

**VIAGEM, DESTERRO E NARRATIVIDADE:
CONSIDERAÇÕES SOBRE ANA EM VENEZA, DE JOÃO SILVÉRIO TREVISAN**

**TRAVEL, EXILE AND NARRATIVE:
CONSIDERATIONS ABOUT ANA EM VENEZA, BY JOÃO SILVÉRIO TREVISAN**

Alexandre Costi Pandolfo*

Resumo: Este ensaio tece considerações sobre o romance de João Silvério Trevisan *Ana em Veneza*, a partir da imagem do desterro e procura traçar as relações entre viagem e literatura dentro do esquema oferecido pelo romance de Trevisan. Os diálogos desse romance com a obra de Thomas Mann contribuem também para o questionamento filosófico da obra de arte, ao abordarem os temas da desilusão e da morte. Este artigo procura concentrar-se principalmente nos sofrimentos da personagem Ana e no seu encontro com a personagem de Nepomuceno.

Palavras-chave: Desterro; Viagem; Narratividade

Abstract: This essay discusses the novel *Ana in Venice* by João Silvério Trevisan from the image of exile, and tries to trace the relationship between travel and literature within the framework offered by Trevisan's novel. The dialogues of this novel with the work of Thomas Mann also contribute to the philosophical questioning of the artwork when they approach the themes of disillusionment and death. This paper aims to concentrate mainly on the suffering of the character Ana and on her encounter with the character Nepomuceno.

Keywords: Exile; Travel; Narrativity

A Próxima Aldeia

Meu avô costumava dizer: "A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa".

Franz Kafka¹

A imagem da viagem para a qual parte o leitor junto ao escritor e ao ensaísta, seja de navio ou no lombo de um cavalo, iluminados somente pela apropriação de algumas reminiscências tais como elas apenas relampejam e perpassam velozes, e sem a mínima

* Mestre em Criminologia (PUCRS), bolsista CAPES. Doutorando em Teoria da Literatura (PUCRS), bolsista CNPq.

¹ Traduzido por: CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 52.

certeza quanto à possibilidade do seu retorno ao lugar de onde partiram – tendo já perdido ou não a referência à origem –, a mínima certeza que aos poucos se transfigura numa certeza convicta a respeito da impossibilidade desse retorno, seja porque quem pôde voltar já não se identifica com aquele ser que outrora partiu, seja porque nenhuma das circunstâncias que presentificam o lugar ao qual pôde retornar tem o condão de aconchegar o antigo ou o novo estado das coisas – as imagens da viagem para a qual partem juntos leitor e escritor, talvez o leitor sobre o lombo do escritor, jamais voltam a ser páginas em branco após terem se permitido ambos o mergulho à deriva no tempo de um exílio em comum.

Assim, “a lenta caminhada pela lembrança adentro” (TREVISAN, 1994, p. 82), a qual percorrem praticamente todas as personagens do romance *Ana em Veneza*, mas que é anunciada, primeiramente, através das múltiplas imagens do desterro vivenciadas pela criança Dodô após a morte da sua mãe e o abandono da sua terra natal, a caminhada que para essa criança se dirige até o esquecimento e que consiste num processo de recalçamento da sua língua materna, mas não no recalçamento do nome pelo qual era conhecida, instala essa narrativa no terreno da experiência do testemunho e avança num território de feridas abertas. Mas a síntese apropriada para reviver a grande dor do deslocamento e da saudade, da experiência traumática do exílio e do desenraizamento, pesa derradeiramente concentrada sobre a personagem Ana, a ex-escrava que após uma vida inteira de fugas tormentosas, já soterrada num instante presente, encontra Alberto Nepomuceno em Veneza e, tal como no dia da sua partida sem retorno, traz de volta e transmite ao artista, músico e compositor, os “retalhos que pareciam enganosamente enterrados em eterno olvido” – as “sobras pestilentas” de suas viagens (TREVISAN, 1994, p. 107).

As trajetórias das três grandes personagens desse romance são unidas por um narrador que não necessita dizer o seu nome. Ele acompanha os percursos das personagens, percursos em si mesmos estranhos uns aos outros, e nesse caminho dispõe-se. No enredo da sua prosa esse narrador confunde-se com a dor da saudade das personagens que narra, questionando assim a sua própria distância e a sua autoria, dissipando essa autoria nos episódios que conta, levado pelas contingências dos caminhos das personagens que se cruzam e que necessitam de ar e de espaço para dizerem: as suas dores não são estranhas ao mundo. As trajetórias e dores narradas,

