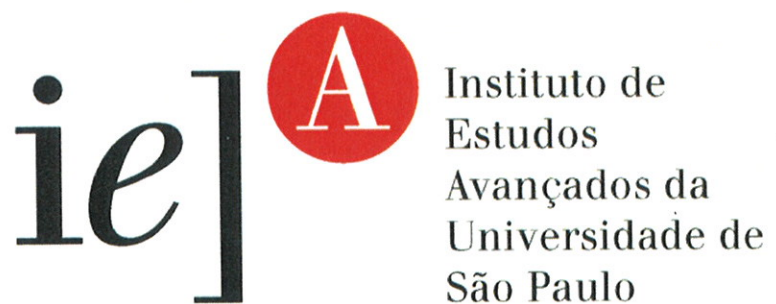


Estudos sobre o Tempo: O Tempo na Literatura

*Antônio Medina Rodrigues, João Alexandre Barbosa,
Bóris Schnaiderman*



O TEMPO NA LITERATURA

Raquel Glezer, Antônio Medina Rodrigues, João Alexandre Barbosa e Bóris Schnaiderman

R.GLEZER: Vamos dar início à nossa quinta mesa-redonda, que tem como tema "*O tempo na literatura*", com a presença do professor Antonio Medina Rodrigues, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Bóris Schnaiderman, de Letras Orientais e João Alexandre Barbosa, de Teoria Literária, atual diretor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e diretor da Edusp. Iniciará a mesa com a apresentação do professor Antonio Medina Rodrigues.

A.M.RODRIGUES: A primeira evidência, nas relações entre o tempo e a poesia ou o romance, está em que ninguém consegue descrever um fato exatamente na hora em que ele acontece. Entre o tempo da estrela que parece cair de um ponto para o outro no céu e o momento em que eu vou descrever esse fenômeno, existe necessariamente um insuperável intervalo. Nossa experiência comum dá conta disso, quando lembramos que ninguém consegue dizer o advérbio agora, exatamente no mesmo tempo em que se dá esse agora. Mas se esse intervalo entre o que acontece no tempo e o que acontece no discurso é de certa forma insuperável, quando tentamos descrever aquilo que acontece agora, nem por isso nós podemos dizer que estamos defasados no tempo. O que existe é um paradoxo, como o de Aquiles e a tartaruga. Pois uma coisa é dizer que nós não podemos acompanhar, pelo discurso, o ritmo do que acontece fora de nós, ou seja, falamos em ritmo de carro de boi e o mundo à nossa frente muda supersonicamente, mas outra coisa, também verdadeira, é reconhecer que nós estamos totalmente mergulhados no tempo, como qualquer coisa, e se ficarmos em silêncio, talvez possamos perceber melhor esta nossa contemporaneidade, por exemplo, com a grama que cresce lá fora ou com a tarde que lentamente se vai transformando em noite. Assim, nós só estamos defasados do tempo quando queremos falar dele, porque o tempo que demoramos para falar daquele agora, desloca esse mesmo agora para o passado. Mas, se ficamos em silêncio ou se falamos de qualquer outra coisa que não seja o tempo, este se torna contemporâneo de nós e nos atravessa como atravessa a todas as coisas do mundo. Santo Agostinho, nas **Confissões**, estabeleceu este paradoxo, dizendo que nós sabemos o que o tempo é quando não pensamos nele, mas logo que passamos a pensar já não sabemos o que ele é. Portanto, a questão do tempo se complica quando tentamos usar o discurso em relação direta com ele. Acredito que com estes exemplos estou mostrando uma das deficiências da

linguagem. E olhem que nem estou falando do tempo em si mesmo, que é incaptável. Estou falando dos sintomas do tempo, que se imprimem nas coisas diante de nosso olhar, esse olhar que testemunha a toda hora que as coisas mudam. Pois bem, é essa mudança das coisas que a linguagem não consegue acompanhar. Por isso, o discurso, quando fala de alguma região do mundo, procura reduzir-se a uma síntese mínima, a um certo grau de concisão e filtragem. E a surpresa está em que nós aceitamos essa linguagem como suficiente, como plena, como supletivo satisfatório do mundo. O mundo de que precisamos está como que todo embutido na linguagem que recebemos. Os poetas, porém, sabem que o intervalo sempre existe, e tentam preenchê-lo com lindas mentiras. Mas como é que a literatura resolve este problema do intervalo? Nós poderíamos fazer a pergunta de maneira mais adequada, mais eficiente, assim: como é que a literatura pode tirar partido desta inferioridade natural da linguagem? Nós poderíamos adiantar que é por causa desta inferioridade natural da linguagem em relação ao tempo, é por causa desta incapacidade de abrangência do mundo que a literatura procura construir o seu mundo, um mundo em que, como sabemos, o autor vigora como um deus. Incapaz de dominar o tempo e o espaço, a literatura cria o seu tempo e o seu espaço. Isto, desde Aristóteles, se chama imitação. Portanto, a literatura quase nunca fala sobre o tempo, que isto geralmente redundaria em fracasso. A literatura inventa um duplo do mundo em que se possa ter a ilusão da simultaneidade entre o tempo e o discurso. Isto porque a linguagem humana possui uma plasticidade e uma economia que o mundo não tem. Se eu olho para cima e me concentro em dois pássaros, é evidente que meu olhar recolhe muitas outras coisas do céu. Só que eu não poderia dizê-las de modo verossímil nem que consumisse livros inteiros. São muitas as coisas que estão no céu, sobretudo se eu realmente presto atenção no fato de que cada fenômeno visível contém muitíssimos outros, como notava aquele extraordinário Irineu Funes, el Memorioso, personagem fantástico de Borges, que lembrava quase tudo. Mas o caráter proteico da linguagem me faz economizar palavras e dizer simplesmente que *"tudo no céu está bonito"*. Notem, eu uso a palavra tudo, e portanto faço referência a tudo, nada mais do mundo celeste falta na minha frase. Entretanto, fazer referência não é fazer sentido. Para fazer sentido, eu precisaria dizer todas as coisas, só assim minha descrição daria impressão real do mundo, que é concreto, e não abstrato, como são nossos estratagemas linguísticos. Mas, precisamente, se eu vou dizer tudo, como Irineu Funes, eu perco de longe para o mundo. Quanto mais eu digo, o tempo e o espaço fermentam mais coisas para eu dizer. Este é outro paradoxo, que eu prefiro batizar de paradoxo de Brás Cubas. Nas **Memórias Póstumas de Brás Cubas** nós topamos com um audacioso assalto ao tempo, um assalto por meio do qual o narrador se imagina num tempo absoluto, fora do ritmo limitador da vida. O narrador, Brás Cubas, ao dizer-nos que está morto, e portanto passando em revista o que fez e o que foi, Brás Cubas nos quer dar a impressão de que está falando de dentro de um tempo em si mesmo. Pois, afinal de contas, ele não está mais entre os vivos, não depende dos horários e dos compromissos. Brás Cubas, no momento em que narra, quer nos dar impressão de que está

