



FROSCH, Friedrich. *Memória e história através dos narradores de Beatriz Bracher*. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

MEMÓRIA E HISTÓRIA ATRAVÉS DOS NARRADORES DE BEATRIZ BRACHER

Friedrich Frosch¹

RESUMO

Os romances de Beatriz Bracher são discutidos em relação ao tratamento respectivo do tempo interior, psicológico, e exterior, histórico, já que a autora, certa vez, afirmou que toda sua literatura é uma consequência e reflexão dos acontecimentos de 1968. Mostra-se, neste ensaio, como em *Azul e dura* (2002) a tragédia pessoal de uma representante de meia-idade da classe média paulistana revela a culpa pessoal e, além dessa, as relações de favores que regem o funcionamento da classe dirigente. A narrativa introspectiva deixa perceber como os ideais humanistas e estéticos da juventude se diluem diante do sistema capitalista. Se, nesse caso, a autocrítica e a contestação política correm subterrâneas e largamente implícitas, o questionamento da própria pessoa e de uma sociedade que gerou, de certa maneira, a ditadura militar pós-1964, em *Não falei* (2004), se radicaliza e leva a um inquérito nas possibilidades de manter a integridade pessoal frente a opressões, intimidações e tortura. Contrastando com a discussão ético-política prevalente em *Não falei*, desenvolve-se, na terceira obra analisada, *Antonio*, de 2007, um panorama social da classe média alta e da elite intelectual através de várias vozes narradoras, em cujo centro se encontra a rebeldia “romântica” do protagonista implícito Teo, insurreição que infalivelmente leva o personagem à loucura. Assim, nesses três romances, se delineiam as várias formas de resistir aos “podres poderes” predominantes em política e sociedade, uma resistência sempre ameaçada pelo fracasso individual e pelo escorrego fatal na banalidade.

PALAVRAS-CHAVE: ficção e história, memorialismo literário, crítica ideológica e social, narratologia, ponto de vista.

1. Friedrich Frosch, professor de literatura e estudos de cinema/mídia na Universidade de Viena (Áustria), nas áreas de especialização América Latina e França. Tradutor (português, francês, inglês, espanhol, português). Mestrado em literatura francófona (tese sobre Simone Schwarz-Barth e a identidade caribenha, 1987). Tese de doutorado sobre as topografias na obra de Graciliano Ramos (1995). Tese de livre docência sobre a temática da loucura em várias literaturas românicas (Espanha, França, Portugal, Brasil, 2006). E-mail: friedrich.frosch@univie.ac.at.

ABSTRACT

The three novels Bracher has written up to now are discussed with reference to the treatment of time, both interior, psychological, and exterior, historical. This viewpoint is deliberately chosen, since the author once remarked that all her novels are a consequence and a reflection of the events of the year 1968. In *Azul e dura* (2002), we demonstrate how the personal tragedy of a middle-aged woman representing Brazilian southern middle-class reveals her own guilt and the corruption that underlies the relations among the influential upper class of the country. The introspective narrative shows youthful humanist and artistic ideals to fail when confronted with the capitalist system. If in this case self-criticism and protest remain subterranean and largely implicit, in *Não falei* (2004) the questioning of the own self and of a society that, to some extent, generated the military dictatorship after 1964 becomes more apparent and leads to an investigation into the possibilities of maintaining one's personal integrity in the face of oppression, intimidation and torture. In contrast with the ethical-political discussion prevailing in *Não falei*, Bracher's third novel, *Antonio* (2007), develops a social panorama of the upper middle class and the intellectual *elite* by means of a complex net of interchanging narrative voices in whose center the "romantic" rebellion of implicit main character Teo infallibly drives him to madness. The novels disclose various forms of resistance against the predominant "rotten powers" in politics and society, but prove this fight to be constantly threatened by personal failure or the lapse into banality.

KEYWORDS: fiction and history, literature of remembrance, ideological and social criticism, narratology, point-of-view.

A dimensão temporal e os ângulos a partir dos quais uma trama literária é veiculada sempre foram fatores importantes na compreensão dos pressupostos implicados em textos ficcionais. Pense-se, por exemplo, na presentificação insistente em *Medo de Sade* (2000), de Bernardo Carvalho, texto híbrido entregêneros, oscilando entre conto e peça de teatro, e também no imediatismo dos romances e novelas de Ana Paula Maia, em que o acontecer, base da diegese, se acompanha pela voz narrativa, num simulacro do *hic et nunc*. Sejam ainda mencionados, como casos fora do comum e à margem do horizonte de expectativas, o emprego da segunda pessoa do plural na base do presente em *La Modification* (1957), de Michel Butor, e, mais curioso ainda, o uso da segunda pessoa do singular no tempo do futuro em partes do romance *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, em que tais coordenadas verbais têm a função irônica de abrir e, ao mesmo passo, fechar uma dimensão do porvir marcado pela morte iminente do Eu narrador. Este ensaio discutirá alguns aspectos do confronto analítico-sentimental com o passado nos romances de Beatriz Bracher, ou antes, com vários passados vivenciados subjetivamente, e tentar elucidar o jogo de níveis temporais na arqueologia desses respectivos passados desenvolvidos, entre pessoais e geracionais, em círculos cada vez maiores². As três obras

2. Segundo os critérios delineados no já clássico *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London; New York: Routledge.

oferecem versões altamente originais de uma “metaficção historiográfica” autorreflexiva (HUTCHEON, 1988, p. 122-123) em variações sofisticadas de perspectivas narrativas para criar uma literatura – na feliz síntese de Anélia Pietrani – de “reflexão, pensamento e sentimento” (PIETRANI, 2011).

Se montagens de eventos sob o signo da temporalidade, em larga medida, dependem das instâncias que participam da narrativa, isso é menos certo quando se trata de outro fator decisivo: o tempo histórico. Em sua totalidade de macroprocesso, corre largamente impenetrável para os contemporâneos, independente da esfera literária (apesar de todo sonho de uma literatura inflamatória capaz de mudar e transformar o mundo), enquanto a contribuição das atividades humanas para a realidade se desenvolve em micro- e meso-processos, cíclicos ou lineares, no sentido de Fernand Braudel. O relato que tendencialmente chega perto de um retrato de época, ou seja, da História de média amplitude, é a saga familiar (p. ex. *Os Buddenbrooks*, 1901, de Thomas Mann), na qual várias gerações de representantes da “sociedade” em questão se sucedem (pense-se também em *Viva o povo brasileiro*, 1988, de João Ubaldo Ribeiro³, ou em romances que desenham painéis históricos como *Boca do Inferno*, 1989, de Ana Miranda, ou *O Chalaça*, 1995, de José Roberto Torero). Esse gênero tende à narrativa “realista”, por vezes irônica, e frequentemente a época da diegese engloba uma amplitude de várias décadas. Dentro do campo da literatura “realista”, vale igualmente destacar a vertente “psicologizante”, individualizada e ao mesmo tempo firmemente radicada em eventos da macro-história, com ou sem menção de nomes concretos nos vários palcos políticos. Podem servir de exemplos *A Cartuxa de Parma* (1839-1841), de Stendhal, ou *Guerra e Paz* (1865-1869), de Liev Tolstói, textos nos quais eventos de importância duradoura se desenham em pano de fundo. O caso mais frequente, porém, é o de uma trama inserida num panorama e num espaço temporal mais estreito, com contornos menos dramáticos, um território menos amplo e muitas vezes mais eficaz, justamente por tratar de questões individuais.

