

Tempo, narração e descrição nos *Microcosmos* de Claudio Magris

Prof. Dr. Maurício Santana Dias ¹(USP)

Resumo

*Dez anos após escrever um livro incomum sobre a história e a cultura dos países recortados pelo Danúbio, Claudio Magris faz em **Microcosmos** uma imersão nos lugares e episódios de sua Trieste natal e arredores. Ao contrário de Danúbio, em que amplos espaços eram absorvidos por uma narrativa cheia de saltos, Microcosmos procede sobretudo pelo método da descrição e da justaposição. Esta comunicação pretende mostrar como, nesses dois livros, Magris faz um movimento pendular entre os pólos da narração, que mesmo no limite deixa entrever certa hierarquização do repertório (cânone), e da descrição aberta à pluralidade babélica.*

Palavras-chave: viagem, autobiografia, descrição, tempo

Antes de iniciar *Microcosmos*, Claudio Magris lhe antepõe duas epígrafes: uma, datada de 1791 e tirada de Amedeo Grossi, diz grosso modo que, apesar de o mundo inteiro já ser conhecido, e embora muitos livros já o tenham descrito abundantemente, mesmo assim nenhuma província encontrará sua justa descrição. A outra epígrafe é extraída de Jorge Luis Borges _ Magris não fornece as referências, mas se trata do epílogo de *El hacedor* (1960). Aqui é preciso citá-la textualmente: “Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao passar dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navios, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que aquele paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto”.

Nos dois casos escolhidos por Magris, a *descrição* errática, mas ao mesmo tempo precisa e exaustiva, é o procedimento por excelência que poderia restituir não só a imagem do próprio homem, mas também sua experiência mais autêntica do mundo. Não por acaso, esse desenho resultante da descrição acaba coincidindo com a autobiografia ou *imago* do descritor.

Nesse sentido, embora *Microcosmos* seja um livro que continue e exacerbe certos procedimentos retóricos de *Danúbio*, escrito uma década antes, assume radicalmente o que neste ainda era um aspecto accidental e não substancial da escrita, ou seja: a *descrição* como método fundador de uma composição literária quase não mediada pela representação narrativa.

De fato, *Danúbio* se apresenta simultaneamente como narrativa histórica e cultural da *Mitteleuropa* e relato autobiográfico de viagem, situando-se no cruzamento de vários gêneros. No entanto, embora cada ponto espacial do percurso pelo rio fosse como estilhaçado por um tempo não cronológico, que se dilatava ou retraía *ad libitum*, conforme a matéria tratada a cada passo pelo narrador-viajante, o livro ainda se situava dentro de uma moldura narrativa que se iniciava nas nascentes ambíguas do Danúbio, se desenvolvia através dos países fronteiriços da Europa Central e terminava necessariamente em sua foz, no Mar Negro. Em outros termos: as intermináveis descrições, episódios, reflexões, catálogos e enumerações caóticas acabavam, ali, refluindo para uma ordem narrativa determinada pelo próprio traçado cartográfico do rio, que garantiria ao livro, no limite, um vislumbre de totalidade. O narrador Magris, assim como seu duplo, o suposto viajante empírico, parece impor a si mesmo e ao leitor um ordenamento prévio que, ao fim e ao cabo, obedece ao curso do rio, acompanhando suas etapas mais ou menos relevantes, mais ou menos carregadas de “historicidade”, mais ou menos evocativa e memorável, o que por força exige certa hierarquização dos materiais, subdivididos em capítulos e sub-capítulos mais ou menos extensos, inclusões e exclusões, enfim, aquela operação canônica _no sentido etimológico de “medida” e “regra”_ implícita em toda narrativa.