pois, talvez porque nunca se desapegaram das “pedras emudecidas que acompanham um a um os passos” (TREVISAN, 1994, p. 113) de quem as deixou para sempre, ou talvez porque simplesmente ficaram ainda arraigadas nos fugidios sinais de terra firme sob os pés de quem pisou o solo do fim de uma época – essas trajetórias reunidas no estrangeiro sob a égide de outra língua, outro cheiro e de um céu diferente são narradas nesse romance, que muito bem pode ser considerado um típico *Essay-Roman*, cheio de referências e tomado pela atmosfera dos escritos de Thomas Mann, como forma da experiência do desterro. Nesse sentido, escreveu Helano Ribeiro que “esse é um dos temas mais importantes para a elaboração de *Ana em Veneza*” – que desemboca “na dor invisível da saudade e do estranhamento” (2011, p. 21). Também para Sibebe Paulino (2012, p. 133), “as viagens, de certa forma experiências de exílio e a vivência de desenraizamento das personagens, são acontecimentos que se mantém intimamente ligados às reflexões sobre o Brasil”.

Bastante exploradas e muito conhecidas são as relações desse romance com a obra de Thomas Mann como um todo. E isso fica evidenciado de antemão pelo título do romance, em diálogo explícito com a novela *Morte em Veneza*. Mas o texto de Trevisan é repleto de intertextualidades, implícitas e escrachadas. Está tomado de forma geral pelos temas fundamentais da prosa poética de Thomas Mann, bem como por determinadas circunstâncias biográficas, como o desterro e o exílio, por exemplo. Segundo Sibebe Paulino (2012, p. 134), “o diálogo de *Ana em Veneza* com a obra e vida de Thomas Mann dá-se em especial por esse viés, sobretudo por causa da experiência de sua mãe brasileira, o que é plenamente aproveitado por Trevisan para a construção da personagem Julia”. Naturalmente, a decadência, a morte e a posição do artista na sociedade burguesa são os motivos básicos que vêm à tona quando se empreende um exercício intertextual desse calibre. Todavia exsurtem de forma mais evidente no romance, não apenas como paródia, mas como exercício mimético mesmo e representação de uma potência estética e de uma crítica filosófica nem sempre apenas aparente, a exploração de duas obras certamente centrais do escritor alemão além da novela que se passa em Veneza, quais sejam, o conto “Desilusão” e o grande romance *Doutor Fausto*.

Nesse sentido, a análise de Angela Pawlik e de Henrick Stahr acerca da produtiva recepção de Thomas Mann no romance de João Silvério Trevisan, além de explorar as

relações históricas do romance, principalmente no que concerne à família Silva Bruhns, os avós maternos de Thomas Mann, aponta para cada uma das principais personagens do romance *Ana em Veneza* e também para outras personagens importantes no enredo às suas características situações de exilados. Para os críticos germanistas, o tema principal já na primeira parte do romance „ist der Zustand des ‘Exiliert-Steins’ Julia Manns [Dodô], die, so Trevisan, ihr Leben lang unter der Sehnsucht nach dem verlorenen Glück ihrer Kindheit im tropisch-paradiesischen Parati leiden wird“² (PAWLIK; STAHR, 1999, p. 90).

Em relação ao caráter histórico do romance, a criatividade de Trevisan, sem necessitar fixar-se em uma pureza imperturbável, constrói a personagem de Ana em estrita oposição ao destino da ex-escrava e mucama da família Silva Bruhns, que, após acompanhar as crianças da família de Parati até Lübeck, retornara para o Brasil. Ela “nunca mais volta a ter contato com a menina”, escreveu Paulino (2012, p. 135). Mas “Trevisans Ana hingegen bleibt in Deutschland (...) und fristet ein Dasein als mehrfach Exiliert”³ (PAWLIK; STAHR, 1999, p. 90). Também quanto à condição histórica desse romance, a personagem de Alberto Nepomuceno, muito bem ancorada no trabalho do compositor nordestino que foi pioneiro na edificação de uma música erudita de caráter nacional, grande pesquisador da identidade da música popular brasileira e, é muito importante dizer, tradutor de Schönberg, é uma figura de profunda gravidade para a construção da narrativa, pois catalisa em sua personagem as potências estéticas da grande arte e as tensões de um perscrutador melancólico frente aos rastros de uma identidade que não se compreende a si mesma. E é dessa forma que, segundo Pawlik e Stahr (PAWLIK; STAHR, 1999, p. 91), o „Grundmotiv der Biographie Nepomucenos ist wiederum das – innere – Exil, die Fremdheit“⁴.

Nesse sentido, eu gostaria principalmente de dizer que em toda essa prosa do exílio de Trevisan encontram-se abismos inesperados, poéticos abismos que, cuidadosamente escondidos no interior de uma determinada mentalidade da decepção geral com o curso do mundo, exurgem de suas próprias profundezas e da densa

² Tradução livre: O tema principal “é a situação de exílio/ser-exilado de Julia Mann, que, para Trevisan, sofrerá durante a sua vida a saudade pela felicidade perdida da sua infância no paraíso tropical de Parati”.