fora do mundo, fora do espaço e dentro do tempo. Mas isto é pura ilusão. Nós sabemos que Machado, ao escrever o romance, esteve sujeito à mesma inferioridade da linguagem a que estamos todos sujeitos. Que fez Machado, com toda certeza? Viveu um agora, o mesmo agora que todos vivemos, um agora pontual, de grau zero, e só depois desse momento opaco é que pôde sentir alguma coisa que viria depois, como se nós estivéssemos sempre na soleira e nunca no interior dessa casa misteriosa, a que estou chamando de agora. Pois qualquer coisa que estiver na nossa cabeça exatamente agora, não tem por si nenhum sentido, só tem sentido se for relacionada com pensamentos próximos, e próximos aqui, não significa pensamentos que estejam no limbo do futuro, mas pensamentos ou coisas que já passaram pela experiência. Portanto, se o tempo físico vai para a frente, se depois de cada agora vem um agora mais inédito, a literatura, ao contrário, apenas finge que esse agora vai para a frente. Na verdade, esse agora da poesia, que parece que vai para a frente, desperta círculos de memória, círculos que envolvem experiências do tempo da emoção revisitada, não do tempo físico. Portanto, se a literatura, pelo andamento progressivo do discurso, nos dá a ilusão de acompanhar o tempo, pela associação de uma palavra com outra, ela se orienta para o passado e para a memória. É claro que, se eu sou um razoável poeta, e mergulho no meu passado de lá extraíndo imagens que acedem a mim de modo quase espontâneo, se eu combino essas imagens e de leve elas vão escorrendo pela ponta de minha caneta, é claro que fatalmente elas vão dar uma combinação nova, inédita, dessas que ninguém escreveu antes, e é claro que, neste sentido, a literatura também vai para a frente, na medida, pois, em que ela cria o inédito. Com isso, eu quero dizer, que o tempo da literatura é pendular, ele vai e volta, só vai para a frente na condição de que dê um passeio pelo remoto. O tempo da literatura é uma construção do desejo. Brás Cubas, como que reconhecendo este fenômeno, diz que vai contar sua vida da frente para trás, porque, diz ele, os acontecimentos mais recentes são mais facilmente lembráveis, o que, aliás, como o próprio romance mostra, nem sempre é verdadeiro. E não é preciso reler o romance para confirmar isto. Basta que nos demos conta de que há pessoas que lembram melhor o que aconteceu há dez anos do que o que aconteceu na semana passada, e isto mostra que pode haver baralhamento de tempos emocionais distintos. Assim, nós poderíamos concluir, provisoria e precariamente, que o tempo da literatura, por causa do trabalho da memória, lembra não propriamente o ponteiro do relógio que vai só para a frente, mas aquele ritmo do tic-tac, que nós ouvimos como se fosse uma batida para frente e outra para trás. O tempo do mundo não imita a alternância agradável do cuco, ele só vai para a frente, nunca repetindo nada do que foi. Mas não é só esta a diferença. Depois de Bergson, nós sabemos que o tempo da memória pode estancar, ou seja, ter uma duração, uma certa fixação naquela flor contemplada outrora, ou naquela imagem de sonho que tanto nos impressionou ou simplesmente naquele retrato visto um dia numa parede qualquer. Assim, o tempo da memória tem alguma coisa de musical, ele se detém em algumas notas, corre mais rápido noutras, envereda por fusões de imagens de tempos distintos, e sobretudo gosta de

construir sinfonias dentro da alma, como que a confirmar que as lembranças vão saltando simultaneamente de várias regiões do corpo humano e vão constituindo na verdade um panorama, um espaço. Contrariamente a tudo isto, o tempo do mundo físico não pára, nele não há breves, semibreves ou semínimas. Machado, que é um autores que mais trabalham com a memória e mais se deleita com as digressões e durações da consciência rememorante, Machado, afinal, é também um grande realista, quer também falar sobre o mundo, e neste sentido, ele procura simular sempre em seus maiores romances aquela marcha inexorável do tempo, que está fora da literatura. Digamos que, nesses momentos, ele obedece a uma compulsão de exprimir o sentido fatal do tempo físico. Se Machado, por um lado, gosta de brincar com o jogo da memória, que dá ocasião a seu prazer, por outro lado, ele se compromete a balizar essa brincadeira com dois grandes abismos, o da vida, em que o tempo físico castiga, e o da morte, em que o castigo é sempre antecipado numa espécie de angústia da morte, que ele mesmo não consegue disfarçar, apesar de toda ironia, todo cinismo, todo humor. Por isso mesmo, eu acredito que todos os grandes romances de Machado constituem uma espécie de autoterapia, ou seja, uma espécie de catarse em que ele pudesse queimar todo esse horror do tempo físico, mas reproduzindo-o corajosamente através de tantas decrepitudes, tantos óbitos e acontecimentos lutosos de vários tipos que ele nos apresenta. Mas certamente todo esse horror, que Machado tingem com muito estilo, não é exatamente o horror que Machado devia sentir diante da vida, diante do andamento do tempo real e que ele não devia entender bem, como nenhum de nós, afinal, entende bem. Se nós seguíssemos o conselho do poeta Alberto Caeiro, heterônimo pessoano, nós deveríamos simplesmente esquecer todas estas baboseiras abstratas, que não tem a realidade das pedras e das flores, que não podem ser pegadas com a mão e simplesmente viver, isto sim. Mas aí é que está Alberto Caeiro está errado, se isso se pode dizer de um poeta. Está errado, porque ninguém sente a plenitude da vida, sem estar de alguma forma emparentado com o tempo e com a morte. É verdade que nós também não entendemos bem estas coisas que sentimos, mas, exatamente, esse não entender pode ter funcionado, para Machado, como uma impulsão ao ato da escrita, que é a dimensão em que o sentimento pode enxergar-se espacializado, resgatado pela compreensão e onde uma outra natureza, mais amena, se instaura com a emergência da memória, que escolhe seu próprio tempo. Ele vai escrever para entender, para superar pelo pensamento a alteridade entre o horror e a piedade, que na obra aparecerão juntas e superadas. Entender, dominar pela escrita é, como sabemos, uma forma de superar a precariedade imediata do sentimento, que sofre com a alternância de dor e paixão. Escrever é cair numa espacialidade melhor do que a espacialidade mortífera do mundo. Porque, na espacialidade da escrita eu posso ir sempre para trás, para as épocas de ouro de minha existência. Escrever é, inclusive, para muitos autores uma forma de auto-eternização. E uma coisa curiosa, há escritores que preferem morrer para a vida, ou seja, não vivê-la, para mergulharem na suposta eternidade da escrita e o adjetivo "imortais", aplicado a esses