O tempo historicamente circunscrito nos três romances de Beatriz Bracher é identificável sem maiores problemas. Como a própria escritora afirma a respeito de sua obra, os romances “se passam na primeira década do ano 2000 e são memórias de personagens que, de formas diferentes, viveram os anos 60 e 70” (2008, p. 37). As atitudes assumidas nessas narrativas retrospectivas – que todos os livros da autora o são de forma muito nítida – podem variar consideravelmente. A historiografia oficial, a dos eventos marcantes da época, a *histoire événementielle*, criticada como insuficiente por Braudel, na obra em questão não é tematizada, e se não se encontra completamente ausente, é apenas presente de maneira implícita ou meramente aludida. Porém, a relação entre o sujeito e o tempo histórico precária e fragmentadamente percebido, seja essa relação dominada pelas decisões e eventos ditados ou incen-

3. Bracher ensaia esse subgênero com *Antonio* (2007).

tivados por partidos, sindicatos, políticos, governos ou militares, seja por movimentos de resistência e em confronto com o destino individual, é – essa sim – uma das preocupações de Beatriz. A autora, com alguma regularidade, introduz episódios que se aproximam da dimensão histórica das lutas políticas, preferindo nisso o intelectualismo dos críticos inconformistas ao protesto dos operários. Nas biografias ficcionais que ela concebe, predomina a *média-história* conforme a nomenclatura da escola dos *Annales*, com seus acontecimentos que afetam de forma coletiva, mas se encontram numa proximidade suficiente para possibilitar-nos uma compreensão parcial dos processos desencadeados na convivência das comunidades⁴.

Entre as várias categorias de tempo que geralmente se propõem como elementos estruturantes da narrativa, o básico é o tempo físico-cronológico (aquele das leis naturais, que pressupõe uma certa regularidade submetida a causa e efeito), o “simples” ordenamento sequencial de eventos inter-relacionados – em termos de linguística, tratar-se-ia de algo semelhante ao conceito Saussuriano de *langue*, além da influência do indivíduo. Frequentemente em oposição a ele, deparamo-nos com o tempo psicológico, caracterizado por tendências para uma relação de inadequação aos referenciais “objetivos”, já que cada personagem dentro da narrativa possui a expressão de seu próprio tempo subjetivo, com ritmos, insistências, idiossincrasias, brancos, rasuras, traumatismos individuais etc. Poderíamos aproximá-lo do conceito da *parole* individual, segundo a terminologia do grande linguista de Genebra⁵. Aí diante da pluralidade de vozes (e nisso pensando nos romances de Beatriz), as coisas se complicam, devido ao fato de que lidamos com níveis intradieгéticos de concretização, ou seja: a vivência temporal é atribuída aos personagens que atuam dentro da obra. Nessa experiência subjetiva, dá-se – quase necessariamente – a manipulação da temporalidade, em lembranças, muitas vezes fragmentadas e interrompidas, em relatos acusadores ou autojustificativos que manipulam seu próprio passado, no fornecimento anacrônico de informações necessárias para uma interpretação coerente do enredo, da “fábula”. A representação mais “pura” dessa categoria seria um relato autodieгético com um narrador em primeira pessoa, seja hoje em dia em autoficções como *Fils* (*Filho*, 1977), de Serge Doubrovsky, seja nos primórdios do romance moderno, no gênero picaresco, seja ainda em clássicos do gênero desde o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, até *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, ou em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, por diferentes que resulte sua estrutura respectiva.

4. Para uma distinção entre os três conceitos de *longue durée*, *moyenne durée* e *courte durée*, veja BRAUDEL, 1949, p. 1967-1970.

5. Refiro-me aos capítulos III e IV do *Cours de linguistique générale* (SAUSSURE, 1967, p. 27-39).

Começando com o primeiro aspecto mencionado, o do tempo histórico-cronológico, este se manifesta, segundo afirma a própria autora num ensaio-montagem para a revista *Terceira margem* (BRACHER, 2008), na complexidade dos eventos que comumente se circunscrevem pelo rótulo simplificador de 1968. Trata-se de um momento crucial da história nacional que afeta grande parte dos personagens e assim – junto com as circunstâncias geradas pelo sinistro AI-5 – pode ser considerado a matriz dos três romances. Por esse enfoque, Bracher se afasta do *mainstream* da literatura contemporânea em que parece prevalecer a “insistência na ficcionalização do presente, centrada em especial na violência urbana da atualidade” (WEINHARDT, 2012, p. 245).

No texto acima referenciado, a cofundadora da Editora 34 diz que, para ela, esse ano fatídico representa toda uma década⁶: a das esperanças que se concentravam na figura de Jango (João Goulart), a da ruptura dos processos da democratização pelo golpe militar, a dos movimentos de protesto, como Violão de Rua, o Centro Popular de Cultura (CPC), a União Nacional de Estudantes (UNE), a guerrilha armada, rural e urbana, e, por fim, a das ambivalências provocadoras do Tropicalismo baiano. Um período instável e passageiro, enfim, mas que, apesar de dilacerado e de sufoco, ainda oferecia motivos para acreditar em projetos futuros, uma aspiração que, na atualidade em que fala Bracher, se ainda sobrevive, se reduz a formas extremamente diluídas e rarefeitas. Uma vez que a falta de perspectivas do porvir começa a se apoderar das vidas individuais, não adianta se mudar para o Rio de Janeiro, cidade do suingue (como o faz a narradora de *Azul e dura*, de 2002, primeiro romance da autora), numa translação meramente topográfica incapaz de quebrar a “suspensão do tempo dentro desta bolha de tempo”, de que se fala em *Antonio* (BRACHER, 2007, p. 179), terceiro e até hoje último romance publicado da autora.

