

# Às cegas: intertextualidade e leitura da memória literária

MARCELO FRANZ\*

**RESUMO:** Este estudo analisa as formas como ocorre a intertextualidade no romance *Às cegas* de Claudio Magris (2009). É possível notar, no texto do autor italiano, o intenso diálogo com obras clássicas da literatura mundial, referidas de modo complexo na experiência memorialística do narrador protagonista, Salvatore Cippico. A rememoração de seus atos – situados em contextos históricos que são descritos criticamente – é, ao mesmo tempo, fortalecida e confundida pela rememoração de suas leituras formadoras. Em variados sentidos, o intertextual se revela, por vezes de modo dramático, a experiência da “memória da literatura”, termo consagrado pela teorização de Tiphaine Samoyaut e que orienta a nossa compreensão do romance de Magris.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Às cegas*; Claudio Magris; Intertextualidade; Memória.

**ABSTRACT:** This study analyzes how intertextuality works in the novel *Às Cegas*, by Claudio Magris (2009). It is possible to note in the text of the Italian author the intense dialogue with classic works of world literature, referred to in a complex way in the memorialistic experience of the protagonist narrator, Salvatore Cippico. The remembrance of his acts — situated in historical contexts that are critically described — is at the same time strengthened and confused by the remembrance of his formative readings. In various senses, intertextuality is sometimes dramatically the experience of the “memory of literature,” a term embodied in the theorizing of Tiphaine Samoyaut and which guides our understanding of Magris’s novel.

**KEYWORDS:** *Às cegas*; Claudio Magris; Intertextuality; Memory.

---

\* Curso de Letras – DALIC – Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – Campus Curitiba - 80230-901 – Curitiba – PR – Brasil. Email: mfranz4390@gmail.com

A intertextualidade é sempre uma iniciativa criativa que, ainda que não se assuma como tal, parte, no plano da criação, da revisão responsiva a leituras feitas pelo autor e se concretiza, no plano da recepção, como convite a leituras coligadas – justapostas ou superpostas – pelo leitor. Ativa-se por meio disso um conjunto de experiências potencialmente “memorialísticas”, na medida em que são, para o autor e para o leitor, recuperadas e atualizadas vivências de interpretação de textos anteriores, que acabam por ser ressitoados semanticamente pela leitura do presente.

Segundo Julia Kristeva, “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud SAMOYAULT, 2008, p. 15). Disso deduz-se que, mais do que uma escolha sujeita ao estilo do autor, mais do que o resultado de uma “influência” assumida por ele, a intertextualidade é inerente a todo ato de criação. Todo texto se alimenta de outros, alheio à vontade ou à consciência de quem o crie, já que a própria inserção do criador num contexto cultural o torna beneficiário de um repertório de invenções anteriores que inviabilizam, em regra, qualquer originalidade. No mesmo sentido, ao leitor é impossível ler uma obra literária como única no mundo, sem que faça, sabendo disso ou não, relações com suas experiências de vida e de leitura. Em suma não há composição textual pelo autor sem que se ative uma rede de memórias do já criado (que é relido). Não há produção de sentido pela recepção sem que se ative uma rede de memórias do lido (que é recriado).

A relação que se pode estabelecer entre intertextualidade e memória é tomada por Tiphaine Samoyault (em *A intertextualidade*) com intensa curiosidade, quando ela define o núcleo gerador das práticas intertextuais no que define como “memória da literatura”, que consistiria na retomada inexorável do que antes se escreveu (e se leu). Um interessante ponto de convergência desse processo intertextual/memorialístico radicado na experiência de recepção criadora é a representação literária do ato de ler e as consequências advindas dele. Este é, se não for peremptória a observação, o momento em que, numa introversão metalinguística, a ficção se põe a refletir – no plano do enredo - sobre o que lhe é próprio em termos de procedimento e comunicação, reproduzindo e tematizando de modo amplificado o que há de complexo nessa comunicação e na memória leitora que lhe dá base.

Além das representações conjugadas da memória e da leitura (e em intenso diálogo com elas), o romance *Às cegas*, de Claudio Magris (2009), se abre a complexos entendimentos que incluem do debate histórico à atualização de aspectos de mitos gregos, passando por um experimentalismo narrativo que por vezes nos transtorna. Porém, independentemente dos eixos temáticos que se pudesse citar – e são muitos – o fulcro da diegese, variada nas suas ocorrências e desdobramentos é a apresentação e, por meio dela, a construção subjetiva do narrador, erigido em sua confusa individualidade a partir do que conta e do ato de contar.

Notamos, a princípio, a aparente intenção, da parte do narrador, de iluminar aspectos de sua vida presente por meio do acerto de contas ou do retrospecto de suas vivências rememoradas. Mas esse intento é vivenciado como um desafio e um fardo. Descrito como um velho com sintomas de esquizofrenia, internado na clínica de Barcola, em Trieste, Salvatore Cippico interage no presente da narrativa apenas com o Dr. Ulcigrai, e lhe conta

uma história que teria sido a da sua vida, numa aparente suspensão da ação atual, em que pouco há além da fala do protagonista e eventuais manifestações do interlocutor, referidas de modo indireto pelo narrador. Essa narrativa é embaralhada a fragmentos dispersos (e sobrepostos de modo complexo) de outras histórias, usadas como veículo de iluminação, pelo viés do simbólico ou do substitutivo, do que foi a trajetória do sujeito que fala.

Reitera-se, desse modo, o que é comum a muitos romances modernos centrados num único narrador personificado dando-se a uma experiência intimista. À sua maneira, sobretudo no plano da organização formal do tempo da ação, em que se nota, por vezes, o uso do fluxo de consciência, o livro de Magris, apesar de sua contemporaneidade, se aproxima de certas criações do romance de introspecção psicológica de influência freudiana e bergsoniana, tão comuns em certa ficção do começo do século XX<sup>1</sup>.

Por meio da autorrevelação intentada pelo narrador, parafraseando o que se lê em Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, o que se quer contar é “quem foi que foi que foi o ativista político Salvatore Cippico” (ROSA, 1994, p. 494). O caráter reiterativo dessa frase, que no romance rosiano é dita por Riobaldo para justificar sua narração, tem o poder de sugerir uma espécie de reverberação das possibilidades identitárias que ecoam no relato do sujeito multiplicado que se quer revelar. Assim é no livro de Rosa<sup>2</sup>. Assim é no livro de Magris. Essa multiplicidade indefinida da(s) personalidade(s) do narrador, criação e criadora de uma narração que se nega a ter uma organização unitária do conteúdo narrado, é um recurso para a evidência, no desenvolvimento do testemunho irregular do narrador, do indivíduo plural que disso emerge.