escritores, não quer dizer outra coisa. Há, portanto, dentro da literatura, uma conspiração contra o tempo físico. Não é totalmente o caso de Machado, como vimos, porque Machado também quer encarar na escrita o problema da morte. Mas é, por exemplo, o caso de José Lins do Rego, para dar um exemplo menor. E eu acabei falando de escrita sem ter advertido aos senhores que a escrita literária é uma espécie de espacialização. Por quê? Porque pela escrita o poeta sintetiza ou funde tempos distintos. Isto só pode acontecer num espaço totalmente memorial. Porque, diante da realidade da vida, nós não temos nenhuma experiência de nenhuma fusão de tempos distintos, a não ser pela memória recriadora. O que acontece na realidade da vida é que nós temos constantemente experiência da simultaneidade de acontecimentos, não da simultaneidade de tempos e este é um milagre do espaço. Este espaço, quando transferido para a alma, que é uma vibração sinfônica do corpo, dá origem ao chamado tempo da memória. Os senhores talvez já devem ter notado que, quando estão falando, cada palavra vem depois da outra, no tempo portanto, mas quando os senhores se calam, todas as palavras que os senhores conhecem estão como que contemporâneas, dentro do espírito. E, se neste último estado, os senhores começarem a passear por entre as palavras, como que silenciosamente a degustá-las, não é nenhum imperativo do tempo que vai determinar a escolha de uma ou de outra palavra, mas o ritmo do afeto. Isto não quer dizer que o afeto sempre escolha o que seja "*melhor*" para nós. O afeto pode gostar das regiões infernais da vida, aquelas que estão mais intimamente ligadas com uma idéia da fatalidade do tempo e da morte. A literatura, mesmo brincando a brincadeira mais louca, não deixa de ser sempre um pouco imitativa, reprodutora da vida, ainda que a reproduza com a defasagem do discurso em relação ao tempo ou com uma dose muito grande de ilusão. Finalmente, para que não se entenda que eu esteja a dizer que a literatura não é atravessada pelo mundo físico, eu lembraria que o tempo da chamada duração interior, o tempo chamado especificamente psicológico, trabalhado tão radicalmente nas literaturas da modernidade, esse tempo poderia, por exemplo, levar-nos a imaginar uma personagem que passasse a vida inteira com uma imagem fixa na cabeça, uma imagem que obsessivamente não mudasse. Mesmo assim, eu acreditaria que o tempo físico estaria lá, invisível, é claro, mas estaria lá, atravessando a placidez aparentemente imutável da figura. Há quem diga que um texto escrito não envelhece nunca, assim como acontece com os entes geométricos, que parecem que vão atravessar toda a eternidade iguais a si mesmos. Eu não me sinto inclinado a acreditar nisso. Eu penso que tudo envelhece. Se nós não percebemos, esse é um problema que me parece depender de nossa efêmera condição humana, diante da qual certas coisas são tão mais duradouras que nós, que parecem ascender à utópica condição da eternidade.

R.GLEZER: Professor João Alexandre Barbosa.

J.A.BARBOSA: Eu vou, na minha exposição, procurar ser o mais didático possível, mesmo porque ando com saudades de aulas, só de aulas! Então, vou procurar seguir rigorosamente o tema que me foi proposto: "*O tempo na literatura*". Antes de mais nada, uma

pequena introdução para lhes dizer o seguinte: as utilizações da palavra tempo, no que se refere aos vários saberes é de grande multiplicidade. Eu lembraria a vocês, por exemplo, que no número dois da **REVISTA DA USP** foram publicados alguns textos sobre o tempo na Física, na Biologia e na Neurologia. Há dois textos do nosso colega do Instituto de Física, professor Henrique Fleming, sobre o tempo na Física. Vale a pena ler! Um deles, inclusive, é uma resenha do livro do Hawking, **Uma Breve História do Tempo**. A palavra tempo, o termo tempo, é uma coisa que preocupa as mais diferentes áreas do saber, e o conceito de tempo atravessa, de ponta a ponta, as reflexões sobre a literatura. Portanto, pensar o tempo no que se refere à literatura, é ter diante de si, uma extensa gama de preocupações, de reflexões. Eu diria que dentre as várias utilizações do termo tempo na literatura, existem pelo menos três que são muito freqüentes e que são permanentes nas reflexões sobre a literatura: a primeira utilização é do tempo como motivo, o tempo como "topos" - o tempo como tópico em toda a literatura, e aí, de diversas maneiras, a utilização do motivo do tempo. Basta que vocês abram, por exemplo, a extensa e admirável obra de Ernst H. Curtius, sobre a literatura européia da idade média latina, uma dessas obras fundamentais da cultura ocidental, e que magicamente já temos traduzida no Brasil desde 57, editada pelo Instituto Nacional do Livro. O livro de Curtius traz o estudo dos "topoi", em períodos diferentes da história da literatura ocidental, e aí é possível vocês observarem a recorrência do tópico, do motivo do tempo na literatura, seja na poesia, seja no romance, seja no ensaio. Em Michel de Montaigne, um dos criadores, ou o criador do ensaio, por exemplo, o tópico do tempo é uma recorrência, inclusive porque é próprio mesmo da época em que ele escrevia. Quer dizer, naquele momento da história européia, a preocupação com o tempo, com a derrocada, com o surgimento de uma nova época, com o fim do que se imaginava civilização e o surgimento de uma nova, impunha, por assim dizer, a reflexão solitária. No caso de Montaigne a reflexão solitária sobre o tempo. Os poetas estiveram sempre preocupados com isso, donde motivos recorrentes e muito belos, muito bonitos na poesia e na literatura, que tem o tempo como centro, como tópico central. Por exemplo, o desaparecimento da juventude, a urgência de viver, a necessidade de recuperar aquilo que sabe-se vai passar, e basta que se leia, por exemplo, Ronsard, na famosa paráfrase dele que todo mundo pensa não ser mais dele, mas sim de Manuel Bandeira, para se ter a presença do tópico do tempo; do desaparecimento das belas neves de antanho, que é uma recorrência na literatura. Quer dizer, o tempo como motivo atravessa de ponta a ponta a literatura. Eu trouxe aqui um exemplo que me parece admirável, que é o exemplo de um dos maiores poetas deste século, e um dos mais completos escritores deste século. Grande poeta, grande tradutor e grande ensaísta que foi T.S. Eliot, poeta anglo-americano que, em um de seus **Quartetos**, chamado "Burnt Norton", começa assim: *"Time present and time past are both perhaps present in time future and time future contained in time past. If all time is eternally present, all time is unredeamable"*, o que é uma maravilha: *O tempo presente e o tempo passado estão ambos talvez presentes no tempo futuro e o tempo futuro contido no tempo passado. Se todo*