³ Tradução livre: “A [personagem] Ana, de Trevisan, pelo contrário, permaneceu na Alemanha (...) e prolongou uma existência de exílios reiterados”.

⁴ Tradução livre: “O motivo fundamental da biografia de Nepomuceno é, por sua vez, o exílio – interior -, a estranheza”.

atmosfera filosófica à qual estão submetidos e assim se dão a ver como a expressão de corpos em estado de dilaceramento ou em vias de tornarem-se eles próprios o devir falante da morte. E dessa zona abissal entre a vida e a morte e desse contato com as profundezas de uma “consciência da mortalidade à flor da pele” (TREVISAN, 1994, p. 242) é que o horizonte da arte nesse romance torna-se tema legível, ou simplesmente deixa-se ler através das viagens e da perda do solo pátrio, experiências de todo não meramente comunicáveis, tal como a própria morte também não é de todo comunicável, mas que lançam a arte e a literatura ao mar e que permitem sentir o contato gélido dos extremos e todo o peso oceânico que carrega e oculta essa coisa que não tem idade, mas na qual o tempo reflui desde uma origem – ou do que quer que signifique o desejo comum de um lugar específico e, contra toda a realidade, aparentemente seguro – o tempo reflui, pois, toda a dissonância da origem e, num lugar inespecífico, onde já nenhuma tonalidade interior coincide com o vasto mundo de fora, “aquele a quem a morte revelou-se uma vez” (TREVISAN, 1994, p. 242) treme os abismos da saudade.

Em *Ana em Veneza*, o percurso singular para o qual convergem a representação da viagem e a criatividade poética conduz ao encontro das personagens às margens da vasta solidão que em si recolhem frente ao mundo – e junto às reminiscências de suas memórias familiares e de uma língua em comum esse percurso escreve a si próprio. Mas o relato propriamente dito sintético de uma viagem cabe apenas ao intelectual Alberto Nepomuceno de forma que, como em todo o romance, o que é contado se apresenta intervalado por sopros de um narrador levado pelas contingências de seu próprio caminho a um tempo deslocado e onisciente. Assim, por esses meandros configura-se um sentimento inquietante que vaga entre a saudade do lar e o horror ao domicílio, e é na figura desse artista que essas imagens se condensam, paradoxalmente, através das suas tentativas de racionalizar os sentimentos que sobrevivem de forma subterrânea em cada entrelinha narrada, e que sacodem, por assim dizer, a fé na realidade e a segurança arcaica de cada uma das personagens. Contudo, o encontro culminante do romance, para o qual estão voltadas todas as suas tensões e reflexões estéticas, o encontro entre Nepomuceno e Ana já não se deixa compreender com os artifícios defensivos de uma racionalização, nem deixa esquecer, todavia, que “a saudade apenas consagra a tragédia da memória” (TREVISAN, 1994, p. 270).

Reunidos pelo destino comum do desterro e pela saudade, Ana e Nepomuceno são duas personagens que, pelos diferentes cursos dos seus caminhos de fuga, testemunham não apenas as relações do Brasil com o ideário civilizatório do velho continente, mas testemunham também de forma praticamente inevitável, no berço onde por séculos as construções filosóficas hegemônicas foram criadas e alimentadas, que “são tantas as maneiras de ser exilado” (TREVISAN, 1994, p. 226). E hoje, depois que o destino determinado pelo *logos* hegemônico se cumpriu literalmente e, todavia, ainda cumpre-se, é possível dizer, parafraseando Theodor Adorno (2003a [1956], p. 134), que “o sentimento de desterro tornou-se comum a todos, tão mutilados em essência e linguagem” quanto um artista proscrito. Assim, pois, os vestígios da identidade secreta que o artista Nepomuceno buscava sob a fragilidade territorial e linguística da construção do seu mundo, que são acessíveis apenas a quem se sente ligado à experimentação íntima dos extremos e aos acontecimentos aos quais tudo se integra ou tudo se dispersa, compõem o som áspero do desterro e da nostalgia – e da ansiedade de avançar até os limites da expressividade, onde, enfim, “o eu afoga-se em puro pânico” (TREVISAN, 1994, p. 500) – e lá, “o esforço por criar obras primas duradouras está voltado à ruína” (ADORNO, s/d, p. 40).