Visto assim, o texto se escora num processo paulatino de criação de um eu a partir do processo narrativo. Mais do que o importantíssimo ato em si de falar e falar e, por meio disso, conhecer-se e dar-se a conhecer ao narratário – que se consubstancia na figura pressuposta do próprio leitor empírico – o que nos interessará oportunamente -, nota-se que a forma básica de interação entre falante e ouvinte é a da narrativização dessa vida a ser revelada em suas peripécias. Mais do que se enredar nas malhas do discurso, o que já seria em si, na sua estrutura formal, útil ao processo de conhecer-se, o narrador intenta uma diegese criadora de um sujeito em que se articule a dispersão das suas experiências.

Trata-se de um relato falado de teor memorialístico que se abre, por opção de quem o faz, a uma hipótese de ficcionalização da figura do eu, porque a verdade das experiências

---

<sup>1</sup> Segundo Salvatore D'Onofrio, fugindo do realismo social: “O romance do fluxo de consciência tem por intuito a exploração da alma humana, tentando desvendar os mistérios da presentificação da memória, do subconsciente e do inconsciente. [...] Sigmund Freud e o advento das teorias psicanalíticas propiciaram a florescência de narrativas de cunho intimista, voltadas para a indagação sobre as aspirações mais recônditas do ser humano, os sonhos e os desejos loucos, as frustrações, o tempo existencial e o espaço vital. [...] O pressuposto filosófico, que sustenta por baixo essa corrente estética, é o pensamento de Henri Bergson de que os dados da consciência não constituem uma categoria estática, mas fluem constantemente como uma correnteza. Ações, ideias, sentimentos e sensações do tempo presente misturam-se com a memória do passado e com as aspirações do futuro” (D'ONOFRIO, 1997, p. 437).

<sup>2</sup> Rosa é um autor admirado por Magris e citado sempre com interesse em algumas de suas entrevistas – como a que deu a Betty Milan, para a Folha de São Paulo (MILAN, 2002) – e no posfácio de A Cultura do Romance (MORETTI (Org.), 2010, p. 1024).

vividas é vista de saída como inalcançável ou intraduzível pelos recursos da denotação. O ato narrativo vai, portanto, na direção de um relato com traços ficcionais que tanto podem ser meramente reparadores dos aspectos impróprios ou irrelevantes do que se quer contar (como a seleção dos melhores momentos, que há em qualquer relato autobiográfico) como podem ser substitutivos, por analogia, simbolização, similitude ilustrativa, revelando, em tese, um eu conotativo, uma entidade confusamente poética que emerge de discurso do narrador para representá-lo de modo cifrado.

Assim, há na narrativa a criação de um Cippico “outrado” para que, por via indireta, esse “outro” revele melhor o “mesmo”. É o diferente usado para criar o efeito de igualdade. De todo modo, o que Cippico quer é revelar-se (sem deixar também de se confundir, confundindo-nos) com uma rememoração de vivências aventureiras desenhando, por escolha sua, um perfil construído por uma série de desastres e grandes feitos que, ao fim, o constituem como personagem de si mesmo em seu relato ao Dr. Ulcigrai.

O relato oral do protagonista expressa e assume a consciência da representação narrativa, da arquitetura textual, pensada como obra em processo, o que é exemplificado pelas vezes em que Cippico se desculpa com o Doutor por não estar sendo claro ou coerente, o que demonstra que ele gostaria de poder ser assim. Nesse exemplo, ele diz ter o desejo de

Uma resposta firme e segura, no essencial; às vezes, admito, um tanto confusa nos detalhes. Mas o que fazer com esse vaivém, com tantas coisas que se amontoam, anos e países e mares e prisões e rostos e fatos e pensamentos e mais prisões e rasgados dos céus de uma noite de onde o sangue escorre em fluxos e feridas e quedas... E a vida, tantas vidas, não é possível mantê-las juntas (MAGRIS, 2009, p. 09–10).

Ele tem, por certo, um modelo de narrativa, um parâmetro a seguir e em torno do qual organizar a história que conta, algo que, por vezes, lamenta não poder alcançar.

O fato de suas memórias serem faladas e não escritas – como as de Bentinho (em Dom Casmurro, de Machado de Assis) ou Paulo Honório (em São Bernardo, de Graciliano Ramos), outros narradores memorialistas, que se assumem como “escritores” - não tira a “textualidade” literária pressuposta (e almejada por ele) de seu narrar. Nisso seu procedimento é parecido com o de Riobaldo, que também apenas fala com o Senhor em Grande sertão: veredas. O parâmetro organizador de seu relato é o da narrativa oral, que pode ser diegeticamente complexa, envolvendo estratégias de composição da ação e desenho dos personagens que têm por meta, tanto quanto a narrativa escrita, criar os efeitos no receptor que lhe permitam fruir, compreender e ressignificar o que recebe, conforme nos leva a inferir a reflexão de Walter Benjamin sobre a figura do narrador ancestral e sua narração eminentemente falada (BENJAMIN, 1985, p. 187).

Mas o relato do vivido por Cippico não seria o mesmo sem a assunção, por ele, da importância decisiva da leitura, a ponto de, em muitos momentos, ele confundir-se com os personagens literários que cita dos livros que leu. Isso é tão forte que, no quadro geral do debate sobre o ler no romance de Claudio Magris, uma das entradas de análise mais oportunas é a do entendimento da representação ficcional de atos de leitura. Antes de observarmos

como isso se dá na sua criação, cabe uma verificação dos modos como o ato leitor costuma ser ficcionalizado.

Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, no livro *A formação da leitura no Brasil*, são variadas as formas de representação ficcional do leitor na tradição de romances desde o século XVI. Algumas delas são híbridas. Destacamos as que, por sua complexidade, nos parecem as mais relevantes. Há, em geral, duas opções básicas de “inclusão” do leitor real, receptor empírico da obra, no corpo da ação narrada, sendo que os ficcionistas podem conferir a esse leitor diferentes graus de personificação, individualidade e participação efetiva na trama. Muitos romances do século XIX, aparentemente inspirados nos procedimentos usados pelo folhetim para alcançar a “fidelização” do leitor, consideram a existência concreta de uma recepção, à qual se voltam de modo sutil e ameno, buscando a “condução” da leitura por meio de breves revisões do que já foi contado – para o leitor não perder o fio dos acontecimentos – ou de comentários em que se toma o leitor como um amigo com o qual se mantém relativa intimidade, o que não impede que a voz narrativa seja também bastante tutelar, no sentido de facilitar ao máximo, pelo recurso da redundância, a vida de quem lê. É o que se vê, por exemplo, no tipo de interação que o narrador pressuposto mantém com o leitor nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

A outra forma, mais moderna, de inclusão do leitor real, tornado personagem e narratário explícito do texto, é a que se vê em textos nos quais se procede a ficcionalização, no enredo do romance, de um ato de “escrita” literária. A inclusão, nesse caso, é feita de invectivas e interpelações ao leitor, como as que usam os narradores-personagens como Brás Cubas (das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis), e Rodrigo S.M. (de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector), identificados, nos enredos, como escritores em processo de criação, revelando a materialidade dessa operação, o que é decisivo para o tipo de interação que querem estabelecer com o receptor. Esse narrador- personagem (enquanto “autor” parece negociar com o destinatário modos de viabilizar o pacto ficcional, que é, assim, desmascarado em seu caráter de representação, com a assunção, pelo texto, de que o leitor é parte importante no processo de composição dos significados, algo que o narrador-autor simula controlar, sugerindo, contudo, de modo irônico, que esse controle não é plenamente possível. As invectivas querem estabelecer esse pressuposto comando assumido por quem narra, mas são também parte de um jogo de trapaças que cabe à recepção compreender e dele participar. Esse jogo se sustenta na remissão do leitor a um entre-lugar ambíguo, na fronteira da ação inventada (da qual o personagem-autor é procedente) com a realidade externa (da qual ele mesmo, leitor, é parte, com as atitudes concretas de realização do sentido que lhe cabe assumir, sob a “indicação” do texto).

Embora não se possa considerar uma forma evidente de “inclusão” como as que citamos acima, outro modo clássico de representação literária do leitor é aquele em que se procede a ficcionalização, no enredo do romance, de um ato de leitura, sendo o personagem protagonista – não necessariamente um narrador – caracterizado, entre outras coisas, mas com grande destaque, como alguém que lê e tem sua vida marcada por isso. É o que se vê na descrição de figuras como Alonso Quijano (*Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes),

Emma Bovary (Madame Bovary, de Gustave Flaubert), Policarpo Quaresma (Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto) e Visconde de Sabugosa (Sítio do Pica-Pau Amarelo, de Monteiro Lobato). A comunicação efetiva com o leitor real, externo ao texto, não é, como em outros casos, explícita. Mas, por meio da ação narrada, está subjacente uma eventual “mensagem” a quem lê, pela maneira como se descreve a interação do personagem com o que lê, o que pode carregar, o sentido ilustrativo de uma situação. Mas essa modalidade de retrato do leitor e da leitura, no que tem de metaliterário, também pode se abrir a discussões como a da construção do significado, as condições concretas da experiência leitora situadas contextualmente e ficcionalizadas pelas obras, os suportes e ambientes de leitura, servindo também para ilustrar aspectos históricos dos atos de leitura ou as diferentes visões da sociedade – retratadas literariamente – sobre esses atos (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 14 a 56).

Nas ocorrências de interpelação ao leitor externo, o narrador, enquanto prepara – e mostrando como prepara – um texto, cria as condições e interfere na mecânica de uma leitura a se fazer, monitorando a eventual ação do leitor empírico. Já nos enredos protagonizados por personagens leitores, se reporta a experiência de uma leitura já feita e os impactos que ela pode ter tido em quem a fez, sendo essa leitura em geral nomeada: Alonso Quijano leu novelas de cavalaria. Emma Bovary leu folhetins. Policarpo Quaresma leu a História do Brasil. Visconde de Sabugosa leu a Enciclopédia. Essa nomeação enseja um tipo de intertextualidade usualmente apenas anotada de modo “paratextual” (GENETTE, 1982, p. 09). Mas, sobretudo nos casos dos textos de Cervantes e Flaubert, graças à profunda transformação do personagem leitor pelo que lê, têm-se uma revisão judicativa do conteúdo lido e citado, configurando uma forma mais complexa de diálogo intertextual, que Gerard Genette chama de “hipertextual” (isto é, um texto derivado de um anterior por transformação direta ou indireta) (GENETTE, 1982, p. 11–12)<sup>3</sup>. É o que explica o fato de Dom Quixote poder ser lido como uma paródia das novelas de cavalaria medievais.

Retornemos ao caso do narrador de *Às cegas*. Observa-se que seu intento, embora não se valha da escrita, é correlato ao de alguém que, a duras penas, escrevesse, sob o impacto torturante do interrogatório a que é submetido, sobre o que foi sua vida, procedendo um mergulho memorialístico à busca de cenas e referências do que viveu. Veja-se essa sequência:

Um pouco e ordem, concordo, estava justamente para dizer isso, até porque do contrário quem se perde sou eu. Mas não é culpa minha; com todas essas perguntas que se amontoam, as respostas também se embaraçam, porque a cada

---

<sup>3</sup> Gerard Genette, em *Palimpsestes*, trata da chamada “literatura em segundo grau”, a que se cria a partir de outros textos. O autor opta por chamar de “transtextualidade” – isto é, a transcendência textual do texto – a presença efetiva de um texto em outro. Dentro do escopo desse conceito, Genette aponta cinco hipóteses de relações transtextuais, expostas, em sua obra em ordem crescente de abstração. A intertextualidade seria a relação de primeira na ordem, de co-presença entre textos. A segunda delas é a paratextualidade, relação periférica que a obra literária mantém com o paratexto (título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, advertências, introduções etc.) de um outro texto. A terceira relação é a metatextualidade, que estabelece uma relação crítica entre os textos, por meio de um comentário. O metatexto traz em si um juízo de valor, explícito ou implícito. A quarta relação é a hipertextualidade, em que um texto se estrutura – a ponto de se transformar – em função de outro. A quinta relação, a mais abstrata e implícita, é a arquitecualidade, baseada em analogias formais que se estabelecem entre os diversos textos que possuem elementos comuns, no âmbito do gênero (GENETTE, 1982).

vez eu preciso pensar, e quando respondo, já chegou outra pergunta, e assim pode parecer que respondo de qualquer jeito. De resto, essa é a técnica de todos os interrogatórios (MAGRIS, 2009, p. 39).

A fala é seu recurso, mas há uma mínima pretensão de ordem e “literariedade” em seu proceder narrativo, mesmo que ele não consiga mapear seus atos a ponto de dar uma unidade de ação, porque é vítima do esquecimento, dos traumas vivenciados e da loucura. Porém, há de sua parte a consciência – sentida como pressão – de que seu texto oral se volta a uma recepção, que em muitos momentos ele interpela. Se assim o entendermos, veremos possibilidades de contrastes entre Cippico e outros narradores-autores-memorialistas clássicos da literatura.