o tempo está eternamente presente, todo o tempo é irredimível. Quer dizer, essa idéia de tempo, da simultaneidade do tempo, era alguma coisa que perseguia as preocupações eliotianas, a ponto de levá-lo a uma concepção de literatura que implica na simultaneidade de todas as obras. O tempo, portanto, em eterno movimento, coisa que ele deixará mais explícito ainda num momento posterior do citado quarteto, quando diz: *"Words moves, music moves, only in time, but that which is on the living can only die; words, after speech, reach into the silence; only by the form, the pattern, can words or music reach the stillness, as a chinese jar, still, moves perpetually in its stillness"*. Maravilha, não é? *As palavras se movem, a música se move apenas no tempo; porém, aquilo que somente vive pode morrer. As palavras, depois da fala, caem no silêncio; somente pela forma, pela figura, podem as palavras ou a música atingirem a imobilidade, como um jarro chinês imóvel se move perpetuamente em sua imobilidade.* Isto, de Eliot, parece um comentário, e não deixa de ser, ao grande poema do século dezenove, que ele tanto admirava, de John Keats, **Ode a uma urna grega**, em que todo o movimento do poema, no caso de Keats, está dado pela *"stillness"* das figuras, pela imobilidade das figuras, que levam àquilo que é fundamental nessa percepção do tempo como motivo na literatura, isto é, a existência e o deflagrar da memória, a que o professor Medina já se referiu. Então, esta é uma primeira utilização fundamental do termo, do conceito de tempo na literatura, o tempo como motivo, como *"topos"*. Há uma segunda utilização, que me parece básica, que é a utilização o tempo como categoria de análise da obra literária, do autor da obra literária ou do leitor da obra literária. Em geral, ao pensarmos no tempo como categoria de análise, nós pensamos no tempo como uma categoria para análise da obra, como é a categoria espaço, por exemplo, da obra, ou no caso das narrativas, como são categorias os personagens de uma obra, para a caracterização, para a análise da obra. E de que modo o autor constrói o tempo, que nós sabemos não ser o mesmo tempo da realidade, mas é o tempo da obra, com o qual nós confortavelmente nos identificamos e lemos - é o tempo da obra - e ela é uma categoria, é um modo de organização, de articulação da obra, seja do poema, seja da narrativa. Vocês viram, no caso do texto do Eliot, o tempo sendo utilizado como motivo, mas é possível pensar o tempo, no poema do Eliot, como um elemento, como uma categoria que articula os elementos do poema. E uma terceira utilização, que me parece básica, do tempo na literatura, que é o tempo como elemento ou categoria de interpretação, e aí não somente de análise, mas de interpretação, aqui para além do texto, para além da obra ou aquém da obra. Isto é, para além da obra, na medida em que eu penso no tempo, por exemplo, social ou no tempo histórico, em que eu penso que a obra responde a determinadas circunstâncias, ou ela articula elementos dessa circunstância, ou ela traduz elementos dessa circunstância. Quer dizer, eu não posso seguramente pensar na literatura sem a temporalidade, e é nesse sentido que, com frequência, eu emprego a palavra temporal, temporalidade, tempo, quando eu penso na literatura, um tempo social, um tempo histórico, etc... Aliás, **Tempo Social** é, por exemplo, o título com que os colegas do Departamento de Sociologia resolveram denominar a sua revista. **Tempo**

Social: O que se quer dizer com tempo social? São muitos os tempos sociais? São muitos os tempos sociais que se entrecruzam num tempo social que se tem para análise? Assim é a obra literária! Aquela obra específica que eu tenho diante de mim, é resultante, não apenas daquele tempo histórico-social, com o qual convive imediatamente, mas pode estar rememorando outros tempos e sendo um elemento de articulação de tempos que se entrecruzam. Portanto, pensar na utilização do tempo como elemento ou categoria de interpretação, é fundamental no caso da literatura. Bom, ditas as três utilizações do termo tempo *na e pela* literatura, eu vou trabalhar, em seguida, misturando a segunda e a terceira utilizações. Quer dizer, misturando a utilização do tempo como categoria de análise e o tempo como categoria de interpretação. A análise e a interpretação da literatura, sob o viés do tempo. Neste sentido, eu examinarei três ocorrências do tempo na literatura. Tudo em três, vejam como eu estou dialético! Tudo em três, para não dizerem que eu sou estruturalista, não é? Neste sentido, eu examinarei três ocorrências do tempo na literatura: o tempo e o autor da obra literária, o tempo e a obra literária, o tempo e o leitor da obra literária. Ora, o tempo e o autor da obra: O que é que nós temos aí, quando pensamos no tempo, com relação à literatura? Certamente as marcas, as memórias, as relações entre autor e tempo. E é precisamente daí, que apareceram as várias disciplinas, os vários modos de pensar, de estudar e de tentar explicar a literatura num primeiro momento. É aí que está, por exemplo, a eminência de uma disciplina que já perdeu a sua vez, mas que volta de vez em quando, e tem voltado nos últimos tempos, que é a Biografia, que durante um certo tempo, na história já longa da crítica das obras, foi central para pensar as obras. Quem escreveu? O que viveu este autor? Quais eram as suas relações com o seu tempo? Como ele via o seu tempo, e como isto está presente na obra? Quais eram os seus apontamentos, as suas anotações, as marcas da sua existência? Daí os numerosos diários, os jornais, tudo aquilo que servia de roteiro para entender o autor da obra, por trás da obra. É uma disciplina eminentíssima. Eu recentemente li, por exemplo, um livro de um historiador italiano muito importante, historiador e historiógrafo, Arnaldo Momigliano, em que ele estuda a biografia entre os gregos, a origem da biografia. O que é a biografia? Como isto surgiu? Como surgiu esta preocupação com aquilo a que o professor Medina já se referiu como imortalidade? O tempo e o autor no sentido de que o autor de uma obra literária, nesta obra, naquela obra que escreve, revela, deixa marcas, traços, vestígios. Assim como um paleontólogo encontra vestígios milenares numa concha de mar, o autor ele deixa marcas, vestígios, rastros, de uma relação com o tempo. E de que modo ele organiza isto? Num recente livro de um teórico da história, americano, que eu tenho visto pouco citado nessas modas de nova história, que tem ocorrido nos últimos tempos, mas ele é um dos fundadores desse novo modo de se pensar a história, e de pensar a história da literatura, e a literatura e a história, chamado Hayden White. Marcante e fundamental, chamado **Metahistory** (Metahistória) sobre a imaginação histórica no século dezanove, ele usa um exemplo que me parece notável, que é uma página de uma crônica medieval, do século