O futuro existe, porém, como uma *ananke*, necessidade, nas obras em questão, mas parece carecer de opções reais: em *Azul e dura*, coincide com a volta da protagonista Mariana, narradora autodiegética, ao Brasil, para reencetar uma existência mais consciente da qual certos brancos e algumas miragens foram eliminados (sendo essa a perspectiva mais vaga do conjunto ficcional aqui considerado). *Não falei* começa com uma mudança iminente e uma *vita nova* um tanto irônica (já que será a da aposentadoria e da velhice progressiva). O ex-professor universitário Gustavo em breve trocará o antigo domicílio paulistano da família por uma “casinha com quintal” (BRACHER, 2004, p. 13) no interior. A essas mudanças topográficas, com que se fecham ciclos temporais, espécie de eterno retorno nietzscheano (como tal mais evidente em *Antonio*, nos descaminhos de Teo por sertão e favela, e nos seus surtos psicóticos repetidos), corresponde outro movimento direcionado e vetorial, isto é, uma guinada nos rumos intelectuais do personagem, que anuncia o projeto de se dedicar aos estudos lin-

6. “1968 quer dizer a década de 60, prefiro dizer 1968 e não 68, para lembrar que falamos sobre meados do século passado” (BRACHER, 2008, p. 35).

guísticos, na procura de uma expressão verbal operante, para remediar a sua desconfiança no tocante aos poderes libertadores da fala que precisa ser reconcebida desde a estaca zero:

como uma criança pequena aprendendo a fala da tribo, encontro-me nessa fase de aquisição de uma nova linguagem uma vez que a antiga, a que sabia e usei, suas palavras parecem ter se tornado estéreis, foram discutidas, aceitas e transformadas em algo que não reconheço mais (BRACHER, 2004, p. 15).

Essa temática do ceticismo linguístico à la Hoffmannthal⁷, efeito das práticas da comunicação camuflada nos tempos da ditadura e das realidades midiáticas mentirosas produzidas pelo regime, se desenvolve junto com impulsos de autojustificação e de sinceridade incondicional. Por um lado, manifesta-se, nas palavras de Gustavo, “o horror às metáforas e ao sussurro” (BRACHER, 2004, p. 128); por outro lado, a vontade de penetrar a linguagem analiticamente, quebrar e desmontar “sua couraça e placenta” (BRACHER, 2004, p. 69-70; 78; 115). Essa dimensão do texto provoca, contudo, uma impressão ambivalente: as tentativas de Gustavo não somente mostram sua vontade de detectar a verdade por detrás das palavras, mas também o apresentam invariavelmente adotando um tom professoral e pedante, óbvia deformação profissional (cf. p. ex. BRACHER, 2004, p. 37; 69-70; 105-106). Das experiências largamente recalcadas desses anos, sobrou uma impressão geral: “[e]ram tempos de confusão, toda fala era truncada” (BRACHER, 2004, p. 141), e um ceticismo linguístico que beira o niilismo.

Como “organizador” da narrativa (e de subnarrativas encaixadas no “enredo” principal que de trama convencional pouco tem), Gustavo, durante muitos anos professor de Pedagogia e linguista amador⁸, imprime a essas memórias um tom nitidamente pessoal. Tal enfoque exemplar, originado no narrador silenciado durante a década de chumbo, chega a seu auge nas sequências que gravitam em torno de Eliana/Elaine, a esposa falecida, ainda jovem, no exílio parisiense, alegadamente de uma pneumonia⁹, de que o narrador duvida, ao sugerir, só na superfície negando a hipótese, um possível suicídio: “Eliana morreu com vinte e cinco anos. [...] Não creio que houvesse uma veia suicida na família” (BRACHER, 2004, p. 22). As recordações repetidas de emoções frustradas se acompanham

7. Expresso na famosa *Carta (Ein Brief)*, comumente conhecida como a de Lord Chandos. Em: HOFMANNSTHAL, 1991, p. 45-55.

8. Aposentado, pretende “[t]rabalhar apenas com a linguística, voltar à pesquisa sem a carga de administrar e negociar nada” (BRACHER, 2004, p. 27).

9. “Luiza diz que ela morreu de uma pneumonia sem saber que eu havia falado o que não falei. Não confio em Luiza. Como alguém pode morrer de pneumonia em Paris?” (BRACHER, 2004, p. 8).

de lembranças concernentes à morte do pai, ocorrida pouco depois da prisão de Gustavo, à morte, nas mãos dos militares, de Armando, irmão de Eliana, e, por fim, de cenas da vida da filha do casal Gustavo-Eliana, Lígia. É significativo que o único episódio dramaticamente elaborado do livro, em que se delineia um enredo, se organize na base das visitas de Gustavo, então jovem pai viúvo, e da pequena Lígia ao cemitério onde há o túmulo da família. A morte, assim, é o tema geral desse livro negativo já no título, negatividade parcialmente falsa, por sinal, como mostram as várias tentativas de Gustavo de explicar seu comportamento (que ele, na retrospectiva vacilante, considera como firme e solidário) sob a tortura no cárcere, título esse em que o “não” se antepõe ao fato da traição entregue à forclusão (*Verneinung*). Assim, “falar” no que respeita ao velho educador desencantado, arredio e “cínico” (BRACHER, 2004, p. 123) é sintoma da latente psicose duradoura provocada pelo tratamento violento, silêncio camuflado debaixo do eufemístico disfarce da confissão rejeitada que se afoga em palavras próprias e alheias, que são incapazes de reproduzir o essencial. Providencia um toque de objetividade construtivista a prometida (e não cumprida) inclusão dos recentes relatórios oficiais que o protagonista alega haver composto sobre o estado da educação no país, acrescenta uma dimensão de veracidade à citação extensa de “casos” que documentam a situação precária das escolas públicas. Funciona, por fim, como catalisador a iniciativa de uma jovem escritora que pede uma entrevista a Gustavo para em seguida utilizar – projeto apenas anunciado – todo esse material na escrita de um romance sobre os anos de chumbo.

Em *Antonio*, é a promessa de uma incipiente vida humana, o nascimento do filho de Benjamim – sendo ele o centro implícito da narrativa – em torno do qual giram os depoimentos de íntimos do pai morto, Teo(doro), que é o verdadeiro assunto dos relatos. O personagem de Benjamim, até o último capítulo – escrito em tom neutro sem focalização específica – apenas presente nas apóstrofes dos parceiros no falso diálogo, é por assim dizer ponto cego do discurso, o seu eixo virtual sem extensão própria, pois sua presença se restringe ao papel do onipresente ouvinte. Como ocorre também em trechos análogos das demais obras de Beatriz Bracher (assunto para outro ensaio), esse aspecto de *Antonio* nos leva a evocar o universo machadiano, no caso específico o capítulo final de *Memórias póstumas*, em que se dá o balanço de uma existência: “achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (ASSIS, 1960, p. 304). O futuro iminente que acompanha com insistência perturbadora a leitura do romance é tanto o nascimento de Antonio como a doença letal de Isabel Belmiro, avó de Benjamim, que, lúcida até seu último instante, em uma cama de hospital, contribui com sua versão do passado familiar e da inexplicável loucura do seu filho Teo.