Enquanto, por exemplo, Brás Cubas interpela um leitor a quem seu relato, num projeto de livro, poderia interessar, Cippico, sem pretender um livro, dirige-se a quem lhe pediu o relato, em tese seu “leitor” de primeira instância, o Dr. Ulcigrai. Porém, nota-se que as invectivas a esse leitor, agravadas pelo tipo de relação que mantém e pelo jogo de forças que a caracteriza, são tão agressivas quanto as que Brás Cubas dirige aos leitores em suas memórias póstumas. Há, da parte de Cippico, a provocação, a ironia, o desdém e a dissimulação como tônicas de sua conversa com o persistente psiquiatra que quer conhecê-lo. Os excertos abaixo exemplificam o teor da relação que eles mantêm a partir da narração de Cippico:

O decisivo, doutor Ulcigrai, é que eu possa responder nitidamente às suas perguntas pleonásticas no que diz respeito ao essencial, porque sei quem sou, quem era, quem somos (MAGRIS, 2009 p.11).

O fato é que o prontuário está no arquivo e na minha cabeça, embora o senhor ache que possa conter e explicar minha cabeça [...] Com que ar satisfeito o senhor está lendo doutor, até parece que são dados seus, nem se dá conta das partes apagadas ou retocadas (MAGRIS, 2009, p.11-12).

Mas o que isso tem a ver, por que me pergunta agora sobre Blasich, essa é outra história, não tenho nada a ver, deixe-me respirar, não me confunda, já estou bastante confuso sozinho, como todos, aliás... (MAGRIS, 2009 p. 15).

O narrador parece se incomodar com qualquer interferência ou dúvida do ouvinte, e se regozija da possibilidade de ludibriá-lo, conduzindo a narração por espaços em que o receptor se perca ou tenha do que está ouvindo uma impressão enganadora. Além disso, há o blefe, a recusa a uma ordem facilitadora do trajeto (e do trabalho clínico) do seu ouvinte.

Num plano mais geral, parecida com essa é a postura do livro de Claudio Magris em relação ao leitor empírico, não para que este seja doutrinado, castigado ou rebaixado, mas para que compreenda, com a mesma perplexidade do Dr. Ulcigrai, que a história de Cippico, homem-síntese, emblema de um século e da ideologia de libertação social que, nas suas contradições, mais animou o pensamento e a ação política desse tempo, não pode ser captada por um fio narrativo unitário e linear, porque a pluralidade (às raias da despersonalização esquizofrênica) é o seu signo maior. Há uma coincidência entre a adoção desse procedimento em seu romance e a afirmativa de Claudio Magris no ensaio/posfácio da coletânea *A cultura*

do romance, anteriormente mencionado. Segundo o ensaísta Magris, o romance moderno, definido como projeto do que Hegel classificou, no século XVIII como “prosa do mundo”,

comporta a sensação concreta – que sempre irá aumentar até se exasperar em nossos dias – de uma mutabilidade vertiginosa de tudo o que se mostrava – ao menos em relação ao tempo histórico do homem – como eterno e imutável. O próprio homem, pouco a pouco – ou seja, suas paixões, suas percepções, sua consciência, sua lógica, seu ser -, surgirá mutável em sua essência, e mutáveis surgem, por conseguinte, os próprios cânones e ideais de poesia e beleza. [...] O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão (MAGRIS, 2010, p. 1018).

Esse romance radicalmente inovador e destruidor das estruturas narrativas é impensável sem a transformação do real e mais ainda da subjetividade que surge no mundo moderno; sem o processo de fragmentação e decomposição que invadiu todos os campos (MAGRIS, 2010, p. 1023).

Em outro sentido, *Às Cegas* traz também, e com destaque, a figura de Cippico como representação de um leitor contumaz, amparado pela leitura no processo de fala de sua história ao Dr. Ulcigrai. Antes se mencionou o difícil relacionamento de Cippico com seu interlocutor e se disse que a intenção de enganar é um de seus procedimentos. Não é por vilania que ele lança mão disso. Aliás, ainda que fosse, homem velho, alquebrado pela doença e pelas aventuras, acostumado, pelas perseguições, a criar personas diante de eventuais torturadores, Cippico estaria justificado, e sua irritação diante das perguntas do médico seria uma forma de resistir. Mas o recurso do enganar parece vir de sua incapacidade de, em muitas ocasiões, ter acesso à verdade do que viveu.

No limite entre delírio e memória, no afã de construir símbolos suficientes à expressão da sua verdade, e não a que ele imagina que o Dr. Ulcigrai, com suas perguntas, quer ouvir, Cippico se torna um embusteiro por necessidade expressiva, que também é necessidade existencial. Trata-se de um embuste penoso, porque os retratos falsificados que dele emergem carregam, no seu negativo, a vida que poderia ter sido (ou que se desejou que fosse) mas que de fato não foi. Todavia, mesmo “não sendo”, a vida descrita, no que tem de ilustrativo e similar, é uma via de acesso oblíqua à vida que houve.

O exemplo mais evidente disso, cujos detalhes aprofundaremos depois, é a criação, por Cippico, de um “heterônimo” que ele diz “ser”, o dinamarquês Jorgen Jorgensen. Por vezes, na leitura, ficamos com a impressão de que a insistência em se apresentar como sendo essa figura é parte do que chamamos de embuste (se não for birra) diante do médico que o atende, já que não faria sentido ele assim se apresentar. Jorgensen, personagem histórico de perfil um tanto lendário, foi um típico explorador marinho do século XIX, que esteve em expedição – a serviço da coroa britânica - em diferentes continentes, no auge do colonialismo. Sua façanha mais renomada é a exploração da Tasmânia, onde morreu. Não poderia, portanto, estar no sanatório de Barcola em Trieste, no final do século XX, conversando em italiano perfeito, com um médico que capta sua fala num gravador e toma nota de seus dados num computador. O enredo, nessa parte muito confuso, indica que Cippico teria tomado conhecimento de Jorgensen lendo as biografias do navegador.



Porém, mais do que birra, o heterônimo construído é um exemplo de delírio compensador, de loucura que em si contém a cura, já que, mesmo não tendo a princípio nada a ver com o eu de Cippico (algo que, a rigor, ele não alcançará plenamente), é uma representação utilitária, tomada de empréstimo dos livros, e na qual ele se aferra para, de modo descontínuo, representar-se.