A necessidade de ir ao mais extremo e de criar uma obra de arte conduz o artista ao fundo do seu exílio, onde às margens de águas profundas encontra a velha e negra senhora para um dueto que desde o início do romance estava já em andamento, ainda que resguardado pela distância cronológica dos acontecimentos narrados. E no percurso que deve levá-lo até Berlim, passando, por exemplo, por Roma, Pompeia e Veneza, Nepomuceno viaja na sua própria desolação interior e de vazio se vê preenchido – “por toda a parte os restos dessa arquitetura morta parecem chagas expostas do passado” (TREVISAN, 1994, p. 276), que através de estátuas erguidas ou já derrubadas encaram a todos de órbitas vazias e escondem assim o nada, dispostas a revelá-lo. E por toda a parte é um sujeito desamparado quem vivencia uma viagem de rara duração, na qual é sentida toda a intensidade de uma luta contra a morte. Mas ele atinge a fonte donde jorra seu desassossego? E quem beberia todo esse tormento sem morrer? – Então, afirma o narrador: “Ocorreu-te que és uma ruína antecipada” (TREVISAN, 1994, p. 290). E assim o confronto com a solidão assemelha-se aos cadáveres petrificados que vê. A solidão que encontra é cinza e o destino em forma de lava é o cruel escultor de suas

obras. O artista em busca de alguma coisa sem nome pode então confundir-se com a sua dor. Mas ele já não é senhor das suas fronteiras, seu eu desentendido distende-se até o limite (cf. TREVISAN, 1994, p. 292) – já “não és tu que olhas a paisagem, mas é a morte” (TREVISAN, 1994, p. 276).

A viagem nesse romance adquire, pois, as dimensões simultâneas da crise e da criação estéticas. Elas florescem pela atração do sensível que cresce até escapar das raias do realismo – assim ela constitui-se metaforicamente na “procura da parte mais remota do mundo”, como escreveu Karl Schøllhammer (2010, p. 97) a respeito de outras interessantes figuras na literatura de viagem. E também em *Ana em Veneza* “a imaginação desliza sobre os abismos ilimitados do passado” (SCHØLLHAMMER, 2010, p. 99), assim como no futuro representa uma vez o diálogo do desespero. E numa sobreposição de palavras inexatas, tentativas de articular uma comunicação possível para dizer a dor da saudade daquele que a vivencia, a dissonância interior aflui sem quaisquer suavidades em direção às fraturas de uma realidade exterior, para a qual não encontram cômodos sequer as suavidades mediatizadas pela consciência reificada da burguesia ascética – como fica evidente, por exemplo, no encontro de Nepomuceno com Julia Mann e com o senador Mann, o seu esposo.

Assim, pois, num sentido específico, é toda uma realidade figurada que oferece os motivos reais para se fugir dela e nessa fuga não necessariamente se encontrar mais do que com a própria fuga, enquanto metáfora para o encontro com a alteridade – a bem dizer, a própria fuga seria o encontro com a realidade para além do conforto engendrado pela segurança de uma linguagem identificada à sua ilusão de apropriação do real. A interrogação não meramente conceitual, mas filosófica do romance em sua pergunta pelo pó e as cinzas de uma linguagem à sombra da espessura da finitude, “onde o que sobra é a carcaça medonha de um passarinho” (TREVISAN, 1994, p. 277) – tal como na memória de Julia se mantém, e é recolhido da infância de Dodô o trágico episódio do canário Hans, morto de fome porque ela própria negligenciara os cuidados com a sua alimentação (KUSCHEL; MANN; SOETHE, 2013, p. 51) – essa interrogação filosófica à concretude e à finitude preserva, todavia, o susto do seu desespero infinito, e sob o resto de uma sabedoria refugiada na melancolia ela se apresenta em *Ana em Veneza*.

Uma concepção de obra de arte vinculada ao desenraizamento e à falta do lugar considerado próprio também se delineia sob o anseio infinito e sob o finito inevitável de

uma catástrofe e é assim que se encontra o romance de Trevisan na rede dos principais motivos tecidos nas obras de Thomas Mann. É evidente nesse sentido a importância do diálogo com a trilogia escolhida pelo autor brasileiro: *Morte em Veneza*, *Desilusão* e *Doutor Fausto*. Trata-se da inscrição do romance numa época tendente a solapar tudo, filosófica e fisicamente. É nessa época que “a arte agoniza, *caro signore*” (TREVISAN, 1994, p. 343) – afirma a paródia do estranho cavaleiro do conto “Desilusão”, a quem sequer a morte jamais poderá surpreender. E por meio de expressões como essas e desse encontro às avessas com a dor, Nepomuceno percebe-se envolto em desamparo inconsolável. A própria desilusão encontrara dentro dele um espaço cavernoso. A dor da sua solidão é a dor de quem deseja a preservação de sua terra natal e, despojado de quase tudo o que é seu, despe-se diante de um espelho estrangeiro. Ele, assim como Ana, sente o exílio de dentro e, paradoxalmente, de fora – respeitando a conhecida metáfora de Julio Cortázar (cf. 2001, p. 148). Portanto, “num lugar ao mesmo tempo desconhecido e estrangeiro” (TREVISAN, 1994, p. 348), ele viu a desolação em Veneza.