[O] papel de agregadora dessas narrativas familiares, e de voz legítima para narrá-las, parece caber [...] à mãe, que encerra a narrativa com sua própria morte. O corpo doente, e, mais que ele, o cadáver, cumprem no texto uma função importante: é em torno da morte que a família se reúne no capítulo final, quando as vozes individuais desaparecem e dão lugar a uma narrativa distanciada dedicada a tratar da preparação do corpo dessa matriarca, confirmando que sua morte põe fim àquela história. O narrador externo desse capítulo final, por sua vez, nos indica que o acesso à intimidade da família também se encerrou ... (MATA, 2012, p. 81)

Raul, um dos interlocutores de Benjamim na reconstrução do passado *a tre voci*, ao lembrar os tempos da sua juventude, formula um programa cronológico: “é seguir na ordem natural, na ordem do tempo e dos dias e ouvir as vozes antigas” (BRACHER, 2007, p. 29). Tal abordagem sistemática se mostra, no entanto, uma ilusão, pois, segundo Rodrigo Lacerda, que assim opina na orelha do romance *Antonio*, nesse sentido o mais radical da autora até a presente data, se trata antes da “dissolução da voz narrativa” (in: BRACHER, 2007, orelha). O relato é distribuído em partes relativamente iguais entre três instâncias: Raul, especialista em propaganda comercial, amigo e colega de faculdade de Teo; Isabel, ex-catedrática de literatura, mãe de Teo e avó de Benjamim; e, por fim, Haroldo, ex-amante de Isabel, advogado prático e prosaico (cf. BRACHER, 2007, p. 82), avesso ao intelectualismo da família de Benjamim.

Nos discursos que se desenrolam monologicamente, também se introduzem alguns ausentes, como *dramatis personae* e peças mais ou menos cabais da intriga oscilante. Em primeiro lugar, e verdadeiro foco da narrativa, Teo, o pai enlouquecido de Benjamim, que morreu heroicamente, socorrendo a favelados assolados por chuvas torrenciais. Menos importante, o avô Xavier, jornalista e dramaturgo falhado, inventor de um ridículo “teatro da desopressão” (BRACHER, 2007, p. 10), e, por fim, Elenir. Esta assume um papel de destaque na novela duas vezes: quando aos quinze anos casa com Xavier, tendo com ele um filho que também se chama Benjamim e que morre logo depois do parto, perda que provoca uma crise profunda em Xavier e o leva à beira da loucura, prefigurando a doença mental do filho¹⁰. No segundo episódio centrado em Elenir, ela é uma médica de uns quarenta anos, que embarca numa relação amorosa com Teo até morrer ao dar a luz ao segundo Benjamim, que reproduzirá os relatos alheios: uma história de um falso incesto e da reparação do mal praticado pela

10. “Teodoro de fato enlouqueceu, mas o mundo e as opções que uma pessoa faz ao longo da vida também podem levá-la à loucura” (BRACHER, 2007, p. 82). Ao dizer isso, Isabel atribui a responsabilidade pela doença ao seu filho.

família burguesa de Benjamim ao expulsar e rejeitar Elenir, que, para a família burguesa dos Kremz, é uma intrusa aventureira, má influência tanto racial (por ter sangue índio) como social, não tendo *status* adequado. Em tempos pós-modernos nada idôneos para a narrativa objetiva e/ou empática, tempos em que o Eu protagonista-cronista tende a se multiplicar em fragmentos, a colocação avaliadora do narrador, da narradora, como doador/a do discurso ganha em profundidade problemática. Da iminência e do distanciamento, ambas soluções técnico-compositivas há muito praticadas, dependem tanto a dramaticidade, a imersão voluntariamente compartilhada por parte do destinatário real, como a dimensão de aprendizagem e análise cortante, igual a uma intervenção cirúrgica que abre pústulas e tumores enquistados.

Azul e dura apresenta, nesse sentido, uma vivissecção da classe média alta, endinheirada, mostrando sua lenta erosão moral como inexorável mecanismo da condição humana. O texto coloca em pauta uma cadeia de eventos que levam a um desencanto crescente: ideias de juventude, entrada no sistema nepotista de favores e clientelismo, transitoriedade do amor, substituído pelo carreirismo masculino bem-sucedido, enquanto a mulher se retira à esfera doméstica, com estabelecimento de boas relações dentro da classe dirigente. A estabilidade não protege, porém, contra acidentes letais e a crise profunda da narradora, no decorrer da qual se manifestam tendências autodestrutivas, em parte mitigadas por tentativas de superação da negatividade, com resultados sempre incertos. O romance exemplifica essa curva descendente que – segundo as conclusões que o leitor é convidado a tirar – ainda hoje é o destino provável da mulher abastada, conformada com sua posição. Bracher inventa uma sórdida tragédia do cotidiano, marcada por contatos desastrosos com a classe baixa desprestigiada socialmente. O incidente funesto, o atropelamento fatal de uma menina mental e fisicamente deficiente, põe em marcha um processo de declínio generalizado que, ao longo do romance, se descreve com tendências quase masoquistas.

Mariana, a narradora de *Azul e dura*, viciada em álcool, minada por sentimentos de culpa¹¹ e apenas materialmente protegida, de resto incapaz de controlar sua vida caótica, por motivos egoístas, se recusa a escrever o romance semidocumental dos tempos da ditadura, embora essa constitua um sistema referencial constante, mesmo se for para certificar-se de que dentro de si já houve uma vez, tempos atrás, uma pessoa “melhor”. Suas intenções não têm em mira um quadro testemunhal da recente história nacional e dos crimes perpetrados seja por militares, seja por políticos em conluio. Antes, Bracher nos mostra os efeitos deletérios do sistema no comportamento individual, a lenta destruição

11. “[O]lhei meu coração e estou convencida de que matei intencionalmente Nicole. Eu estava tomada por um sentimento ruim e achei que tinha o poder sobre a vida. Nicole não merecia continuar vivendo naquele estado de abandono e humilhação.” (BRACHER, 2002, p. 149).

das relações dentro da relação amorosa, dentro da família e entre amigos. A narradora, circunscrita pela esfera doméstica e intimista nas revisitações do passado, se omite de qualquer análise aprofundada dos acontecimentos no palco político. Se transparece o “histórico”, o grande painel nacional nas suas tendências de envergadura, essa presença se dá como efêmera coincidência (falsa, obviamente, pois faz parte dos princípios construtores da obra) e quase “ato falho” na consciência da narradora. Tal tática evasiva se explica pela filiação da personagem a sua classe, seu segregacionismo autoimposto, seu individualismo exacerbado, que condicionam ambos comportamentos de não-soliedariedade com as classes menos favorecidas, que para ela não passam de massas “sem cultura”. As exceções entre os protagonistas concebidos por Beatriz são o “fugitivo” *antiestablishment* Teo, desde que decide “refazer os caminhos de Guimarães Rosa (BRACHER, 2007, p. 17)” e se torna vaqueiro, assim como o pedagogo Gustavo, de *Não falei*, cujo idealismo persistente o levou à prisão e à tortura nas mãos dos militares, acusado de contatos com organizações clandestinas da luta armada. Não somente Gustavo sofre, pela vida afora, do medo que sentia nos tempos da perseguição. Esse mesmo sentimento claustrofóbico provocado pelo “golpe e a ditadura” também ocorre em *Antonio*, em que Isabel fala do “medo disseminado no país” e menciona, diante de Benjamim, o “sentimento difuso de medo e ameaça que a geração do [...] pai” viveu (BRACHER, 2007, p. 44)¹².