Um dos possíveis motivos para a persistência da forma narrativa em *Danúbio* é sugerido pelo próprio Magris em seu ensaio pouco anterior, “Grande estilo e totalidade”. Cito a passagem que aqui importa: “A inteligência contemporânea oscila entre o centralismo da razão, que constrói e impõe modelos, e o particularismo das diferenças não relacionadas e desconexas, que se elidem reciprocamente naquilo que Musil chamava de ‘um delírio de muitos’”.¹

Bem entendido, Magris não faz nesse ensaio uma defesa do “grande estilo” do passado, “fundado na crença no signo e em sua capacidade de apreender a vida”; ao contrário, recuperando Hermann Broch e James Joyce, ele reafirma o caráter desorgânico e heterogêneo da arte moderna e inverte os termos: “Se e na medida em que ainda possa existir, o grande estilo deve assumir para si, em suas formas, esta caoticidade, pare ser fiel à verdade: à verdade da ausência ou da evasão do sentido, que para Broch não implica jamais a renúncia à exigência e à busca do próprio sentido”.²

Estamos neste ponto instalados no centro do paradoxo da contemporaneidade: a percepção da verdade como ausência de sentido e a necessidade responsável de continuar buscando esse sentido. Ou seja, a forma *deve ser* caótica e heterogênea para expressar uma experiência esvaziada de sentido. Mas, ainda assim, mesmo percebendo e acusando o impasse sem tergiversar, Magris nostalgicamente se mantém no campo da representação que só pode ser mediada pela narratividade, conquanto fragmentária e desencantada.

Entretanto o elogio mais patente da narração como meio privilegiado de representação da vida caótica, em desfavor da descrição, aparece numa importante passagem do próprio *Danúbio*, quando Magris visita a casa de Elias Canetti na Bulgária: “A autobiografia [de Elias Canetti], que parte da infância em Ruschuk, é esta construção da própria imagem, esta imposição de autocomentário; em vez de *narrar* uma realidade viva, ela a enrijece na *descrição*”.³

Nada mais explícito e revelador: a narração, o *epos*, continuaria sendo a via de acesso quase exclusiva à “realidade viva”, ao passo que a descrição produziria a petrificação da vida num quadro imóvel, implicando necessariamente a derrocada da busca pelo sentido.

Percebe-se aí, de modo evidente, um resíduo talvez inadvertido da famosa distinção de Georg Lukács _aliás, também personagem do *Danúbio*⁴_ entre o “narrar” e o “descrever”. Para Lukács, o primeiro método, o “narrar”, asseguraria a participação das personagens na totalidade épica (os modelos lukacsianos mais fortes são Balzac e Tolstói), ao passo que o segundo método (cujos principais representantes seriam Flaubert e Zola) se limitaria a fazer as personagens observarem passivamente fragmentos fetichizados da experiência.⁵ Essa oposição decisiva no ensaio de Lukács, escrito em 1936, parece ainda operante na organização de *Danúbio*, revelando-se sobretudo na passagem em que Magris faz suas objeções à autobiografia de Canetti.

No ensaio “A estrela da narração”, de 1972, Massimo Cacciari já havia indicado essa tendência de Magris para a síntese ou totalidade, manifesta em seus estudos sobre Joseph Roth: “Não creio”, diz Cacciari, “que Viena seja vivida como ‘síntese familiar de uma harmoniosa multiplicida-

¹ In: MAGRIS, Claudio. *L’anello di Clarisse*. Torino: Einaudi, 1998, p. 26.

² Op. cit. p. 11.

³ In: MAGRIS, Claudio. *Danúbio*. Tradução de Elena Grechi e Jussara de Fátima Mainardes Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 364. (grifo meu)

⁴ Veja-se especialmente a seguinte passagem de “Lukács em Viena”, subcapítulo 13 de “Café Central (Viena)”, em *Danúbio*: “Lukács está nos antípodas do espírito vienense, pelo qual, aliás, como bom húngaro, não tinha simpatia. Viena _a Viena onde vivera exilado_ é a cidade do mal-estar contemporâneo, que ele carimbou em bloco [em seu livro] *A destruição da razão*, que parece uma autocaricatura de seu pensamento”. p. 192.