Enquanto vagueava pela praia, olhando decepcionado o mar sem ondas do Lido e sentindo falta dos coqueiros do Ceará, Alberto Nepomuceno deixou que a brisa levasse seus pensamentos para longe, ao encarar *a saudade, de novo, diante dos seus olhos. Ela já não escolhe lugar para bater e machucar. Faz-se agora no Adriático, quem diria! Talvez porque a saudade seja saudade onde estiveres – simplesmente porque tu és seu veículo ideal. Mas, apesar de seres tu um escravo da saudade, sabes que não és o único.* Pois havia no ar um outro murmúrio subterrâneo, como um dueto em andamento, do qual, talvez sem o saber, Alberto se sentisse parte, quando, em nome da saudade, começou a vagar pelo Lido. A brisa lhe trazia de volta, do fundo de algum coração ali extraviado, a mesma dor de alma penada com saudade. Saudade do que? Vai se saber... O certo é que, deitada ali e quietinha para não doer demais, havia uma velha. E ela sabia que não existe posição melhor ou pior, pois a saudade dói em todas as posições. (TREVISAN, 1994, p. 352, itálicos no original).

O encontro que dá sentido ao romance aproxima-se. Ana e Nepomuceno encaminham-se para o que vem depois do fundo, o fundo do fundo. Ininterruptos tormentos emanam não apenas das suas consciências, sob a atmosfera acústica e os ecos das suas efervescências íntimas. E por mais inquietante que tenha se apresentado o narrador do romance até o momento deste encontro, as suas palavras exurgindo muitas vezes de forma intervalar e em letras transversais, aos poucos, no *adagietto con variazioni* que dá nome ao tempo do capítulo, lentamente a figura desse narrador toma outro corpo e vai se transfigurando, e a sua aparência aumenta agora ainda mais a distância de onde a sua atualidade viva provém.

Sobre essa metamorfose, eu gostaria de transcrever o que Walter Benjamin escreveu sobre o narrador Nikolai Leskov: seus “traços aparecem como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” (BENJAMIN, 1994 [1936], p. 197). Em *Ana em Veneza*, a *narradora* que então assume pela palavra a transmissão da dor do desterro dá nova beleza e um fôlego tísico ao que estaria desaparecendo, junto ao processo histórico que culmina na ideia do romance através da alienação da narração, de acordo com a estética dialética de Benjamin. A narradora que num determinado momento toma a palavra em Veneza tem algo a transmitir, tecido na substância viva da experiência. Assim, a velha deitada e quieta que passa primeiramente a impressão de ser ela própria a saudade toma para si o conteúdo do qual é feita a história desse romance.

Por isso a velha, cujo coração emitia tantãs saudosos, já não procurava mais posições. Apenas queria ficar quietinha com a sua saudade, sem pressentir que, não longe dali, o jovem Alberto afundava os sapatos na areia estrangeira e, como quem cumpre sua função no dueto, ruminava, ruminava, *pois ser escravo da saudade não é privilégio de ninguém. Ter saudade é estar cativo da lembrança, prova de que fomos alguma coisa que um dia deixou de ser, exceto pelas pegadas impressas na memória de quem viveu as crueldades do tempo. Há sim saudade implícita nas rugas, mas ela não é imperativo da velhice. Tu, Alberto Nepomuceno, vitimado pela saudade, não tens senão vinte e seis anos. E que importa tua juventude se o peso das lembranças marca os dias como anos e os anos como séculos? Alberto Nepomuceno poderia ter agora vinte e seis séculos... de saudade.* E na mesma praia, não longe dali, seguia rugindo uma dor irmã, porque há tempos a saudade não batia com tanta disposição. Nesse momento ela era tamanha e tão disparatada que a velha já não sabia sequer do que estava sentindo saudade. De sua infância na África, de sua juventude no Brasil, ou de Lübeck? (TREVISAN, 1994, p. 352, itálicos no original).

Da mesma maneira afligido no coração, Nepomuceno caminha em direção ao interior da sua saudade e esse lugar estranhamente lhe é oferecido em espelho pela imagem de Ana, cujo próprio coração ecoava o extremo longínquo que dói. Frente à velha negra, todas as indagações do intelectual viajante dirigem-se à sua própria capacidade de sustentar seu olhar diante do que vê. Rosto marcado. Olhar com espanto. Controlado alvoroço incontrolável. A partir daí, numa sobreposição de falas e silêncios, desobstrui-se “o palavrório afogueado de quem há muito aguardava um interlocutor” (TREVISAN, 1994, p. 372). “Dona Ana passara mais de trinta anos com aquilo preso no estômago” (TREVISAN, 1994, p. 372). O palavrório saía agora exprimido na língua do seu passado. Era um sulco que escorria misturado à língua alemã, na qual dificilmente conseguia se expressar. A sua narrativa mergulhada na vida que teve e nas línguas tais

como as podia falar. Mas o saber que vinha de longe não se condicionava às explicações. E, assim, a coisa narrada emerge da voz de Ana em tonal tensão com as falas do narrador (nem tão) tradicional do romance. A narrativa de Ana está em tensão estética com a vontade de explicação do narrador, que obviamente não abandona o tom de seu romance, quando da voz da experiência irrompe verbalmente “uma sugestão sobre a continuação da história” (BENJAMIN, 1994 [1936], p. 200).