Sem dúvida o livro mais político da autora, *Não falei* se apresenta como a reelaboração quase compulsiva da história de uma família pequeno-burguesa – por sinal esse protagonista, diferentemente dos outros, tem origem humilde e cresce numa vizinhança pobre¹³. O aparente êxito profissional como “educador” é resultado de esforços incansáveis de que não faz alarde o narrador. O livro nada tem de memórias bem organizadas, o enredo é quase apagado, sendo a única exceção o episódio em que Gustavo se lembra das visitas ao cemitério com Lígia (BRACHER, 2004, p. 33-37). O seu grande trauma é a prisão e a subsequente morte violenta do cunhado Armando, militante subversivo¹⁴ que sucumbe à tortura. Gustavo racionaliza a “coincidência”: “Armando foi entregue por minha causa, não por minha

12. Um irmão de Teo, Henrique, de pouca importância na trama, é o representante da juventude engajada. Sua opção é “o movimento operário e depois o PT”, enquanto a irmã Flora escolhe “uma coisa hippie” (BRACHER, 2007, p. 44-45; cf. tb. p. 79).

13. O contraexemplo negativo de como não se deve fazer essa sondagem do passado são os vários trechos, incluídos na narrativa, atribuídos ao irmão José, que, segundo Gustavo, distorce os acontecimentos e fornece pistas falsas. Naturalmente, nós, leitores, somos convidados a suspeitar dessa rejeição (cf. BRACHER, 2004, p. 27-33 e p. 57-59). Em certo momento, Gustavo declara, mostrando cultura na sutil alusão ao romance de Thomas Mann: “Irrito-me e simplifico a história de *José e seus irmãos*. Simplificada ela cabe no oposto exato de meus termos e, assim, em meus próprios termos, pode ser banalizada.” (BRACHER, 2004, p. 57, ênfase minha). E fala do “livro de José entrando e congelando uma determinada história que não é minha” (BRACHER, 2003, p. 89).

14. “Participara de um sequestro, de assalto de banco, administrava o recebimento e o envio de dinheiro, arrumava casas seguras para abrigar os perseguidos” (BRACHER, 2004, p. 78).

boca, mas isso não fazia diferença. Minha prisão deve tê-lo forçado a se expor, precisou arranjar a viagem de Eliana, mobilizar quem me visitasse para tornar pública a minha prisão, pôr-se em campo” (BRACHER, 2004, p. 117). Gustavo é solto imediatamente e reinstalado no seu cargo de diretor de escola, fato que ele mesmo não consegue explicar convincentemente (cf. BRACHER, 2004, p. 143-144), mas que deixa duas opções interpretativas: ou ele “caiu” e “falou” (mesmo sem se dar conta disso, talvez) denunciando o paradeiro do irmão de Eliana, ou os militares usaram um ardil perverso: através da renomeação, criaram em torno de sua vítima um clima de suspeita e acusação, uma incerteza que envenena a vida do acusado-inocente (que, como nos diz, nunca havia participado da luta armada). Seu dilema e sua fraqueza consistem na ignorância dos códigos da resistência dos torturadores-inquisidores do regime: “[e]u não tinha esse conhecimento, precisei adivinhar debaixo da pancada a linguagem, os códigos e os procedimentos” (BRACHER, 2004, p. 78).

A outra exceção no tocante ao *status* social, dessa vez através de um desvio autoimposto, é Teo, de *Antonio*, cujo drama se desenvolve por meio de vozes “póstumas”, numa mediatização que dispensa os poderes plenipotenciários de um protagonista-narrador. Teo foge à sua família artístico-intelectual, ambientada nos meios cultural e universitário de São Paulo, para primeiro tentar uma vida de vaqueiro, depois a de artista louco para, por fim, morrer na beira da marginalidade. Nesse caso, único dentro do romance, dá-se uma recusa decidida das amenidades da burguesia endinheirada, recusa cada vez mais ridícula e inconsistente na medida em que Teo afunda na dissolução mental. A doidice insere o personagem numa tradição nacional que teve os maiores representantes em Machado e Lima Barreto. E Machado é, como já se afirmou, uma presença subliminal constante nos romances de Bracher.

Poucos teriam ânimo de confessar aquele meu pensamento da Rua de Matacavalos. Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence*. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. (ASSIS, 1971, p. 266, a ênfase na última frase é minha).

Quando o narrador de *Não falei* lê a última frase dessa citação de *Dom Casmurro*, Cap. LVIII, no manuscrito de um romance semidocumentário do irmão José e a adota, fornece uma chave para a compreensão da sua escrita em forma de falso diário íntimo. Sem patentear o verdadeiro motivo que o leva a compor as memórias-reflexões com que nos deparamos, pelo menos indiretamente, através da referência intertextual, Gustavo alude a um paralelismo profundo: segundo várias interpretações de peso, de Helen

Caldwell a John Gledson e Roberto Schwarz, essa obra não nos apresenta a culpa de outrem, Capitu, no caso, mas antes a obsessão de um narrador obcecado e paranoico. Sem postular aqui que o cinismo mitigado de Gustavo seja comparável à crueldade de Bento Santiago, vejo pelo menos um índice de que nem tudo quanto o protagonista subscreve nas recordações seja estritamente verdadeiro.

