheim. London: Lund Humphries, 1973.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. (Org.). *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005, p. 39-45.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. Trad. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. Rev. Trad. Márcia Arbex. In ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-

Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

_____. From Intersemiotic to Intermedial Transposition: "Exchanging Image into Word / Word into Image". PEDRI, Nancy; PETIT, Laurence (eds.). *Picturing the Language of Images*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 13-31.

_____. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In DINIZ, Thaís Flores Nogueira (ed.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

_____. *Poetics of the Iconotext*. Edited by Karen Jacobs and translated by Laurence Petit. Farnham: Ashgate, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MITCHELL, W. J. T. Image X Text. In AMIHAY, Ofra; WALSH, Lauren (eds.). *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 1-11.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994.

RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. Thaís. F. N. Diniz, Eliana L. L. Reis. In DINIZ, Thaís. F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, jan-jun 2012a.

SAMAIN, Etienne (org). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012b.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 76-90.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAMINIAUX, Pierre. *The Paradox of Photography*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.

TUTTER, Adele. Angel With a Missing Wing: Loss, Restitution, and the Embodied Self in the Photography of Josef Sudek. *American Imago*, Vol. 70, No. 2, p. 127-190, 2013.

_____. Sudek, Janáček, Hukvaldy, And Me: Notes on Art, Loss, and Nationalism Under Political Oppression. In TUTTER, Adele; WURMSER, Léon (eds.). *Grief and its Transcendence: Memory, Identity, Creativity*. New York and London: Routledge, 2016. p. 149-188.

VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2006.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, V. 16, No. 4, (Winter, 1995), p. 599-649.

ZUTTER, Jörg. Pierre Bonnard: Observing Nature. Canberra: NGA, 2003. 184p. Catálogo de exposição, 7 March – 9 June 2003, National Gallery of Australia, Canberra; 4 July – 28 September 2003, Queensland Art Gallery, Brisbane.

GERAL

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In BAUDELAIRE, C. *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. E-Book.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. E-Book. ISBN 9788582175859.

BIAGGINI, Olivier. Todos somos romeos que camino pasamos: *homo viator* dans le mester de clerecía. *CEHM*, n. 30, 2007, p. 25-54.

BLOM, Philipp. *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting*. New York: Overlook Press, 2004.

BORGES, Jorge Luis. Ulrica. In BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. E-Book. ISBN 9788543808604.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. E-Book. ISBN 978-85-8086-859-3.

CAMATI, Anna Stegh. Textual Appopriation: Totalitarian Violence in Shakespeare's *Macbeth* and Tom Stoppard's *Cahoot's Macbeth*. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 49, p. 339-367, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/7305>>. Acesso em: 9 jul. 2021.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1989.

CUMMINGS, E. E. Eu levo o seu coração comigo. Trad. Regina Werneck. Disponível em: <http://www.releituras.com/eecummings_coracao.asp>. Acesso: 02 ago. 2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

_____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *After 1945: Latency as Origin of the Present*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2013. E-Book. ISBN 978-0-8047-8616-4.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HEANEY, Seamus. Digging. In _____. *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber, 2009. E-book. ISBN 9780571250738.

_____. The Sense of Place. In _____. *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London; Boston: Faber and Faber, 1980. E-Book. ISBN 9781466855755.

HEISENBERG, Werner. *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*. Translation Arnold J. Pomerans. New York; London: Harper & Row, 1971.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime – Ensaio sobre as doenças mentais*. Coimbra: Edições 70, 2012.

KAVÁFIS, Konstantinos. Ítaca. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/48386/itaca>>. Acesso em: 4 mar. 2021.

KIPLING, Rudyard. The Conundrum of the Workshops. Disponível em: <<https://poets.org/poem/conundrum-workshops>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

LAWRENCE, David Herbert. The Spirit of Place. In ARNOLD, Armin (Ed.). *The Symbolic Meaning: The Uncollected version of Studies in Classic American Literature*. London: Centaur Press Limited, 1962. p. 13-31.