⁵ Cf. LUKÁCS, G. “Narrar ou descrever?”. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Organização de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 47-99.

de', como quer Magris; repetiria a propósito as palavras de Roberto Bazlen sobre Trieste: não crisol nem síntese harmoniosa, mas encruzilhada, cruzamento dramático de eventos e de direções diversas".⁶

Ora, o próprio Canetti, em uma conferência de 1976, já respondera _digamos_ por antecipação àquele suposto dissídio ("narrar" ou "descrever") acusado por Magris a respeito de seus textos autobiográficos (ou auto-tanato-biográfico, como queria Derrida). Cito Canetti: "O poeta *está* mais próximo do mundo quando carrega em seu íntimo um caos; no entanto, e este foi nosso ponto de partida, sente *responsabilidade* por esse caos _não o aprova, não se sente bem com ele, não se crê importante por ter em si espaço para tanta coisa contraditória e desconexa, mas odeia o caos e não perde jamais a esperança de dominá-lo em prol dos outros e de si mesmo. Para dizer algo sobre este mundo que tenha algum valor, o poeta não pode afastá-lo de si ou evitá-lo. Tem de carregá-lo em si enquanto caos, a despeito de todas as metas e planejamentos, pois o mundo se move com velocidade crescente rumo à própria destruição. [...] Contudo, não se pode permitir sucumbir ao caos, mas, a partir justamente da experiência que dele possui, precisa combatê-lo, contrapondo a ele a impetuosidade de sua esperança."⁷

Essa formulação de Canetti corrobora um conhecido texto seu de 1965, "Realismo e nova realidade"⁸. Nele importa menos a enésima constatação da impossibilidade do "grande estilo", ou seja, do método de incorporação de *toda* a realidade pelo romance realista do século XIX, e mais o conceito dilatado de "nova realidade", a qual já não caberia em nenhuma moldura. Muito brevemente, o conceito canettiano de nova realidade se desdobra em três planos: a) realidade *crescente*; b) realidade mais *exata*; c) realidade *do devir*.

A realidade *crescente* seria a simples constatação de que "aqui há muito mais coisas, não apenas quantitativamente (mais seres humanos e objetos), mas há infinitamente mais coisas também sob o aspecto qualitativo. O Velho, o Novo e o Outro afluem de todos os lados [...] Hoje, as novidades nos rodeiam aos milhares, de todos os lados". Abro um parêntese e lembro que, talvez por isso, já em 1859, o Oblomov de Gontcharov se queixasse de sua cama: "A vida pressiona, urge de toda parte!" _questão que retomarei mais adiante.

Já a realidade *mais exata*, sempre segundo Canetti, estaria relacionada com a expansão avassaladora da ciência no mundo moderno, especialmente no século XX: "O que eu gostaria de acentuar aqui", diz Canetti, "é a influência da exatidão científica sobre a realidade em geral. [...] O crescimento da especialização caminha de mãos dadas com o crescimento da exatidão; a realidade é dividida, subdividida, apreensível a partir de orientações diversas, até em suas menores unidades".

Quanto à realidade *do devir*, teríamos chegado a um ponto de cisão intransponível: "A realidade do devir foi cindida: de um lado, a aniquilação; de outro, o bem-estar. Os dois lados agem simultaneamente, tanto no mundo quanto em nós. Essa cisão, esse duplo devir, é absoluto, e não há ninguém que possa ignorá-lo". E conclui: "É particularmente esse duplo aspecto do devir _ativamente desejado e ativamente temido_ que diferencia a realidade de nosso século da do século passado. O aspecto crescente e mais exato dessa realidade havia já, então, começado a se delinear, sendo hoje diversos apenas em sua rapidez e dimensão. O aspecto do devir, no entanto, é substancialmente diferente, e pode-se falar, sem exagero, que vivemos numa era mundial que não tem mais nada em comum com a de nossos antepassados no que toca ao fundamental: ela não apresenta um futuro indiviso".