A memória corrompida ou acessada com dificuldade é algo que o incomoda, não só porque eventualmente haja em sua intenção de relato um saudosismo com pretensão de restaurar o vivido, mas porque o está diante de um interlocutor ansioso por seu testemunho e que depende dessa rememoração para compor o seu perfil de paciente. O fato é que em situações como a descrita no capítulo 3 de *Às Cegas*, a fala do protagonista constrói – por ser isso uma saída possível diante da pressão sofrida – um relato que sobrepõe fatos rememorados e lembranças de leituras, e o fio da verdade, se houver, deve ser procurado no intrincado jogo dos símbolos.

Em sua narração – embora ainda estejamos nas páginas iniciais do livro – já bem tumultuada, Cippico se volta à descrição do que se passou numa manhã triestina do final dos anos 1940, época em que sua bagagem de experiências de aventureiro já continha a participação na guerra civil espanhola (como parte do Quinto Regimento, lutando junto com os republicanos), a prisão no lager de Dachau e clandestinidades e exílios em diferentes locais, por sua militância (iniciada talvez nos anos 1920) em favor do Comunismo. Embora frequentemente se mostrem embaralhadas, as datas, mencionadas de modo esparso pelo livro, têm a sua importância. A princípio, é fácil observar a atitude indiferente de Cippico em relação a elas, como se quisesse afirmar e defender diante de quem o interroga uma total independência em relação aos dados do que recorda, indo e vindo no fluxo das ações rememoradas, no embalo da sua loucura ou da sua intenção de trapacear com o Dr. Ulcigrai. Porém, como veremos adiante, a datação como aparece no livro é útil para a possível aproximação de *Às Cegas* a um tipo muito característico – e influente a partir de meados do século XX – de intersecção entre memorialismo e ficção, alimentada pela análise, em geral subjetiva, de dados da História: o romance de testemunho, com o qual a forma do relato de Cippico dialoga de modo tenso e contraditório.

Além disso, a data dos acontecimentos narrados no capítulo 3 é importante por fazer referência a um momento da atuação política de Cippico que representa um ponto de virada em sua consideração sobre a ideologia que abraçou e, mais que tudo, sobre as formas concretas de viabilização, no exercício do poder, dos ideais da revolução que sempre defendeu. Inicia-se nessa época nos partidos comunistas do mundo inteiro um repensar autocrítico – um tanto constrangido e, ao mesmo tempo, reprimido pelo discurso dos comitês centrais – que ganhará força nos anos 1950 com os movimentos de distensão assumidos por Nikita Krushev na URSS, que incluirão admitir e divulgar o óbvio: que nos anos em que governou, Stalin implantou uma sangrenta ditadura, cujo símbolo maior eram os Gulags, prisões de trabalhos forçados na distante Sibéria, onde os oponentes do regime – julgados fora das noções elementares de direito – eram levados para, na hipótese de sobreviverem, ficarem para sempre marcados pelo sinal da força do estado. A essas evidências se oporá, na mesma época, o discurso de mobilização crescente da militância comunista mundo afora, baseada

na necessidade de derrotar a força do sistema capitalista (também ele desumano) lutando em frentes da Ásia (Coréia do Norte, China e, mais tarde, sudeste asiático) e da América Latina (Cuba). O sucesso de iniciativas revolucionárias nessas frentes e o ânimo que injetaria na militância calariam, em muitos casos, as vozes de denúncia das atrocidades do regime comunista na URSS e no leste europeu. Mas esse período, de fato, impõe um sinal de alerta que o personagem-protagonista de *Às Cegas* parece ter compreendido por meio de uma experiência de perda crescente da inocência, que se inicia naquela manhã, na Via Madonina, a caminho da sede do partido em Trieste, onde o aguardava, para uma reunião, o recém-empossado secretário local, o professor de cultura clássica Blasich.

Existe o uso simbólico, pelo texto, de uma imagem de “iniciação” a que Cippico se submete, que situa o início de uma grande aventura e que, a partir da sua enunciação, pela rede de analogias que tece nesse capítulo, iguala a experiência de Cippico à de Jasão, herói argonauta que será apresentado como possível projeção substitutiva das suas vivências rememoradas a partir desse ponto. Indo para a reunião naquela manhã chuvosa, Cippico se abrigava como podia sob toldos e marquises da Via Madonina, até que trombou com uma velha, que segurava num saco meio rasgado o que parecia ser um tapete de feltro ou lã amarela, quase dourada. A velha lhe pede ajuda para atravessar a rua, e ele se dispõe a atendê-la. Porém, no meio da travessia, a enxurrada, que já vinha forte, se acentuou com o estouro de um bueiro, tornando a rua um pequeno córrego de água marrom. Para piorar a situação, ao tentar proteger a senhora, Cippico pisa em falso, torce o tornozelo e perde um pé de sapato na correnteza. Ainda assim, termina a travessia carregando a velha que, em agradecimento, lhe diz umas palavras, que ele não ouve direito, e some, levando seu tapete dourado, já sem o saco, que se perdeu nos movimentos da travessia. Mas ele repara que “seus olhos ardiam um fogo negro, doce e vulgar” (MAGRIS, 2009, p. 34), quase como um mau agouro.

A chegada à sede do partido e a conversa com Blasich acontecem com o atrapalhado herói da revolução em estado lamentável, molhado, machucado e calçado só com um pé de sapato. Mas de algum modo, a difícil travessia do inesperado rio que se formou na chuva daquela manhã prenuncia, com os mistérios e símbolos que a envolvem, que ele se encaminha, na verdade, para um outro estágio (ou uma outra margem) da sua experiência, e que o Cippico que se despede da misteriosa senhora e vai, a partir dali, em atrapalhado caminhar inseguro, meio calçado, meio descalço pelo mundo, não é o mesmo de antes do contato com aquelas águas.

A cena da travessia e do transporte da velha remete a uma passagem do mito dos Argonautas, cuja forma literária mais bem-acabada é a descrita por Apolônio de Rodes, na epopeia *As Argonáuticas*, do século XVI antes de Cristo. No primeiro canto desse poema, o jovem Jasão, príncipe herdeiro de Íolco, retorna de seus estudos de medicina no monte Pélion, onde fora aluno do Centauro Quíron. Sua volta se faz necessária por que o trono de seu pai, Esão, havia sido usurpado por seu tio, Péleas. Sabendo do risco que corria, Jasão decide chegar sem se anunciar, disposto a ter, em ocasião oportuna, uma conversa com o tio. Porém, antes de entrar na cidade, à margem do rio Anauro, Jasão é abordado por uma velha, que lhe pede que a transporte para o outro lado. Na travessia ele perde um pé da

sandália que calçava. Na hora dos agradecimentos e da despedida, a velha se transfigura: era, na verdade, a deusa Hera disfarçada, testando a benevolência e a coragem do herói. Depois de prometer-lhe que o protegeria em todas as suas iniciativas, sem especificar quais, ela desaparece, deixando um sinal de bons presságios (CALDAS, 2010).