No primeiro romance, a leitura acompanha a modificação sucessiva de Mariana, dona de uma escrita entre incisiva e intimista (incluindo algumas passagens autocriticamente tachadas de “escrita feminina no que ela tem de pior. Miúda, subjetiva, vaga”¹⁵ (BRACHER, 2002, p. 75), e que ora procede, ora retrocede, através do baralhamento de diferentes níveis temporais. Vale também para certos episódios de *Azul e dura* o que C. E. da Cruz diz a respeito de *Não falei*:

o tempo da narrativa não é linear, mas um amálgama de vários tempos cronológicos distintos, às vezes no mesmo parágrafo, sem marcação. A identificação do momento narrado cabe ao leitor, que deve fazê-la a partir do que está sendo contado. Assim, o presente da narrativa fica sendo o momento onde o pensamento começa ... (CRUZ, 2010, p. 65)

Aqui se joga um passado marcado por papéis femininos estereotipados, aprendidos e perpetuados dentro da família, e um ato traumatizante evocado intermitentemente, um “descuido” que matou uma mental e fisicamente deficiente. O atropelamento resta sem consequências jurídicas para a protagonista (“Fui julgada inocente”, BRACHER, 2002, p. 149), bem relacionada com as panelinhas políticas e da justiça, que funcionam na base do “jeitinho” recíproco¹⁶. Por ser motivo de autoacusações, essa morte leva a rupturas e brancos no processo narrativo, e a três por quatro se tem a impressão de que somente o consumo excessivo de aguardente, afinal de contas, consegue derrubar os mecanismos defensivos no psiquismo de Mariana. Em erupções convulsivas, o ocorrido se desvela relutantemente e a contragosto, com um resultado incerto, pois perto do fim ainda se encontra a declaração: “Não quero mais reler quem fui. Esse tipo de memória fixada na escrita não me interessa mais.” (BRACHER, 2002, p. 162).

Na obra seguinte, *Não falei*, temos uma significativa mudança de gênero, no sentido de *gender*. Agora, a perspectiva da apresentação é a de um personagem autodiegético masculino, enriquecida por outros aportes de vozes secundárias, reais e inventadas, com citações de fontes literárias (como

15. E continua na sua autocrítica: “Não se pode segurar nada, o texto escorre molengo, melado, sobram entre os dedos coágulos escuros que não dão tônus algum, apenas nojo.” (BRACHER, 2002, p. 75).

16. Uma vez indica as coordenadas da escrita do diário antigo tirado da “mala azul e dura” e do fim do processo jurídico: “Escrevi há dois anos, logo após o fim do julgamento” (BRACHER, 2002, p. 160).

por exemplo, trechos inteiros das obras de Pedro Nava, o poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, um excerto de *La trégua*, de Primo Levi etc.). É essa mais uma dimensão de um texto extremamente denso e compacto, apesar de ele não possuir uma trama cronologicamente amarrada. Tudo quanto chegamos a saber se dá entre um encontro casual com Cecília, moça com veleidades de romancista politicamente engajada, que pede uma entrevista, e a lembrança de uma conversa com o pai que, na ocasião, aparentemente insinuou a inocência de Gustavo em relação às catástrofes que atingiram a família nos anos da ditadura (cf. BRACHER, 2004, p. 146-147). Através dessa absolução estrategicamente colocada quase na coda da obra, a palavra pode passar para a moça que vai pôr em ordem pensamentos e documentos fornecidos por Gustavo. Assim, ela se transforma na verdadeira narradora do texto, mesmo se somente em potencial (pois nada sabemos das suas atividades e do resultado definitivo que poderia ser o próprio romance).

Beatriz Bracher consegue criar dois alteregos seus nesse romance: Cecília, aquela que faz as entrevistas e consulta pessoas para escrever um livro como esse; e o próprio narrador, quem acaba cumprindo esse papel, apesar de não chegar realmente a escrever, apenas a pensar. (CRUZ, 2010, p. 62)

Com insistência e repetidas vezes, o narrador confronta seu leitor, ou antes sua leitora, pois se tem a impressão de que as anotações são evocadas em parte pela mudança e o vasculhar de escritos de todo gênero (“mexo nos papéis para desocupar a casa”, BRACHER, 2004, p. 144), em parte pelo pedido de Cecília,¹⁷ com a mensagem básica expressa já no título:

Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares. Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dias após sua morte e deixaram-me continuar diretor de escola. (BRACHER, 2004, p. 8)

Certas reflexões semânticas sobre a tríade *educador*, *traição* e *tradição* (BRACHER, 2004, p. 69) e a discussão sobre valores conotativos de alguns outros termos fazem supor atrás da preocupação uma ideia fixa. E mesmo se fosse “inocente”, o narrador-pensador não escapa aos cipoais semânticos e vivenciais da traição, da violência e da morte. Sugere-se, assim, atrás de uma mente inicialmente em

17. “[E]la e sua entrevista me fazem voltar e estou preso, há um chumbo que faz pender meus pensamentos para lá, trinta e quatro anos atrás...” (BRACHER, 2004, p. 124-125).

paz e julgando com sabedoria soberana, um pantanal de pulsões e ideias fragmentadas de qualidade altamente problemática. Ao descambar para tais obsessões, o narrador nos adverte a permanecer desconfiados, a não acreditar em tudo quanto (se) afirma, a sondar e pesar palavras, palavras só na aparência sem falha. A dúvida corrosiva gerada pelo texto, a problemática da confiabilidade das asserções, e julgamentos concerne também às lembranças cheias de lacunas, pois na sua memória falta boa parte da década de 70¹⁸.

Esse esquecimento é de alguma forma um sintoma psicossocial causado pela ditadura ou pela crise do capitalismo avançado que se refletiu aqui na periferia com as mudanças causadas pelo período da ditadura. Essa problemática da vida vazia e do passado fragmentado e oculto na memória está também presente nos dois romances da autora e é sentida por ambos os personagens-narradores, o professor de *Não Falei* e a socialite de *Azul e Dura*. (CRUZ, 2010, p. 63)

O mal-estar causado pela rememoração e as falácias da reconstrução *a posteriori* são retomadas em *Antonio*, através de falas reproduzidas de Teo, na versão do amigo Raul. Segundo este, Teo submetia a expressão verbal e o pensamento a uma dúvida: “Os pensamentos se desmancham em coisas sem importância, sem importância alguma, e esse era o problema do falar, era a pretensão de transformar em coisa algo que não era nem vento nem nada.” (BRACHER, 2007, p. 36-37). De forma geral, essa suspeita se inscreve na composição de *Antonio*: nada é expresso direta, objetiva e solidamente; em todas as suas fases, a narrativa apresenta opiniões e recordações mais ou menos influenciadas pelo fim trágico do grande ausente, ou antes, um dos grandes ausentes: nem Teo nem Benjamim, a quem os capítulos narrados se destinam, ao se revezarem as vozes, tampouco o Antonio do título estão presentes diretamente no palco do texto, enquanto duram as sessões de entrevista, radicadas no presente da narrativa de segundo grau, essa da colheita de informações.