LAWRENCE, David Herbert. The Spirit of Place. Version 3. In: *Studies in Classic American Literature*, 1923. Disponível em: <<https://xroads.virginia.edu/~Hyper/LAWRENCE/dhlch01.htm>>. Acesso em: 2 jun. 2021.

MIRANDA, Célia Maria Arns. *Tópicos de orientação*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 4 fev. 2021. Notas de orientação.

NODARI, Janice Inês. *Tópicos de orientação*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 29 mar. 2021. Notas de qualificação.

O'BRIEN, Eugene. The Place of Writing: place, poetry, politics in the writing of Seamus Heaney. *Hermathena*, n. 161, Winter 1996, p. 53-67.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SEIFERT, Jaroslav. Toda la belleza del mundo. Trad. Monika Zgustová y Elena Panteleeva. Titivillus (epublicre), 2015.

SEIFERT, Jaroslav. "View from Charles Bridge". *Ploughshares*, vol. 11, no. 4, International Writing (1985), p. 96-98.

WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach e a condição humana. In ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang (orgs.). *O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil – Volume 2*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 175-217.

WEINSTEIN, Arnold. *A Scream Goes through the House: What Literature Teaches Us about Life*. New York: Random House, 2004. E-Book. ISBN 0-8129-7243-0.

WILDE, Oscar. *The Decay of Lying and Other Essays*. London: Penguin, 2010. E-Book. ISBN 978-0-14-195835-4.

YEATS, William Butler. He Wishes for the Cloths of Heaven. Disponível em: <<https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/he-wishes-cloths-heaven/>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

_____. The Lake Isle of Innisfree. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/43281/the-lake-isle-of-innisfree>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MATERIAL COMPLEMENTAR (SITES, VERBETES)

About Prague. Disponível em: <https://www.nationsonline.org/oneworld/map/google_map_Prague.htm>. Acesso em: 12 set. 2020.

Carlo Gébler. Biografia. Disponível em: <<https://literature.britishcouncil.org/writer/carlo-gebler>>. Acesso em: 5 mar. 2021.

Caveat emptor. *Cambridge Dictionary*. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/caveat-emptor>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

Charter 77, "Declaration of Charter 77," *Making the History of 1989*, Item #628. Disponível em: <<https://chnm.gmu.edu/1989/items/show/628>>. Acesso em: 27 jul 2020.

Fotografia. *Dicionário etimológico*: etimologia e origem das palavras. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/fotografia/>>. Acesso em: 4 mar. 2021.

Inishfree Island (Inis Fraoigh). Disponível em: <[https://www.govisitdonegal.com/things-to-do/places-to-see/inishfree-island-\(inis-fraoigh\)](https://www.govisitdonegal.com/things-to-do/places-to-see/inishfree-island-(inis-fraoigh))>. Acesso em: 22 jan. 2021.

Jaroslav Seifert – Biographical. Informação disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1984/seifert/lecture/>>. Acesso em: 27 jul 2020.

Mapa. International Cartographic Association. ICA Mission. Última modificação: 18 março 2012. Disponível em: <<http://icaci.org/mission>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

Museu de Artes Decorativas em Praga, República Tcheca. Disponível em: <<https://www.hisour.com/pt/museum-of-decorative-arts-in-prague-czech-republic-52432/>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

O que é um pixel? Disponível em: <<https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-um-pixel/>>. Acesso em: 04 mar. 2022.

Perspectiva. Disponível em: <<https://www.sinonimos.com.br/perspectiva/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

Prague Pictures. Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/88254.Prague_Pictures>. Acesso em: 12 set. 2020.

Prova de contacto. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$prova-de-contacto](https://www.infopedia.pt/$prova-de-contacto)>. Acesso em: 27 jan. 2021.