Já em Íolco, Jasão é visto de passagem, sem ser reconhecido, pelo rei quando este se dirigia para um momento de oração. O fato de vê-lo sem um dos calçados incomoda profundamente Péleas, já que lhe traz a lembrança de um oráculo que lhe previra problemas e perigos trazidos por um homem calçado daquela maneira. O encontro dos dois acontece cinco dias depois, e o mal-estar permanece por Jasão continuar calçado só com uma sandália. Quando ele fala da reobtenção do trono, o rei não lhe nega categoricamente, mas tergiversa, falando-lhe do oráculo, das coisas do destino e do previsto perigo que estaria por passar, com a necessidade de combatê-lo. Péleas pergunta-lhe ironicamente algo como: “no meu lugar, o que você faria?” Jasão pondera que se fosse imposto um desafio ao portador da ameaça como preço da obtenção do que este pedia, tudo se resolveria. Se vencesse o desafio, o ameaçador teria o direito de ter o seu pedido atendido. Se não vencesse, o perigo estaria naturalmente afastado, já que ele não representaria uma ameaça tão grande assim, incapaz que foi de passar por um teste.

E que desafio poderia ser indicado nessas condições? Inspirado pela deusa Hera (e aparentemente sem saber o que fazia), o próprio Jasão sugere a busca do velocino de ouro<sup>4</sup>, sob posse do terrível rei Eetes da Cólquida, reino bárbaro do oriente. Péleas estranha a sugestão, já que esta era vista como a mais inalcançável das missões, na busca da qual muitos já haviam morrido. Além da distância, que pressupunha uma viagem perigosa pelo mar, havia o risco relacionado à selvageria dos cólquidos e à fúria do dragão que, em uma floresta, guardava o velocino. Por esses motivos, dando como certo que seria impossível seu sobrinho alcançar o que ele mesmo havia sugerido, o rei lhe atribui essa tarefa como forma de resgatar o trono.

Imbuído da missão imposta, e contando com a inspiração divina, Jasão toma duas iniciativas decisivas para a conquista: convoca um plantel de heróis, guerreiros e semideuses vindos de todas as partes da Grécia para ajudá-lo (figuras como Admeto, Hércules, Orfeu, Pólux e Castor) e constrói o mítico navio Argo, idealizado sob a inspiração da guerreira

---

<sup>4</sup> Como todos os mitos gregos, o que se relaciona ao velocino envolve vários personagens e incidentes que o antecedem. Tudo começa com Átamas, rei da Beócia, que se casa com Néfele e tem os filhos Frixo e Hele. Rejeitando a esposa, ele se casa depois com Ino, e tem outros dois filhos, Learco e Melicertes. Ino queria que seus filhos herdassem o trono e passa a tramar a morte dos seus enteados. Diante de desgraças ocorridas no reino, ela suborna o sacerdote do oráculo de Delfos para que diga a Átamas que o modo de readquirir benefícios dos deuses seria sacrificando Frixo e Hele. O rei aceita. Porém, no momento exato do sacrifício, milagrosamente os dois irmãos são salvos por um carneiro alado, enviado por Poseidon (Netuno), protetor de Néfele, mãe deles. O animal vinha coberto por um pelego de fios de ouro. Montados no cordeiro mágico, eles são conduzidos na direção do oriente, voando sobre o mar. Na viagem, Hele cai e morre – e o local de sua queda fica desde então conhecido como Helesponto -, mas Frixo sobrevive e se refugia na Cólquida, onde é acolhido pelo rei Eetes, que lhe dá uma das filhas em casamento. Em agradecimento a Zeus, Frixo sacrifica o carneiro alado e presenteia o sogro com o pelego dourado (o velocino), que foi amarrado a um carvalho, num bosque consagrado a Ares (Marte), e confiado à guarda de um dragão. Esse objeto mágico passa a ser ambicionado por todos os povos do Mediterrâneo oriental, e é visto como algo inalcançável. Há interpretações do sentido conotativo desse mitologema que o associam à representação de uma “corrida do ouro” no Cáucaso (Cólquida) empreendida pelos povos antigos. (BRANDÃO, 1990, v 3, p. 175).

deusa Atena, que pôs na proa da embarcação, entalhada em madeira do carvalho sagrado de Dodona, uma carranca mágica, a qual, com seus olhos sempre abertos, impediria que os argonautas viajassem às cegas.

No romance de Claudio Magris, a transposição do mito para a história de Cippico, com o desvio anacrônico que ressitua os sentidos da travessia do rio, da reivindicação do trono e da atribuição do desafio de resgate, tanto transcende a repetição do que é contado em *As Argonáuticas*, como supera a paródia ressignificadora, com o mero rebaixamento (eventualmente “humanizador”) do heroísmo da ação de Jasão, transfigurado no perturbado ativista político cuja missão não se realizou. A série de adaptações que perpassa todo o diálogo de *Às cegas* com *As Argonáuticas* nesse capítulo guarda algumas sutilezas formais que nos põem no debate sobre a relação entre lembrar (para narrar) e ler, fazendo com que vejamos também uma mostra do que o romance traz a respeito da relação entre vivência e representação.

A conversa de Cippico com Blasich, assim como a de Jasão com Péleas, é tensa, com o abuso (mútuo) de ironias, ameaças veladas, pressão psicológica. Um fator de aumento das animosidades é a posição assumida por Blasich como secretário do partido, algo que, em passant, ele diz ter sido uma aspiração de Cippico. Porém, de modo astuto, ele afirma que, por seus dotes e por seu currículo, Cippico seria mais útil (e mais feliz) em missões aventureiras, dignas dos grandes homens, deixando a chatice do trabalho burocrático para ele, o diligente e erudito professor secundário, mais dado a questões teóricas. Blasich se diz satisfeito em ser “só” o secretário da seção triestina do PC, e afirma que “o equívoco da secretaria” está encerrado para ele, que nem levou a sério os rumores que lhe chegaram de que Cippico desejou o cargo. O elogio ao perfil guerreiro do narrador se presta à atribuição de uma tarefa espinhosa, algo que, segundo o secretário, só era indicado aos melhores quadros: Juntar-se aos ativistas de Monfalcone para irem à Iugoslávia a fim de auxiliarem o Companheiro Tito na implantação do Comunismo.