⁶ Cf. CACCIARI, Massimo. *Dallo Steinhof*. Milano: Adelphi, 1984. p. 226.

⁷ Cf. CANETTI, E. "O ofício do poeta". In: _____. *A consciência das palavras*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 283-284.

⁸ Cf. "Realismo e nova realidade", op. cit., especialmente p. 75-78.

Dessa perspectiva, retomando os livros de Claudio Magris, tanto *Danúbio* quanto *Microcosmos* correspondem à percepção canettiana de uma realidade *crescente e mais exata*, que constituem por assim dizer os aspectos acidentais do problema. A divergência fundamental, no entanto, está na mudança substantiva em relação ao *tempo do devir*.

Se em *Danúbio* a própria espacialidade contínua da viagem dá a perceber, subterraneamente, uma duração interna da narrativa que se estende rumo a um fim posto desde o início, *Microcosmos* se encerra, por sua própria errância espacial e descritiva, ou melhor, pela autonomização dos espaços em mônadas, em um tempo desgarrado e indeterminado. Em vez de narrativa fragmentária, mas ainda assim orientada teleologicamente _e fisicamente_ no espaço-tempo do Danúbio, *Microcosmos* pretende em suas nove⁹ partes (“Caffè San Marco”, “Valcellina”, “Lagune”, “Il Nevoso” etc.), cada parte designando lugares não contíguos, instalar-se nesse tempo imediato da pura descrição. Em outros termos, é como se a escritura buscasse livrar-se de sua intrínseca temporalidade a fim de ser apreendida num só golpe de vista.¹⁰

Um dos efeitos dessa inversão de perspectiva é que, em várias passagens, e não sem humor, existência vital e mineral convergem para um mesmo ponto. Cito aleatoriamente dois trechos do livro: “A vida é depósito, oxidação, gordura grudada no prato e preto sob as unhas, halo amarelado na roupa de cama, melancólica marca de Eros, e necessita de detergente”; e “a velhice é uma exuberância caótica, vida que cresce destruindo sua forma e morre por excesso”.¹¹

Essa sobreposição de vida e materialidade bruta, expressa no próprio corpo do homem e do mundo, ganha vulto quando Magris descreve as sucessivas destruições por que passou a região de Antholz e conclui: “A história se reinsere lentamente na geografia, na decifração dos sinais e dos sulcos escavados na terra [...] O tempo da geografia é igualmente retilíneo, assim como o histórico, porque mesmo as montanhas e os mares nascem e morrem, mas é tão grande que se encurva, como uma reta traçada sobre a superfície da terra, e estabelece uma relação distinta com o espaço; os lugares são novos do tempo que se dobrou sobre si mesmo.”¹²

O retilíneo dá lugar ao curvo que se enovela sobre si mesmo. E aqui retomo a análise que Magris faz do *Oblomov* de Gontcharov, num ensaio de 1996, onde reverbera a mesma idéia de estase e interrupção como resistência: “Oblomov não age, não escolhe, não decide; é tomado por uma inércia que invade a profundidade de sua pessoa e lhe impede qualquer realização de si mesmo; seu lugar preferido é a cama, onde está preguiçosamente deitado a confrontar-se com a agressividade invasiva da realidade [...] A abulia e o tédio de Oblomov são a resposta, grandiosa em sua negatividade ora amaríssima, ora tragicômica, a uma vida que parece tornar-se, sob certos aspectos, cada vez mais invisível e irreal, agredindo e golpeando o indivíduo com um bombardeio febril de tarefas, estímulos, solicitações, impulsos, deveres, requerimentos e ordens que o impedem de viver. ‘A vida pressiona, urge de toda parte!’, exclama Oblomov angustiado, revirando-se na cama; não se pode viver, assim como não se pode dormir quando somos acossados por contínuas picadas de insetos”.¹³

Neste ponto caberia introduzir uma última reflexão relevante para o que vem sendo tratado aqui, ou seja, a necessidade de uma nova concepção de tempo formulada de modo forte, por exemplo, por Giorgio Agamben em *Infância e história*.