Assim, temos em *Antonio* um rearranjo contínuo de dispositivos do laboratório histórico-ficcional, em que atuam e se concretizam – salvo no último capítulo, escrito em tom neutro – as “teste-

18. “[C]urioso, na minha cabeça uma parte da realidade, de seu fluxo, interrompeu-se a partir de setenta”; e pouco depois: “Não que saiba muito do que se passou depois, mas tenho uma vaga lembrança da existência de campeonatos, os nomes de alguns jogadores e certas melodias. Literatura, poesia, cinema, artes plásticas, teatro, nada aconteceu por dez anos.” (BRACHER, 2004, p. 84-85) A ironia não poderia ser mais gritante: o inefável é enterrado embaixo da alegria geral que na aparência se desvincula da situação política. O narrador, como as massas, se deixa consolar por “pão e jogos” – título sarcástico de um grande álbum tropicalista da época, Panis et Circensis, no latim macarrônico de Caetano e Gil.

munhas”, parentes e amigos de duas gerações que precedem o destinatário ficcional dos relatos, aquele Benjamim que registra aportes, sem nunca interferir, nem comenta, nem faz perguntas ou retoques (pelo menos faltam sinais disso no texto). Tal composição introduz lacunas, brancos inexplicados e inconsistências várias. As distorções se patenteiam através de versões incompatíveis dos mesmos eventos, um dos entrevistados critica o outro, relativizando, dessa maneira, as testemunhas mutuamente em sua integridade de “informante”. Assim, a avó Isabel, pouco antes de morrer, critica em seu ex-amante e confidente Haroldo o fato de que “não foi capaz de enxergar em Teodoro a beleza de um jovem alucinado” (BRACHER, 2007, p. 140), e é por sua vez censurada por Haroldo:

Mas sei também que nem Isabel, nem ninguém naquela família, conseguiu ter discernimento para ver que existe um mundo, uma ordem e a nossa história a se preservar, que não somos feitos de culpas a se pagar a cada surto de loucura de um filho ou ataque de um pobre. (BRACHER, 2007, p. 170)

O efeito dessa montagem sutil é que nunca podemos ter certeza absoluta das avaliações e das encenações do passado que nos são apresentadas. Somos continuamente incitados a reconectar indícios, pistas ou alusões e a praticar, dentro do processo da leitura, uma crítica textual, preenchendo o papel ativo de detetives à cata de “verdades”. A mesma relação se estabelece no nível textual, nas implícitas reações de Benjamim. Raul, por exemplo, adverte que o que diz não é exatamente o que supostamente ocorreu:

Falo assim aberto porque sei que é isso que você veio buscar [...]. Não, por favor, não há crítica, quero só te mostrar que da mesma forma que esse tipo de isolamento luminoso ainda acompanhava teu pai lá em Minas, também *um fundo de despeito está aqui comigo, quando conversamos. Quero que você saiba disso e coloque filtros no que te falo.* (BRACHER, 2007, p. 37, itálicos meus).

Dolorosas são as tentativas de Gustavo de arrancar o trauma em todas as suas dimensões ao recalçamento e de revelar o irrepresentável que apenas se pode inferir na base das consequências nefastas. O narrador na reconstrução não vai além de descrições estereotipadas e bem conhecidas das práticas dos torturadores e da psicologia do seu sistema intimidador. Nas suas referências, inexistente novidade ou “originalidade”, como a teríamos, por exemplo, em *La muerte y la donzella* (1997), de Ariel Dorfman.

A visão saudosa dos paraísos perdidos do passado deixou alguns traços em *Azul e dura*, de 2002, nas reminiscências da juventude e dos primeiros amores, da exuberância da contracultura dos anos 70, ainda motivada pela e para a luta estético-política, exemplificada no envolvimento de Mariana no cinema *underground* (ou *udigrudi*). Mas o principal do romance é sombrio, nas brechas da narrativa abrem-se fendas em que circulam pulsões autodestrutivas e, apesar da lucidez intermitente da narradora, prevalece o teor fundamental de uma escuridão que se deve tanto a depressões crônicas quanto à bebedeira.

O álcool piora, é verdade, mas não tem jeito. Continuarei bebendo, fumando, escrevendo e tentando não mentir. Deixei de tomar os remédios todos. Um risco, é uma dosagem alta de antidepressivos e ansiolíticos. Parar de uma hora para a outra é receita certa para a crise. (BRACHER, 2002, p. 75)

O objetivo é “dissolver as cartilagens do passado, triturar os elos forjados a cada novo desejo de futuro, devolver a identidade de fragmento ao que nunca foi conjunto” (BRACHER, 2002, p. 12). Entre o desencanto, o abismo que separa as aspirações da juventude, o desmoronamento de uma relação amorosa e a revisitação de esperanças passadas, personificadas na ingenuidade repleta de vida dos filhos da narradora, se insinua como grande força destruidora a culpa, essa autointerrogação apenas parcialmente admitida. É uma culpa corrosiva, desorganizadora de relações, que leva Mariana ao cinismo de afirmar que a eliminação de uma vida supérflua e improdutiva, essa de uma menina irrecuperavelmente doente, na verdade foi um ato de humanidade.

A estratégia da narradora-sedutora nesse ponto é insidiosa: apesar de todas as asserções de sinceridade na reelaboração dos tempos percorridos, sua aproximação ao acidente fatal prepara a conclusão de que o pai cronicamente bêbado, depois da morte da mãe, poderia ser responsável pela morte da filha (cf. a cena lembrada em BRACHER, 2002, p. 71) e que sua própria culpa seria apenas subjetiva, uma culpabilidade existencial. Seria igualmente lícito concluir que foi ele quem empurrou a cadeira de rodas de Yvonne ao encontro do carro de Mariana para se livrar da sua responsabilidade. Toda dramaticidade recai nesse episódio e nas suas consequências: o processo no tribunal e a deterioração inevitável do casamento até a quebra de relações, um caso amoroso do marido Jorge (no trecho titulado “Bolso do paletó”, que se refere a um bilhete amoroso, cf. BRACHER, 2002, p. 142-146).