doze se não estou enganado, em que aparecem datas e acontecimentos, e ele usa aquela página para verificar o seguinte: existe aí História? Ou falta o discurso? Aquilo que se lê na coluna à esquerda, que são as datas, e à direita, que são os acontecimentos, estão articulados, em termos de história? Falta sobretudo, aponta o Hayden White, uma dimensão fundamental, a noção, a percepção do tempo. É como se cada acontecimento daqueles traduzisse a data muito mais do que o momento, e fosse a data. Mas nenhuma interpretação, nenhuma relação entre a data e o acontecimento, nenhuma articulação, que mostrasse a percepção de uma decorrência, isto é, do tempo. O que aconteceu entre 1011 e 1012, porque as datas vem cronologicamente arrumadas, nós não sabemos por aquela crônica. Sabemos o que aconteceu em 1011 e 1012, o que para aquele cronista foi fundamental: a enchente de um grande rio, a morte de um nobre; mas qual a relação entre a enchente do rio e a morte do nobre? Ou, se aqueles acontecimentos foram fundamentais naquele momento, nós não sabemos; falta o elemento fundante para a história, que é a percepção, a dimensão temporal e o discurso que articula esta dimensão temporal. Quer dizer, o autor aparece portanto como aquele que articula essa dimensão. No caso da literatura, "strictu sensu", isto é fundamental. Sabermos, não como elemento que explique a obra, mas um elemento fundamental para que a obra seja apanhada "melhormente", para dizer como Mário de Andrade, na sua totalidade; para de regresso nós termos enriquecido nosso conhecimento da obra. É muito importante essa primeira relação que se estabelece para interpretação e análise da obra - a idéia da articulação entre tempo e autor. A segunda ocorrência é o tempo e a obra. E aqui surge uma questão que me parece fundamental. É uma dessas questões que, particularmente, mais me interessam, mas que acho que é atual sempre, dessas que incomodam: é a questão da perenidade da obra. Por que é que nós lemos ainda certas obras? Por que é que nós lemos o **Dom Quixote**? Por que é que nós continuamos a ler o **Dom Quixote**? Se dissermos que o **Dom Quixote** é um clássico da literatura, é bom acrescentar rapidinho: ele é um clássico, para dizer, como o crítico inglês Frank Kermode, porque ele tem um "*surplus*" de significante. Isto é verdade. Quer dizer, ele é um clássico, não por causa de seus significados apenas, mas que o trabalho sobre os significantes foi realizado de tal maneira que permite ainda o preenchimento, passados tantos séculos. Quer dizer, o leitor volta a ler o **Quixote** e lê diferentemente daquilo que o homem do século dezessete ou dezoito lia. Mas lê a mesma coisa, o texto continua sendo o mesmo. Mas há, diz Frank Kermode, autor do livro "**What is a Classic**", que é uma conferência dada na mesma cátedra em que o Eliot leu também sua conferência chamada "**What is a Classic**" (essa é uma pergunta que se repete sempre, o que é um clássico?), em todo o clássico existe um "*surplus*" de "signifier", de significante, porque ele permite a leitura incessante, que nós vamos completando. Hoje a gente diz assim: o **Quixote** é um livro fundamental no que se refere à intertextualidade. Veja que maravilha - imagine que Miguel de Cervantes jamais pensaria nisso. Se ele tivesse pensado nisso, não seria capaz de fazer com que Sancho dissesse tantos ditos e provérbios. Mas a intertextualidade, que é uma