Então Ana deu início ao seu relato, tendo Alberto como ouvinte.

- No dia em que eu tava quase indo zurück po Brasil. Eles em Hamburg attackiert mich. Und mein Geld. Weg. Alles weg. Diese Männer, sinhozinho. Eu ia tomar navio para Brasil.

Ana foi atacada por um grupo de homens, na região do porto de Hamburg. Eram possivelmente marinheiros bêbados, ela nunca explicou muito. Levaram o dinheiro que seo Luiz Bruhns tinha lhe mandado para a viagem, mais suas pequenas economias. Mas parece não ter sido só isso.

Do ponto de partida de sua peregrinação, para quem toda a sua vida fora uma fuga, Ana tomou consciência apenas dos retalhos. Caindo num lugar parecido com o abismo, sentiu por mais de uma vez o horror. E talvez cada nova partida trouxesse de volta repentinamente o vestígio de uma imagem: “agarrada ao peito seco da mãe, no porão de um navio, sugando a maldição no leite materno que faltava” (TREVISAN, 1994, p. 107), no meio das lembranças, os cantos, nesse porão cheio de gemidos – “os cânticos pareciam confundir-se com os gemidos (...) e os negros quase mortos de fome depois que a ração acabara (...), doentes, sarnentos, lábios assados de sede e febre (...) e o navio com a provisão de água esgotada...” (TREVISAN, 1994, p. 107). Assim erguia-se diante dela, e doravante diante de Nepomuceno, o espectro de seu passado. E que palavra não estaria impregnada daquela atmosfera de desastre?

De uma imensa distância a voz de Ana parecia chegar. E ainda antes de conseguir fugir da Alemanha e empreender o seu grande percurso pela Europa, antes de ter sido violentada fisicamente pelos marujos da civilização no berço da civilização, no tempo em que chegara em Lübeck, as crianças, os herdeiros dessa civilização, corriam atrás dela na rua. E é outra criança, a Dodô, do fluxo incessante dos seus desejos, quem conta:

Eles correm atrás da Ana sempre que a Ana sai para fazer alguma coisa na rua e não respeitam nada e gritam e vão atrás dela gritando Affe Affe quer dizer Macaco Macaco e acham que Ana. Por que? Acham que Ana é macaco só porque é preta e riem porque Ana tem a cara cortada e chama a atenção aqui e acham que Ana é criança igual a elas mas eles que não entendem os moleques bobos que Ana sabe um bocado de coisa sabe histórias e rezas e ladainhas e músicas e

como curar também então pensam que ela é. Ela não é macaco. (...) Ana não é deste lugar. (TREVISAN, 1994, 140/41, itálico no original).

Ana não é de nenhum dos lugares caracteristicamente presentes no romance. A sua vida é marcada pela marginalidade e pelo desterro. “Ainda que já tivesse sofrido o primeiro ‘exílio’ pela partida da África para se tornar escrava no Brasil, a Alemanha lhe era muito mais estranha, o que a levou a vagar pela Europa” (PAULINO, 2012, p. 135). Mas jamais cessou o espanto europeu frente a sua presença. A sua carne. O seu rosto. Naturalmente não se trata aqui de reproduzir ou ir atrás, um a um, de cada passo de Ana. A sua experiência do desterro é um amplo testemunho poético. A morada que ela encontra sem saber acaba sendo a dimensão fraturada da poesia, tudo transfigurado pela luz da recordação. E assim escreveu Nepomuceno, no diário da sua viagem: “Dona Ana Brasileira só não sabe que o nome dado a uma tal emoção é: poesia. Sua vida parece-me um longo poema que ela, a poeta que nem sabe ler, está escrevendo” (TREVISAN, 1994, p. 436). Ela apenas “recorre ao acervo de toda uma vida” (Cf. BENJAMIN, 1994 [1936], p. 221). Ela intervala o fluxo contínuo de uma prosa de viagem. E os passos que dá atrás de si mesma, com as veias abertas e uma força cheia de interrogações, são aspectos da experiência de um exílio definitivo.