Há a pressuposição das dificuldades a enfrentar quando o professor afirma que, embora caminhasse de modo satisfatório, a revolução na Iugoslávia apresentava as suas contradições, como a questão dos nacionalismos, geradora de cisões no PC local. Além disso, há a sugestão de perigos pelo fato de o trabalho dos italianos no país vizinho ser o de monitorar ações e trazer de lá informações, o que nem sempre é bem compreendido por quem é alvo disso, fazendo-se necessário todo o cuidado (e ele diz crer que Cippico superará isso). Porém - e nesse ponto Blasich é especialmente irônico - ele diz confiar no sucesso da missão por ver em Cippico um militante “tático”, sem destemperos, sóbrio a ponto de não se deixar enredar pelas ameaças que se apresentassem em seu caminho, alguém talhado para o que lhe é ordenado (MAGRIS, 2009, p. 36-37).

Cippico fica sem ação - com sua imagem ridícula, sem um dos sapatos - diante do delicado dirigente partidário, um homem que impunha respeito pela erudição, pelas citações em grego e latim e pelo conhecimento da burocracia do partido. Está pressuposta a aceitação das ordens dadas, mas há a evidente associação do que lhe é ordenado ao que Jasão, no mito grego, ouve do tio Péleas. Ambos os mandatários sustentam, nas entrelinhas de suas ações, a

crença de que os enviados – os dois encarregados de viajarem no rumo do leste, para viverem junto a gente tida como rude – não realizarão o que deles se espera ou nem retornarão.

A armadilha forjada por Blasich se baseia na certeza de que os triestinos não serão bem recebidos pelos seguidores de Tito, não só pelas complexas questões internas do PC iugoslavo, mas porque a corrente doutrinária assumida por Tito tem pontos de conflito com a dos triestinos, de linha stalinista, que seriam vistos como invasores e espiões, estando, portanto, diante de riscos iminentes. O rompimento de Tito e Stalin cobraria o seu preço dos enviados a essa tarefa. Voltar dessa missão, tendo realizado o intento da revolução, de acordo com seu ideal, é para Cippico algo equivalente à conquista do velocino de ouro para Jasão.

O desenvolvimento das ações, mesmo que no relato de Cippico elas venham embaralhadas, nos mostra que, pelo que viveu na prisão de Goli Otok – onde foi levado para trabalhos forçados, denunciado pelos próprios companheiros e torturado pelos militantes de uma causa que, em tese é a sua – a experiência na Iugoslávia deixa no protagonista marcas até mais fundas que as de outras prisões, exílios e torturas porque, dessa vez, seu opositor é o sistema político que ele defendia e seus inimigos surgem de suas próprias fileiras.

A comparação com *As Argonáuticas* se articula como levantamento de diferenciações, como se, no que tange à missão assumida, em que pese as correspondências pontuais, Cippico se desenhasse – e, em seu próprio discurso se descrevesse – como um anti-Jasão, que não alcançará o seu velocino de ouro. Porém, mais complexo que essa constatação é o estudo da mecânica de organização dessa analogia e o que dela resulta.

Durante a conversa com Blasich, Cippico observa sobre a mesa do professor algumas provas escolares que ele corrigia – com sua renomada rigidez – e um livro: *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. Ao fim da conversa, lamentando que talvez a falta de tempo na missão não permitisse, mas acreditando que Cippico apreciaria uma boa leitura, Blasich dá de presente ao companheiro o livro sobre a mesa, sem nada dizer sobre seu conteúdo, o qual, até então, provavelmente não era parte do repertório de Cippico.

A referência ao texto de Apolônio é, nesse momento, apenas mencionada. Em outros capítulos, de modo assumido, ele citará, reescreverá e adaptará, de acordo com os interesses de sua narrativa, fragmentos da obra, identificando ou não a fonte. Nessa passagem, que também tem ares de ser uma “iniciação” (já que se narra o começo de uma relação muito conseqüente com um texto literário), a referência ao livro é atestada, mas a incorporação do seu conteúdo não é assumida pelo narrador, e sim inferida pelo leitor do romance. Intui-se que sua leitura da obra ocorreu depois do encontro, vindo a alterar, na rememoração de anos depois, a reconstituição desse encontro. Suas lembranças daquela manhã, reportadas ao Dr. Ulcigrai no sanatório, serão orientadas – e até moldadas – pelo conteúdo do que ele leu entre a despedida de Blasich e o depoimento que o médico colhe. Seu narrar, em face da estruturação de seu texto em função de outro, configura-se, nos termos de Genette, como hipertextualidade, pelo fato de deixar-se transformar pela interferência do texto citado.

Ao leitor de *Às Cegas* não é difícil perceber no capítulo 3 o diálogo e a aproximação da ação descrita por Cippico ao livro que Blasich lhe teria dado. Porém, o que há de mais elaborado nesse diálogo com a obra clássica é o seu recurso como estratégia de organização

de uma sequência “literariamente” coesa (mesmo que seu relato seja oral) para, ante a pressão que lhe vem das perguntas do Doutor, desatar o emaranhado de suas memórias. A percepção dos elos entre esse capítulo de *Às Cegas* e a sequência inicial do primeiro canto de *As Argonáuticas* é, de um lado, sugerida pela analogia evidente e, de outro, conduzida (ou imposta) pela menção à obra que Cippico recebe de presente e que será sua leitura. Há também, no plano externo ao enredo – mas relacionado a ele - a exemplo do que vemos ocorrer na retomada do mito de Orfeu em *O senhor vai entender* (MAGRIS, 2008) –, um efeito selecionador – embora não de modo excludente – da recepção, já que se parece buscar, na estratégia de composição do texto, um leitor que, operativamente, construa os nexos e perceba no livro a revisão do mito, a fim de que ele próprio também o reveja.

Mas, para além disso, é justamente na presunção da leitura de *As Argonáuticas* por Cippico que se concentram os problemas relacionados à credibilidade do que ele nos narra. É certo que o narrador vibra com a possibilidade de, numa estratégia de resistência à pressão do médico, poder enganá-lo e, a rigor, no processo memorialístico a que se dá, nas condições de saúde mental em que se encontra, o compromisso com a verdade do narrado é algo bastante relativizável. A hipótese de essa ser, dentre as inúmeras que há em seu relato, mais uma sequência feita de falsificações (embora a temporada na Iugoslávia tenha acontecido, com os detalhes cruéis relacionados a ela) é algo sem uma importância maior no que nos é contado, afinal, muita coisa, em qualquer lembrar, emerge como falsificação. O que tem importância como forma de representar o personagem e seu drama – tanto o do conteúdo narrado como o do processo de narração – é a substituição da memória do vivido pela memória do lido.