⁹ É muito provável que a subdivisão de *Microcosmos* em nove partes remeta, como um efeito em eco, ao número perfeito de Dante, marcado por seus “encontros” com Beatrice e o Amor “che move il sole e l’altre stelle”.

¹⁰ Nesse sentido, todo o livro seria uma tentativa de apagar a fronteira entre *poesia* e *pintura* tal como formulada por G.E. Lessing em *Laocoonte*.

¹¹ Cf. MAGRIS, C. *Microcosmos*. Milano: Garzanti, 1996.

¹² Op. cit., p. 210-211.

¹³ Cf. MAGRIS, C. *Utopia e disincanto*. Milano: Garzanti, 1999.

“Toda cultura”, diz Agamben no capítulo “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo”, “é primeiramente uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também e antes de tudo ‘mudar o tempo’”.¹⁴

Como se sabe, a representação ocidental do tempo como *continuum* pontual, infinito e qualificado deriva não só das religiões monoteístas e mais especificamente do cristianismo, mas sobretudo da *Física* de Aristóteles, que definiu o tempo como “número do movimento conforme o antes e o depois”, numa continuidade garantida por uma divisão em instantes (*tò nyn*, o agora) inextensos, análogos ao ponto geométrico (*stigmé*). Esse tempo sequencial e mensurável, embora interiorizado pelo cristianismo – “É em ti, meu espírito, que eu mensuro o tempo”, diz Agostinho –, é ainda, como nota Agamben, “a sucessão contínua de instantes pontuais do pensamento grego”, e a consequência disso é que “o tempo contínuo e quantificado não é abolido, mas simplesmente transferido do curso dos astros [já formulado no *Timeu* de Platão] à duração interior”.¹⁵

Contra essa concepção de tempo baseada na pontualidade, que provoca “um adiamento infinito e impede a existência humana de possuir a si mesma como algo único e completo”, Agamben retoma o pensamento dos estoicos, no qual o tempo “não é algo de objetivo e subtraído ao nosso controle, mas brota da ação e da decisão do homem. O seu modelo é o *cairós*, a coincidência brusca e imprevista na qual a decisão colhe a ocasião e realiza no átimo a própria vida”. E isso nos remete à noção de responsabilidade postulada reiteradamente por Canetti: “Trata-se de uma responsabilidade para com a vida que se destrói, e não se deve ter vergonha de dizer que essa responsabilidade é alimentada pela compaixão”.¹⁶

A essa idéia forte de *responsabilidade* Canetti contrapõe a ética do engajamento, “pobre palavra nascida já para a banalidade e que hoje [1965] grassa como erva daninha. A palavra [engajamento] soa como se nosso posicionamento diante das coisas mais importantes se assemelhasse a um vínculo empregatício. A verdadeira responsabilidade é, no entanto, uma centena de vezes mais difícil, pois é soberana e determina-se a si mesma”.¹⁷

A conclusão de Agamben – e também de Canetti – termina, pois, por golpear as bases do historicismo que lastrearam as revoluções fracassadas dos últimos séculos, bem como as formas tradicionais de representação do mundo: “Assim como ao tempo vazio, contínuo e infinito do historicismo vulgar deve-se opor o tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer, ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica”.¹⁸

A nona e última parte dos *Microcosmos*, intitulada “La volta”, seria a tentativa magrisiana mais extrema de fazer eclodir esse tempo cairológico – tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer – postulado por Agamben. Este “epílogo” é a única seção do livro que não indica um lugar específico (o café, as colinas, o jardim público de Trieste onde se vêem os bustos de James Joyce,

¹⁴ Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. p. 111.

¹⁵ Op. cit., p. 116.

¹⁶ CANETTI, op. cit., p. 285.