O amor da vida de Ana fora o pintor Gustav Sternkopf. Marginalizado socialmente pela sua atividade artística, ele também sofria a dor da pátria perdida, da perda do lugar seguro, do abrigo. E juntos, Ana e Gustav amaram e sofreram. E fugiram de muitas cidades, presos à solidão de um fantasma, até ele entregar-se ao sacrifício. Assim ele pediu, quando sentiu que ia morrer, olhando para a negra: “*Promete. Promete que não vais me esquecer? Se te esqueceres, o que vai sobrar de mim? (...) Mas logo se arrependeu. (...) Será que todo mundo fica ridículo ao morrer? Sou um imbecil dizendo tanta bobagem. Ana, quero que te esqueças de mim...*” (TREVISAN, 1994, p.422/23, itálicos no original). Também esse artista foi um exilado. Que a si mesmo sacrificou pela arte. E então a morte. E “assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares” (BENJAMIN, 1994, [1936], p. 207). “– Mas a senhora acha que acontece o que, quando a gente morre?” perguntou Alberto, ao que a velha respondeu: “– Vai ser uma pequena luz misturando com uma grande luz. Grande e unendlich. Sem fim a grossa luz” (TREVISAN, 1994, p. 430).

Da fronteira entre a vida e a morte sopra a brisa da saudade. Mas por vezes é uma tempestade que advém. “– Ah, sinhozinho, lembrar é o consolo dos véio...” afirma Ana,

em outro momento (TREVISAN, 1994, p. 433). É como um suspiro ou um sopro o que ela diz. As suas recordações. Elas ainda continuam vivas. E Nepomuceno confronta-se dentro dessas recordações com a figura desse outro melancólico artista, o amado Gustav, a quem tampouco a palavra “artista” satisfizera e para quem se materializara a sensação de inutilidade da arte e a insensatez de viver. “Assim era ele”, diz Ana. “Um artista machucado, com a ferida aberta, tudo feria Gustav e qualquer coisa o atingia como se não houvesse pele. Então batia diretamente na carne e doía” (TREVISAN, 1994, p. 396). Decididamente, esse artista não ficara olhando a vida por trás de uma janela, “ou por detrás de uma porta de vidro, para falar sem ser maculado por ela” (TREVISAN, 1994, p. 398). Assim também “nenhuma narrativa jamais participou da verdade sem ter encarado o abismo no qual mergulha a linguagem, quando esta pretende se transformar em nome e imagem” (ADORNO, 2003b [1943], p. 51).

E nesse sentido, *Ana em Veneza* “se delineia enquanto busca de um caminho para o homem e para a arte, mais especificamente para a prosa contemporânea” (LANDIM, 2003, p. 193). Esse “romance é um mosaico de extensa dimensão” (PAULINO, 2012, p. 146), através do qual a narrativa abre em fraturas as frestas para a passagem de um sentimento venal. O corpo da narrativa da ex-escrava Dona Ana, a velha, é enquanto tal uma escansão, inscrita numa experiência do exílio que não se dispõe a resolver-se meramente na sua subjetividade. E assim é que nesse romance o exílio reivindica a sua condição política autêntica, para dizer com Giorgio Agamben (1996, p. 51). O corpo e a arte nus, expostos, exilados de qualquer proteção e, no entanto, viventes. Essa nudez faz-se narração através da voz da velha. Estão expostos o corpo, a voz e a língua, a arte e a experiência, sob a iminência da captura e da neutralização ou do emudecimento propriamente ditos. E isso fica muito evidente nas entrevistas que conduzem por um fio a narrativa até o futuro, isto é, até o *agora*.

A solidão e a saudade vicejam, pois, debaixo da mais ensombrada luz, tecidas esteticamente junto ao curso sombrio dos episódios que foram vividos ao longo da história do que conhecemos e chamamos de civilização e que culminaram catastroficamente no século XX, e junto ao assombro de que esses mesmos episódios sejam ainda hoje possíveis e efetivamente realizados, simplesmente porque se mantêm invariáveis as condições que permitem que esses mesmos acontecimentos se repitam. Mas, isso é surpreendente? Se hoje, como afirmou Jean-Luc Nancy (2001, p. 01), “el *tópos*

de la existencia como exilio retorna con una fuerza llena de inquietud e interrogación tras haber sido durante mucho tiempo el *tópos* de una existencia humana en tanto que *pasaje*", isto é, o exílio apenas como passagem e preparação para o regresso, como se dá em Homero, por exemplo – se esse “lugar”, pois, do exílio retorna com força, “es porque nuestra experiencia, en el extremo de nuestra tradición, parece ser en muchos aspectos la experiencia de un exilio definitivo y sin retorno” (NANCY, 2001, p. 01).

Assim, fora da propriedade do ser, às margens do próprio de um sentido dado através da identificação num jogo linguístico de diferenciação entre os significados, ou seja, a expensas do lugar de recorrência da presença do próprio no geral e do geral no próprio, do próprio como lugar natal, nacional ou familiar (NANCY, 2001, p. 01), a narrativa do exílio e, principalmente, no caso aqui trazido à tona, a narrativa da velha Ana, os seus desteros que também encontraram pequenos espaços de asilo, como o foram o próprio coração de Nepomuceno e, antigamente, o coração da criança Dodô e depois o coração de Gustav, a narrativa do exílio, assim, parte sem a esperança de encontrar o caminho de volta. “La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca” (NANCY, 2001, p. 01).