Na narrativa de Cippico, a alusão *Às Argonáuticas*, na cena do salvamento da velha, com a colocação dele mesmo no lugar de Jasão, é um recurso oportuno para oferecer a seu ouvinte um relato em tese melhorador (no sentido de constituir “literariedade”) dos limites do vivido, ao qual talvez ele nem tivesse mais acesso devido ao esquecimento. O recurso insistente à informação literária – reiterado ao longo de todo o livro – escancara a possível suspeição do que é narrado como vivência sua, mas, abstraída a questão da “verdade” – não requisitada, em seu valor “moral”, na análise do discurso da memória –, é parte da composição de uma identidade complexa.

A ficcionalidade do relato do velho esquizofrênico, ex-ativista político acostumado a mentir para inquisidores, é algo de certo modo esperado. Procede-se em sua fala uma série de dramatizações, sendo que a cada hora ele afirma ser um “outro”, mesmo quando eventualmente mantenha o mesmo nome e a mesma face nas peripécias que relata. Isso amplia, em nobreza e em desgraça, o alcance do que viveu, indo além dos presumíveis limites e banalidades do que caracterizaria uma “vida normal”. Mas essa escolha pelo ficcional nem sempre é consciente e deliberada. É fato que as invectivas ao seu ouvinte, tal qual as invectivas ao leitor feitas por Brás Cubas, evidenciam a prática de uma série de burlas que alimentam o relato do narrador. Mas é igualmente verificável a aflição do seu embate com o esfumado de seu testemunho. O que este carrega de reflexo do ocorrido por vezes conflita com o limitado da possibilidade de representação, que é algo que afeta todo relato memorialístico. Toda iniciativa recuperadora de experiências passadas põe a complexa relação entre realidade (no

sentido de fato ocorrido) e verdade (no sentido da possível representação “adequada” – e mediada pela linguagem – do fato ocorrido). Por artimanhas do discurso, não é raro que relatos pouco – ou nada – verdadeiros revelem até melhor os fatos.

A leitura é, para Cippico, um recurso ficcionalizador que, por vias indiretas, sendo representação, atinge pelo simbólico o real do que viveu, que é, nesse caso, metaforizado. A densidade dessa operação introspectiva nos faz observar a imponência do literário na busca memorialística do narrador, já que, independentemente da execução disso, ele mira a aproximação de seu relato a uma possível grandeza literária, em forma e em conteúdo. Por outro lado, a construção desse eu personagem, que emerge de uma experiência de autoficção<sup>5</sup>, se faz da junção de uns fragmentos de memória do vivido a outros tantos de memória do lido, compondo um tecido textual complexo, que reflete uma experiência humana de igual complexidade.

A leitura é também um fator de orientação na sua travessia memorialística. Constatando o naufrágio do ideal que animou, em grande medida, suas iniciativas ao longo da vida e, em função desse fracasso, vivendo um desajuste psíquico que impede uma ordenação razoável do que quer narrar, o ex-militante se vê – e isso é um dos eixos metafóricos do título do livro –, como um navegante em nevoeiro, meio à deriva, indo às cegas. Os navegantes antigos acreditavam que a colocação de carrancas de olhos bem abertos na proa das embarcações, permitia a eficaz localização do condutor em situações de descaminho. Tratava-se, obviamente, de uma superstição. Porém, os usos poéticos dessa imagem no que Cippico relata nos fazem ver que a cegueira (ou a perda da carranca orientadora) é uma coordenada geral de seu viver e de seu narrar.

A experiência de perda das utopias e vilipêndio de seus ideais pela marcha da história o fazem se comparar a um explorador que se tenha perdido na busca de suas conquistas, daí a importância de sua projeção na figura mítica de Ulisses. Também a loucura, derivada das derrotas políticas sofridas, tira-lhe o norte narrativo e embaralha os fios da memória, provocando uma evidente perturbação da coerência do que lhe cabe contar. É um viver e um narrar às cegas. Mesmo que ele próprio não se dê à idealização da leitura – já que seu uso é contraditório na narração de Cippico, que por vezes se atrapalha com esse recurso, e nem sempre ela o faz feliz – o contato com a literatura é uma possível orientação. É um meio de, com o amparo do simbólico, no plano das substituições, evidenciar o que se oculta no seu esquecimento e na sua loucura.

O que aqui temos verificado nos leva também a ponderar que a análise das ocorrências de intertextualidade na obra ficcional de Claudio Magris tende inevitavelmente à constatação de que, por meio dela, o autor exercita alguns de seus mais elaborados achados estéticos. Mais

---

<sup>5</sup> O conceito de autoficção se difunde pelo trabalho de Serge Doubrovsky (1977), criador do termo e do primeiro romance considerado autoficcional – *Fils*. Para Doubrovsky, todo contar de si é ficcionalizante. Assim, a autoficção é um gênero híbrido, que mistura realidade e ficção, uma narrativa que oscila entre o autor e o outro ficcional [DUBROVSKY apud REMÉDIOS (Org.), 1997]. É preciso esclarecer que o uso dado ao termo neste estudo se relaciona à atitude do personagem Cippico enquanto “autor” de uma narrativa na qual se veem traços do que é definido como autoficcional por Doubrovsky. Não se pode tomar o livro de Claudio Magris ou seu projeto ficcional como autoficção.

do que um virtuosismo feito de citações e referências, em geral eruditas e, pela sua pouca popularidade, um tanto afastadas da bagagem do leitor médio, os diálogos intertextuais presentes em sua ficção se configuram como interferência crítica – no plano da reflexão metaliterária – na tradição do pensamento e da cultura do Ocidente, de que a literatura é constituinte e constituída.

FRANZ, M. *Às cegas: Intertextuality and Reading of the Literary Memory*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 191-207, 2018.

## Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990. (3 vols.)

CALDAS, T. E. A. *O Canto I de Os Argonautas, de Apolônio de Rodes: tradução e comentários* – Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ/Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < <http://www.pec.ufrj.br/proaera/Thais.pdf> >. Acesso em 17 jul. 2018.

GENETTE, G. *Palimpsestes - La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

LAJOLO, M. ; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2001.

MAGRIS, C. *O senhor vai entender*. Trad. Mauricio Santana Dias. Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Às cegas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013–1028.

MILAN, B. O homem de lugar nenhum. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 abr. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0704200203.htm>>. Acesso em 18 jul. 2018.

REMÉDIOS, M. L. R. (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.



ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: HUCITEC, 2008.

Recebido em: 03 out. 2018

Aceito em: 05 nov. 2018