criação contemporânea de Bakhtin, Kristeva, etc., realmente se aplica inteiramente ao **Quixote**. Quer dizer, há um "surplus" de significante de tal maneira, como diz o Kermode, que nós vamos completando e, até onde nós possamos imaginar, isso é incessante. Eu tenho vários exemplos (e sei que quando começo a falar dessas coisas não termino, e que meu tempo é limitado), mas vou dizer só um que me parece extremamente curioso, interessante e que é uma descoberta muito pessoal minha e portanto não vou deixar de referi-lo, como todo o orgulho. Lendo **Os Maias** de Eça de Queiroz, acho que pela milésima vez, (é um livro que releio quase todo o ano) no último capítulo dele há um encontro numa praça em Lisboa, do João da Ega e do Carlos Eduardo; eles se encontram depois que o Carlos Eduardo volta do exílio, estão passeando e vêem, de repente, do outro lado da calçada, uma pessoa que eles conheciam e da qual o Carlos Eduardo não gostava de forma nenhuma, achava um sujeito adiposo, repelente, chamado Damaso Salsedo. E o Carlos Eduardo diz para o João da Ega: "Não é o Damaso, que está ali?" Ele diz: "É, é o nosso Damaso, casou". "Não me diga, ele casou?" "Casou com a filha mais nova dos Condes de (agora eu esqueço) Agueda (eu acho) e a família lhe impingiu esta menina e ele ajuda a comprar os vestidos das mais velhas", o que é já uma acerba crítica ao caráter do Damaso; então ele diz "E ele é feliz?", "Não sei", "E é bonita a mocinha com quem ele casou?", "É bem bonitinha e anda a fazer a felicidade de um rapaz chamado Raposo". Aí é terrível e já entra naquilo que o Eça é mestre, e daí o Carlos Eduardo diz "Coitado", e o João da Ega diz "Coitado, coitadinho, coitadíssimo". Ora, eu lendo percebi que isso está extremamente bem arranjado, bem arrumado, e que não é gratuito isso; e eu, leitor de hoje do Eça, acostumado às aventuras do significante, pós-laciano, pós-freudiano, leio significados onde estejam, e aí quando bati o olho ali, li outra coisa, li mais, talvez que o homem do século dezenove, de 1888 (no ano passado fez um século), não teria lido em **Os Maias**; mas eu li, naquela caracterização do Damaso, a etimologia da palavra: coitado, coitadinho, coitadíssimo, que é uma palavra que vocês sabem, que vem também de *coitus*. Então quando ele diz "Coitado" e o outro repete "Coitado, coitadinho e coitadíssimo" ele insiste, a meu ver, na etimologia por debaixo. Ora, se eu leio isso, leio muitas outras coisas em **Os Maias**, o que me faz reler o livro. Então, a perenidade da obra advém muito de vencer a limitação temporal pela descoberta, como diz Kermode, de um "surplus" de significantes. Eu não paro se começar a falar disso, e devo parar. Mas há, por exemplo, uma frase de Roland Barthes que me parece fantástica, que eu vejo pouco citado (Barthes era um grande escritor, não é?). E o Barthes diz assim, falando sobre obras eternas (que é o problema da perenidade): *"Une oeuvre, elle est éternelle non par ce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais par ce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples. L'oeuvre en propose, l'homme dispose"*. *"Uma obra é eterna não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos múltiplos. A obra propõe e o homem dispõe"*. Em outro caso, como

dizia um outro autor que não posso deixar de citar, cito sempre em qualquer lugar que vou, como dizia Paul Valéry: "Há sempre um homem antigo em todo o poeta", (*"un homme ancien"* dizia o Valéry). É um homem antigo porque ele parece estar sempre começando, descobrindo, inventando a linguagem novamente, embora ela já existisse. Ora, eu acho então que essa ocorrência do tempo e a obra, pensar no tempo e a obra nesse sentido, nesta linha a que eu me referi, lembrando somente uma das questões, que é para mim central, a da perenidade, da perpetuação da obra, por onde nós poderíamos pensar naquilo que eu disse que voltaria a falar rapidamente, que é a idéia da simultaneidade das obras, que é a tese de T.S. Eliot em **Tradition and Individual Talent** (Tradição e o talento individual), a da simultaneidade das obras. As obras que vencem os seus tempos, diz Eliot, o surgimento de uma obra fundamental importa na modificação da tradição anterior. Eliot, quando dizia isso, estava oferecendo a epígrafe para Jorge Luis Borges, que utiliza isso como citação no seu texto **Kafka y sus precursores**. Vocês não conhecem talvez o texto do Borges, mas é um texto central em que ele fala de Kafka e seus precursores, e se não fosse Borges imaginaríamos que isso seria banal, porque todo autor tem precursores, mas o caso não é somente assim, é Borges. Isso significa o seguinte: o fato de ter existido Kafka criou seus precursores. Então, os precursores de Kafka são aqueles criados pela existência de Kafka. Assim, neste caso, Machado de Assis pode ser pensado como um precursor de Kafka, depois de Kafka ter existido, assim como podemos pensar em muitos autores brasileiros, muitos não, poucos, alguns escritores brasileiros que são precursores de Machado; encontramos aqui e ali uma frase, um período: e dizemos - puro Machado. Ou pensamos em autores precursores de Guimarães Rosa: Hugo de Carvalho Ramos, por exemplo, foi uma descoberta pós-rosiana que ficou como sendo uma espécie de precursor de Guimarães Rosa. É claro que existem os diluidores, de vilas dos confins e outras coisas, mas isso é posterior. Então, o tempo e a obra pode ser uma ocorrência extraordinária para reflexão, no caso do grande problema do tempo na literatura, tendo-se por base a questão central da perenidade, da simultaneidade das obras, etc., tal como foram ditas pelo nosso Medina, o problema da espacialização. E a literatura sempre foi pensada como arte temporal. Lessing, no **Laokoon** traçou mesmo a divisão de águas. Mas antes, já se tinha dito: pintura que fala e poesia que pinta! (entre os gregos pensava-se nisso). Ora, Lessing veio barrar isso, com seu racionalismo (artes temporais e artes espaciais, não confundir, faz favor). Acontece que a literatura da modernidade confunde mesmo. À medida em que as artes se especificaram, elas acabaram convergindo e nós temos, por exemplo, pelo menos desde Flaubert, a tentativa de espacializar a literatura na narrativa. Este é um exemplo dado por um americano que estudou isto, em ensaio que ficou célebre, **A espacialização na moderna literatura**, o autor chama-se Joseph Frank, autor também de uma bibliografia sobre Dostoiévsky. Ele tomou como exemplo do início da espacialização a obra de Flaubert, e nela a cena de **Madame de Bovary**, que talvez alguns lembrem: na feira de agricultura, nas festas agrícolas, o prefeito está falando, os representantes, os agricultores, os homens da cidade, os