Quinta-essência. *Dicionário Caldas Aulete*. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/quinta-ess%C3%A2ncia>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

Sudek. Quote. Disponível em: <<https://www.azquotes.com/quote/600799>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

ANEXO I – OBRAS DO AUTOR

PRINCIPAIS OBRAS DO AUTOR EM ORDEM DE PUBLICAÇÃO CONTOS, ROMANCES E NÃO FICÇÃO

- BANVILLE, John. (1970) *Long Lankin*. London: Secker & Warburg, 1970.
- _____. (1971) *Nightspawn*. London: Secker & Warburg, 1971.
- _____. (1973) *Birchwood*. London: London: Secker & Warburg, 1973.
- _____. (1976) *Doctor Copernicus*. London: Secker & Warburg, 1976.
- _____. (1981) *Kepler*. London: Secker & Warburg, 1981.
- _____. (1982) *The Newton Letter: An Interlude*. London: Secker & Warburg, 1982.
- _____. (1986) *Mefisto*. London: Secker & Warburg, 1986.
- _____. (1989) *The Book of Evidence*. London: Secker & Warburg, 1989.
- _____. (1993) *Ghosts*. London: Secker & Warburg, 1993.
- _____. (1995) *Athena*. London: Secker & Warburg, 1995.
- _____. (1997) *The Untouchable*. London: Picador, 1997.
- _____. (2000) *Eclipse*. London: Picador, 2000.
- _____. (2002) *Shroud*. London: Picador, 2002.
- _____. (2003) *Prague Pictures*. London: Bloomsbury, 2003.
- _____. (2005) *The Sea*. London: Picador, 2005.
- _____. (2009) *The Infinities*. London: Picador, 2009.
- _____. (2012) *Ancient Light*. London: Viking Penguin, 2012.
- _____. (2015) *The Blue Guitar*. London: Viking Penguin, 2015.
- _____. (2016) *Time Pieces: A Dublin Memoir*. Dublin: Hachette Books, 2016a.
- _____. (2017) *Mrs. Osmond*. London: Penguin, 2017.
- _____. (2020) *Snow*. London: Faber & Faber, 2020.

_____. (2021) *April in Spain: A Novel*. London: Faber & Faber, 2021.

_____. (2022) *The singularities: A Novel*. New York: Knopf, 2022.

PRINCIPAIS OBRAS DO AUTOR – como BENJAMIN BLACK

ROMANCES

BLACK, Benjamin. (2006) *Christine Falls*. London: Picador, 2006.

_____. (2007) *The Silver Swan*. London: Picador, 2007.

_____. (2008) *The Lemur*. London: Picador, 2008.

_____. (2010) *Elegy for April*. London: Mantle, 2010.

_____. (2011) *A Death in Summer*. London: Mantle, 2011.

_____. (2012) *Vengeance*. London: Mantle, 2012.

_____. (2013) *Holy Orders*. New York: Henry Holt, 2013.

_____. (2014) *The Black-Eyed Blonde*. New York: Henry Holt, 2014.

_____. (2015) *Even The Dead*. New York: Holt, 2015.

_____. (2017) *Prague Nights*. London: Penguin, 2017.

_____. (2020) *The Secret Guests*. London: Penguin, 2020.

PEÇAS E ROTEIROS

BANVILLE, John. (1983) *Reflections*. Screenplay adapted from The Newton Letter. Dir. Kevin Billington. Court House Films / Channel Four, UK. 1983. 90 min.

_____. (1994) *Seachange*. Television screenplay. Dublin: RTE, 1994.

_____. (1994) *The Broken Jug: After Heinrich von Kleist*. Oldcastle: Gallery Press, 1994.

_____. (1999) *The Last September*. Screenplay adapted from the novel by Elizabeth Bowen. Dir. Deborah Warner. Trimark Pictures, 1999.

_____. (2000) *God's Gift: A Version of Amphitryon* by Heinrich von Kleist. Oldcastle: Gallery, 2000.

_____. (2005) *Love in the Wars: After Kleist's Penthesilea*. Oldcastle: Gallery, 2005.