¹⁷ Op. cit., p. 49. A mesma noção de “responsabilidade” é retomada de modo semelhante por George Steiner em sua polêmica “contra a cultura do comentário”: “Usando uma palavra fora de moda, chamarei de *responsabilidade* esta resposta que a interpretação dá sob a pressão da ‘representação’. A experiência autêntica da compreensão, quando um ser humano ou um poema se dirige a nós, é uma experiência de responsabilidade em resposta ao outro. Somos responsáveis diante do texto, da obra de arte e da oferta musical em um sentido muito particular, que é ao mesmo tempo moral, espiritual e psicológico”. Cf. STEINER, G. *Vere presente*. Traduzione di Claude Béguin. Milano: Garzanti, 1998. p. 22.

¹⁸ AGAMBEN, op. cit., p. 128.

Umberto Saba e Italo Svevo, sendo que deste último só resta o pedestal), remetendo de modo circular e anafórico à epígrafe borgiana. Além disso, “la volta” nos coloca alguns problemas de tradução. “Volta”, em italiano, tem várias acepções em italiano. Pode significar a “vez” (“*c’era una volta*”, “era uma vez” ou “once upon a *time*”, que sublinha o aspecto temporal da palavra), direção para onde se vai (“*partì alla volta di Milano*”), mudar de posição (“*vedrai te simigliante a quella inferma/ che non può trovar posa in su le piume,/ ma con dar volta suo dolore scherma*”, Dante *Purgatório* VI, 149-151); mas também pode indicar um substantivo concreto: a abóbada de uma edificação ou a própria curvatura celeste _em que concreto e abstrato se tocam.

Tal polissemia ganha maior força quando se sabe que, nessa *coda* ao livro, Magris faz uma espécie de exercício autobiográfico em terceira pessoa e retoma, no presente, uma cena de infância que marca a descoberta da sexualidade dentro de uma igreja situada em frente àquele mesmo jardim público de Trieste, onde uma pequena multidão se refugiara para escapar ao temporal. Na impossibilidade de citar o texto por inteiro, reproduzo as seguintes passagens: “Deixou-se levar e empurrar naquela massa ondulante, fechando os olhos. Quando os reabriu, viu-se muito próximo de um rosto feminino, jovem e desdenhoso, a boca muito bela e cruel e o nariz imperioso; os olhos miravam outro lado, ignorando-o. A multidão os comprimia, sentiu contra seu peito o seio duro e teso, uma lua cheia e sólida; o bico o espetava como uma lança e lhe penetrava a carne [...] as imagens corriam cada vez mais rápidas, se confundiam num turbilhão indistinto, a velocidade as amontoava e dissolvia, o tempo remontava a um tremular incerto, talvez fosse a luz das velas que oscilavam na igreja golpeada pelo vento [...] Sobre ele, a abside se encurvava como a abóbada do céu”.

Aqui estão concentradas todas as “voltas” possíveis. Qual a possibilidade de esse novo tempo cairológico instalar-se na história pessoal e coletiva, como se recolhesse os cacos da experiência? Antes que se possa dar uma resposta, o livro se fecha.

Referências bibliográficas

- [1] AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- [2] CACCIARI, Massimo. *Dallo Steinhof*. Milano: Adelphi, 1980.
- [3] CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- [4] LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Org. Leandro Konder. Trad. L. Konder *et al.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- [5] MAGRIS, Claudio. *L’anello di Clarisse*. Torino: Einaudi, 1984.
- [6] _____. *Microcosmi*. Milano: Garzanti, 1997.
- [7] _____. *Danúbio*. Trad. Elena Grachi e Jussara de Fátima Mainardes Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- [8] _____. *Utopia e disincanto*. Milano: Garzanti, 2001.
- [9] STEINER, George. *Vere presenze*. Trad. Claude Béguin. Milano: Garzanti, 1998.

¹**Autor**

Maurício SANTANA DIAS, Prof. Dr.
Universidade de São Paulo