comerciantes, estão falando e há uma conversa de amantes em cima do balcão e aquelas conversas se cruzam, quer dizer, essa é a espacialização que Flaubert realizou de forma extraordinária e evidentemente chegou ao máximo com a obra de James Joyce - desde *Ulysses* até as obras posteriores, e isto que na poesia se faz também contemporânea a Joyce, Eliot e Ezra Pound, por exemplo. E aí há uma coisa central, que quando se fala em espacialização neste caso, se fala em romper a barreira temporal, o tempo passa a ser o mesmo tempo. O grande poema do Eliot, *The waste land* é o espaço, mas é o tempo. É a ocorrência numa mesma página, de Buda a Dante, aos Provençais, Verlaine, Nerval e a literatura sânscrita, o budismo, os livros sagrados, isto quer dizer, a espacialização rompe o dique também das divisões das marcas temporais. Isso no que se refere portanto à segunda ocorrência. A terceira ocorrência é uma decorrência dessas duas primeiras, vou apenas levantar porque eu sei que já exagerei. Estou indo além do que poderia. A terceira ocorrência seria o tempo e o leitor da obra literária. E aí nós temos que pensar que isto significa alguma coisa de bem atual, o resgate do leitor, porque há uma história da obra, uma história do autor, mas muito pouco, realmente, a respeito do leitor, uma história do leitor. O leitor que se registrou, muito mais do que foi registrado, que se registrou grande leitor e o primeiro na literatura moderna, foi este a quem eu já me referi, chamado Michel de Montaigne (que se registrou o tempo todo, o grande leitor, o arqui-leitor se registrando) mas não é uma história do leitor. E o tempo e o leitor da obra é fundamental, porque nós precisamos saber de que modo há uma relação entre o tempo do leitor, o tempo da obra e o tempo do autor, de que maneira se explicita o tempo do leitor. Em geral o tempo do leitor é o tempo da leitura e não apenas do leitor. Talvez o exemplo mais grato, mais certo, deste leitor marcado pelo tempo, seja do escritor moderno que transformou o motivo do tempo no motivo do resgate da própria obra artística, que foi Marcel Proust *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*), o tempo perdido é substituído pela obra, quando ele fala em *Le temps retrouvé* que é o último volume, o tempo é descoberto, reencontrado, é o reencontro com a obra. Quer dizer, é a realização da obra. Talvez nenhum tenha levado isso tão radicalmente quanto Proust, isto é, o tempo é a realização da obra. Não é o motivo da obra, apenas, embora seja também, mas é a realização da obra. O tempo reencontrado é a obra realizada e Proust certamente é o leitor privilegiado, porque a sua obra é a obra de um leitor. É impossível pensar em *À la recherche du temps perdu* sem pensar no Proust que escreve *Contre Saint-Beuve*, quer dizer, no seu diálogo crítico, com a crítica, com outros livros. Seu diálogo de leitor é, digamos assim, o que espicaça Proust a escrever, a procurar o tempo que ele diz perdido num primeiro momento, mas que ele reencontra na medida em que termina a obra. Ora, nós sabemos que o leitor hoje, nos dias que correm, pensado nesse sentido, é um elemento privilegiado na reflexão história da literatura. Na história da literatura, que é uma disciplina básica se nós pensamos no tempo. Sobretudo, graças à chamada estética da recepção e do efeito, onde o leitor aparece como o elemento básico, embora não seja evidentemente uma invenção da estética da recepção,

porque isto está em autores anteriores, freqüentes, mas aí ele se define e se configura de modo mais claro. Então, eu acho que vou parar por aqui, porque eu já falei demais e espero poder debater com vocês daqui a pouco. Muito obrigado.

R.GLEZER: Professor BÓris Schnaiderman.

B.SCHNAIDERMAN: Quero aproveitar esta mesa redonda para discutir um pouco o modo pelo qual pode funcionar, em relação à literatura, a abordagem que Fernand Braudel estabelece entre o tempo curto e o tempo longo na história. Enquanto a verdadeira tarefa do historiador seria o estudo da história de tempo longo, a outra história, a de tempo curto, a ocorrencial, isto é, *evénementielle*, seria sobretudo o campo de ação da crônica e do jornalismo, embora a história tradicional se tenha concentrado, com raras exceções, no "drama dos grandes eventos" e tenha trabalhado com o tempo curto.

Mas, estabelecida esta distinção, ele dá mostra de grande fascínio pelo que acontece, pela vivência, pela repercussão imediata dos eventos na psique, conforme se constata em seu livro **"Escritos sobre a História"**¹. *"Desconfiemos dessa história ainda ardente, tal como os contemporâneos a sentiram, descreveram, viveram, no ritmo de sua vida, breve como a nossa. Ela tem a dimensão de suas cóleras, de seus sonhos e de suas ilusões"*. Chega também a escrever sobre *"o mundo perigoso (...) do qual teríamos conjurado os sortilégios e os malefícios, havendo, previamente, fixado essas grandes correntes subjacentes, frequentemente silenciosas, cujo sentido só se revela quando se abarcam amplos períodos do tempo. Os acontecimento retumbantes não são amiúde mais que instantes, que manifestações desses largos destinos e só se explicam por eles"*. A cada passo, porém, parece impor-se ao autor, queira ele ou não, a sedução do imediato, doantes não são amiúde mais que instantes, que manifestações desses largos destinos e só se explicam por eles".

A cada passo, porém, parece impor-se ao autor, queira ele ou não, a sedução do imediato, do vivido com intensidade. *"Pessoalmente, no decorrer de um cativera bastante moroso, lutei muito para escapar à crônica desses anos difíceis (1940-1945)"*.

Estes trechos que estou lendo agora, já apareceram num artigo meu, onde eu também lembrava que ele chegou a definir admiravelmente a tarefa do historiador: o caminho certo seria *"inclinat a ampulheta nos dois sentidos"* e ir *"do evento para a estrutura, depois das estruturas e dos modelos para o evento"*. Por aí se vê, por mais que ele queira convencer-nos a permanecer numa atitude olímpica e só pensar na história de tempo longo, na realidade, nos momentos em que o discurso teórico fica matizado pelo imediato e contingente, a reflexão sobre as grandes linhas do desenvolvimento histórico adquire, em sua obra, outra dimensão e intensidade.

(1) Fernand Braudel - **Escritos sobre a História**, Editora Perspectiva, 1978, São Paulo, tradução de J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota.

Estas passagens me impressionaram muito, inclusive porque, a partir dos escritos de um grande pensador da história, temos também a iluminação de todo um caminho para a compreensão das obras literárias.

Creio que a literatura sempre oscila entre o tempo longo e o tempo curto, que funcionam como limites, ela não pode incidir totalmente num sentido ou noutro. No primeiro caso, acaba ingressando no terreno da filosofia e, no segundo, torna-se jornalismo.

Um texto muito importante para se pensar nos limites entre a filosofia e a literatura, como aparecem numa obra determinada, é sem dúvida "**Cartas sobre a educação estética da humanidade**", de Friedrich Schiller². Conforme lembra Anatol Rosenfeld na introdução à primeira edição brasileira: " *Talvez se deva ler este ensaio com certa disposição estética, um pouco como os diálogos de Platão: como obra dramática a que, neste caso particular, não falta o cunho da grande comédia; o destino do homem, herói falho e ambíguo, passa, depois de várias peripécias, do infortúnio à felicidade*". Mas o ensaísta aponta, e com razão, que, mesmo assim, trata-se de uma obra essencialmente filosófica. Podemos dizer que se tem aí, nos termos de Braudel, uma verdadeira passagem do universo de tempo curto para o de tempo longo.