Então, chega o momento do romance em que Alberto Nepomuceno precisa despedir-se de Ana Brasileira. Após pouco mais de uma semana de convivência, muito mais do que o músico planejava inicialmente passar em Veneza, eles precisam se despedir. É uma despedida para sempre. Nunca mais o tato. Nunca mais o olhar. Tampouco o cheiro. Eles já sabem o que é perder para sempre um cheiro querido. Saudade. E assim, talvez, deve acontecer para a maioria dos encontros que se estabelecem em viagens desse tipo. Eles despedem-se para sempre, e não apenas porque o desaparecimento da existência física de Ana parece contar com os últimos grãos de areia da sua ampulheta. O próprio Nepomuceno podia morrer a qualquer instante, como sabia. E “*a morte vem nascendo de dentro, emergindo primeiro como uma espécie de pressentimento crescente. (...) Todos os sentidos vão sendo tomados por um clima que poderia ser sonho mas não é, que poderia ser perda de consciência mas não é*” (TREVISAN, 1994, p. 500, itálico no original). Mas não é disso que se trata. Ou, não é exatamente isso que suscita espanto e reflexão. Nem é exatamente esse o *locus* onde estão contidas as

grandes dores que irrompem quando a narrativa da velha chega ao fim antes mesmo do fim do romance.

Será assim, talvez, que se estabelece o encontro com a literatura? Será essa a fresta pela qual as personagens se remetem aos seus próprios enigmas? Sempre partindo, sempre às margens do exílio que as aguarda em toda a parte? A narrativa de Ana oferece-se como testemunho de um tempo quase inacreditável, enquanto “o mundo se move com velocidade crescente em direção à sua própria destruição” (CANETTI, 1990, p. 284). Mas “os poetas deveriam manter abertas as vias de acesso entre os homens” (CANETTI, 1990, p. 282). E assim anotou em seu diário a personagem de Alberto Nepomuceno (TREVISAN, 1994, p. 446):

Veneza, 22 de agosto de 1890.

Dona Ana fala como se recebesse uma entidade. O que lhe interessa, antes de tudo, são as experiências de vida e não as verdades. Não está preocupada em dar respostas. Ouvindo-a falar tenho a sensação de estar diante de um conflito perpétuo, como se os contrários existissem lado a lado. Mantém-se assim a tensão e o equilíbrio. Acho que isso se chama sabedoria.

Referências

ADORNO, Theodor. A ferida Heine. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003a. p. 127-134.

_____. Sobre a ingenuidade épica. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003b. p. 47-63.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70 [s/d].

AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. Trad. Dante Bernardi. *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultur*, Barcelona, n. 26-27, p. 41-52, 1996.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1: magia e técnica, arte e política*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.

CANETTI, Elias. *A consciência das palavras: ensaios*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORTÁZAR, Julio. América Latina: exílio e literatura. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*, v. III. Org. Saúl Sosnowski. Trad. Paula Wacht e Ari Roitiman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 145-164.

KUSCHEL, Karl-Josef; MANN, Frido; SOETHE, Paulo. *Terra mátria: a família de Thomas Mann e o Brasil*. Trad. Sibeles Paulino. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LANDIM, Teoberto. Acabado, mas imperfeito: uma leitura da ficção contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 185-194, janeiro-junho, 2013.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Os famintos e outras histórias*. Trad. Lya Luft. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Tonio Kröger & A morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales [On-line]*, Colombia, n. 8, p. 01-04, jan. 2001. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500813>>. Acesso em: 14 de maio de 2014.

PAULINO, Sibeles. Transitando em *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan: Um romance sem domicílio fixo. *Estação Literária*, Londrina, v. 10, p. 132-149, dez. 2012.

PAWLIK, Angela; STAHR, Henrick. Die produktive Rezeption von Thomas Mann im Roman *Ana em Veneza* von João Silvério Trevisan. *Pandemonium Germanicum*, São Paulo, n. 31, p. 85-107, jan.-jun. 1999.

RIBEIRO, Helano. *Ana em Veneza: uma resposta tupiniquim ao pessimismo manniano*. *Estação Literária*, Londrina, v. 7, p. 15-28, set. 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. What am I doing here? Duas figuras na Literatura de Viagem. *Floema: caderno de história e teoria literária*, Bahia, n. 6, p. 93-108, jan.-jun. 2010.

TREVISAN, João Silvério. *Ana em Veneza*. São Paulo: Best Seller, 1994.

Recebido em junho de 2014.

Aceito em novembro de 2014.