Realmente, o ponto de partida para a reflexão de Schiller foi uma preocupação ligada diretamente a ocorrências de seu tempo: o horror provocado no Ocidente pelas violências da Revolução Francesa. Mas, a partir desses eventos, o seu trabalho torna-se uma reflexão de estética filosófica e um desenvolvimento das concepções kantianas sobre arte.

Num outro plano, numa perspectiva em que a história se une à literatura - e com que intensidade isto ocorre, pois o historiador Braudel torna-se aqui um escritor de pulso! - a "*história ardente*", que teria a dimensão das cóleras, dos sonhos e das ilusões dos humanos, e que seria uma história dos tempos curtos, temos na realidade uma abordagem vibrante, bem próxima de nós. Vejamos como o mesmo tema foi tratado por Mário Faustino na coletânea póstuma de artigos, "**Poesia-Experiência**"³, "*..... a poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando as diversas fases espaciais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso, a poesia é como toda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em dada região, numa época determinada. A poesia, aliás, é incomparável quando registra - com a capacidade condensadora e mnemônica de que só ela é capaz - certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos, nuances essas que, muitas vezes, são bem mais expressivas de um povo e de uma época do que os grandes acontecimentos*".

Deste modo, fica apontada não só a ligação com o imediato, como atuação sobre corações e mentes, mas também a relação com a história de tempo longo de que trata

(2) Friedrich Schiller - **Cartas sobre a educação estética da humanidade**, Editora Herder, 1963, São Paulo, tradução de Roberto Schwarz.

(3) Mário Faustino - **Poesia-Experiência**, Editora Perspectiva, São Paulo.

Braudel. Realmente, se pensamos na literatura como documento factual, em termos de "aspecto imediato", a grande obra literária poderá tornar-se menos importante que um livro medíocre, e Lucien Goldmann já demonstrou isto à sociedade em seu estudo sobre a sociologia do romance⁴, mas, se queremos apreender os valores de um povo e de uma época, saber como ele pensava e sentia, a grande literatura é realmente insubstituível. E aí já entramos plenamente nos domínios da história de tempo longo. E não é por acaso que, entregando-se ao trato com essa história, muitos historiadores modernos aproximam-se cada vez mais da literatura e do mundo ficcional, tema, aliás, sobre o qual já existe uma vasta bibliografia.

Não me parece menos instrutiva, porém, a aproximação que se tentou entre literatura e registro imediato, entre literatura e jornalismo. Todos se lembram de que, a partir dos fins do século XIX, surge na literatura uma saturação, um cansaço do realismo psicológico e social, que se manifesta frequentemente por uma recusa da ficção. Assim, nos diários de Tolstói, aparecem com insistência invectivas contra a mentira que haveria em ficar inventando personagens e situações fictícias, quando a própria vida estava ao alcance do escritor para uma apreensão direta. O mesmo repúdio à ficção encontra-se em outros autores da época. Basta lembrar a posição de Valéry em relação a isto. Afirmações semelhantes aparecem em textos de José Martí e Euclides da Cunha, entre outros.

Uma atitude de completo repúdio ao ficcional foi comum nas vanguardas da década de 1920. Assim, retomando em 1962 o seu *Nadja*⁵, depois de 35 anos, André Breton aponta que "*no tom do relato é calcado sobre o da observação médica e sobretudo neuropsiquiátrica*", o que é desmentido claramente pela leitura do livro, graças à sua forte carga vital, e as fotografias ali acrescentadas, e que se destinavam a substituir as descrições literárias, ficam perfeitamente integradas no texto, que nem por isso deixa da lado a literatura para se tornar documento. Assim, a grande realização desta obra está, precisamente, em seu fracasso como projeto.

O mesmo se percebe na pregação anti-ficcional das vanguardas russas. Assim, em sua autobiografia sintética, "**Eu mesmo**"⁶, Maiakóvski escreve em relação ao ano de 1925: "*Este ano, devo terminar meu primeiro romance*". E pouco adiante, sob a mesma rubrica "1925": "Quanto ao romance, acabei de escrevê-lo mentalmente, mas não o passei para o papel, pois, enquanto acabava de escrevê-lo, impregnava-me de ódio à ficção e comecei a exigir de mim mesmo escrever tudo com o próprio nome e com fatos reais". Isto foi escrito em 1928, quer dizer, no ano da plena expansão da *literatura facta*, a literatura do fato real, quando muitos

(4) Lucien Goldmann - *Sociologia do Romance*, Editora Paz e Terra, 1967, São Paulo, tradução de Álvaro Cabral.

(5) André Breton - *Nadja*, Gallimard, 1964, Paris.

(6) In Bóris Schnaiderman - *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*, Editora Perspectiva, 1971, São Paulo.

escritores soviéticos renunciaram à ficção em nome de uma apreensão mais direta da realidade.

Mais uma vez, porém, a realização literária foi mais forte que o projeto inicial. O que sobrou da vasta produção "*documental*" daqueles anos? Com raríssimas exceções, justamente aquilo que ultrapassava os limites de um simples registro e se impunha como ficção, mesmo quando em forma de autobiografia ou, até, de diário. Neste sentido, basta pensar um pouco na obra de Isaac Bábel. Se ele ficou marcado pela preocupação de apreender o instante vivido, a sua grande realização se deu principalmente pela aliança que soube realizar entre a *literatura facta* e a "*prosa ornamental*", desenvolvida na Rússia a partir do início do século, tendo como principais representantes Andréi Biéli e Alekséi Rêmisov.

Tempo curto e tempo longo, os limites entre os quais se move a literatura, o que há de ficcional na história e de histórico na ficção, eis alguns temas que precisamos abordar sempre e que têm de ser objeto de contínua reflexão.

Universidade de São Paulo

Reitor: Flávio Fava de Moraes

Vice-Reitor: Ruy Laurenti

Instituto de Estudos Avançados

Conselho Deliberativo

Jacques Marcovitch – diretor

Alfredo Bosi

Gerhard Malnic

João Evangelista Steiner

Myrian Matsuo

Umberto G. Cordani

Walter Colli