A narrativa, com ecos distantes não só da *Montanha Mágica* e das experiências existenciais de Hans Castorp no sanatório suíço, mas também de um anti-*Oberman(n)*¹⁹ em forma paródica, se

19. Étienne Pivert de Sénancour publicou seu famoso romance, notável por uma tonalidade romântica entre elegiaca e melancólica, pela primeira vez em 1804.

organiza em três partes, todas na superfície referentes ao presente dos atos de enunciação ficcional. Tal arranjo estabelece o tom geral de um livro-diário de férias em que as linhas do enredo partem de “cadernos com anotações antigas e romances já lidos” (BRACHER, 2002, p. 9). Essa papelada, que emite o ranço abafado do já descartado, encontra-se numa mala “azul e dura” (BRACHER, 2002, p. 160) – daí o título da obra, que leva a associações erroneamente atribuíveis a qualidades da narradora-protagonista. *Azul* ironicamente se referiria à cor da pele num inverno rigoroso passado num chalé perdido nos Alpes, ao frio implacável do céu aberto e seus reflexos na neve, ao Romantismo evasivo de Sénancourt e à sensação subjetiva de virar uma estátua de gelo – variações literais ou irônicas do estado interior de Mariana, que comenta e reelabora em inquisições implacáveis tanto seu próprio passado quanto a questão lancinante do homicídio por distração. Na primeira tentativa, ainda se mostra incapaz de descrever o acidente e apenas fala de um “barulho de impacto de metal no asfalto” (BRACHER, 2002, p. 13). Pouco depois, porém, consegue abrir o jogo num tom seco e factual: “Poderia dizer apenas que a menina morreu no acidente, que todo o processo e julgamento foram horríveis, e que me separei” (BRACHER, 2002, p. 17). Paralelamente e quase silenciada, existe também a evocação de uma consciência política em tempos da ditadura e a vontade, nitidamente de menina mimada que se podia dar a esse luxo, de uma aproximação ao universo das classes populares.

Gostava de dançar forró nos bares de Pinheiros, participava do movimento estudantil e tudo me dizia respeito. O mundo do cinema, aquilo que queria meu, o cinema que me portava para o mundo, o mundo que iria mudar no cinema, esse mundo-cinema foi se revelando avesso ao mundo que não o queria. Um remoinho passou pelo mundo e, na época em que acabava a faculdade, fazer filme virara uma guerra violenta e pobre. (BRACHER, 2002, p. 18)

A situação a que aqui se alude é a dos anos do sufoco político-cultural, um impasse a escala nacional que se repete, agora, inserida em reminiscências na intimidade da depressão, à qual os leitores, através do texto, têm acesso. Toda uma geração se desenha nas poucas linhas que se referem à morte dos ideais, substituídos pelo brilho do consumismo fácil de um progresso sem substância: “O mundo dos vencedores era a novidade, e vencer passou a ser sinônimo de ganhar dinheiro. A decadência infiltrou-se e apodreceu as artes não lucrativas” (BRACHER, 2002, p. 18). Mas algo, mesmo assim, se conservou das certezas corroídas, pois pouco antes de concluir seu projeto Mariana faz um balanço: “Conservo ainda esse orgulho vertical, meu repúdio ao auxílio, minha renúncia ao fim, minha inquietude inconsolável” (BRACHER, 2002, p. 172). Seria esse um acorde final reconfortante, porém não é a

nota com que termina o texto, que se constrói sobre a dominante do “velho medo. Sombra e Malpassar” (BRACHER, 2002, p. 173), para desembocar na alusão a um carnaval alpestre “de outro mundo”.

Ouçõ a cantiga e a música chega forte e incontrolável, olho em volta procurando os bumbos e as fitas coloridas dos cantadores. Bate mais alto que meu coração. A vibração vem do chão, me traspassa e me levanta. Música onde nem passarinho canta. (BRACHER, 2002, p. 173)

O trecho se oferece a diferentes interpretações, entre otimistas e desconsoladoras. A separação da terra do crime, a integração nessa outra paisagem, uma melodia e o novo ritmo compartilhados por um cordão de foliões, uma nova energia telúrica, a sensação do voo livre – ou justamente o contrário, a confirmação da tontura inicial²⁰: a perda da própria identidade, das origens na terra natal, a perda de si mesma no som ensurdecido dos bumbos que apagam o dos batimentos cardíacos (e das suas emoções, por metonímia), que traspassam Mariana como uma flecha ou espada (para evocar, outra vez ironicamente, o antigo gênero de narrativas de capa e espada) – contraimagem daquele São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, aqui re(con)duzido à sua estação europeia, o inverno. Música abstrata sem pássaro, música morta, música da morte anunciada.

Se o primeiro romance surge da escrita de uma mulher, num enfoque de dois tempos, o segundo contrasta a voz principal masculina com outros aportes: trechos de um romance memorialista, inédito, do irmão José, páginas de diário da então adolescente irmã de Gustavo, Jussara, e suas próprias anotações sobre experiências escolares. À parte isso, manifestam-se em *Não falei* também intertextos das culturas elitista e popular. Esse arquivo contém boa parte do passado, refere-se às tradições do Ocidente e do Brasil. Na primeira categoria, podemos incluir menções de autores nacionais e internacionais, com citações deles reproduzidas no próprio romance; na segunda, trechos, via de regra, explicitamente identificáveis, de músicas: “Luz negra”, de Nelson Cavaquinho (BRACHER, 2004, p. 56), “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso (“com lenço e com documento”, BRACHER, 2004, p. 63), “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, ou “Cortando pano”, de Luiz Gonzaga (ambos BRACHER, 2004, p. 145). O narrador-protagonista, dessa vez, recapitula momentos da vida pessoal e coletiva, a uma distância de mais de três décadas (em *Azul e dura*, tratava-se de uns três anos apenas), relutantemente desenterrando da sua memória um período em que ainda era possível acreditar em mudanças dentro das relações humanas e no patamar da política nacional. Tudo isso resulta apagado

20. “Estou aqui, meio zonza” (BRACHER, 2002, p. 9).

pelos crimes da ditadura militar, que deixam traços indelévels, enquanto algo do enterrado vem sendo recuperado penosamente num processo de autorreconhecimento. *Antonio*, por fim, abre mais ainda a amplitude no sentido de uma saga familiar e representa outra inovação significativa: reúne, como se de um samba de roda se tratasse – em cujo centro, passivo e atento, se encontra o leitor junto com o Benjamim silencioso –, as contribuições várias de conhecedores íntimos da loucura de Teo, como metáfora condensadora de uma época e de uma realidade carcerária (segundo a imagística de loucura redutora, nada dionisíaca). Cacos e fragmentos de lembranças, opiniões provavelmente distorcidas e unilaterais, lacunas de memória, confissões e contradições compõem um mosaico fascinante que dá margem a iniciativas por parte do leitor de *bricoler* uma trama coerente. Literatura no melhor sentido possível, em que os postulados da estética da recepção encontram uma aplicação concreta.

Artigo recebido: 28/01/2013

Artigo aceito: 20/04/2013

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Abril, 1971.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “O mundo já tinha acabado”. In: *Terceira margem*. Rio de Janeiro. n. 19, agosto/desembro 2008, p. 37-51.

BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin, 1949.

CRUZ, Carlos Eduardo da. “Falando sobre *Não falei*, de Beatriz Bracher”. In: SOLETRAS, Ano X, n. 19, jan./jun.2010. São Gonçalo: UERJ, 2010, p. 60-79.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. “Ein Brief”. In: Idem: *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Herausgegeben von Ellen Ritter. Frankfurt / Main: S. Fischer, 1991, p. 45-55.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London; New York: Routledge, 1988.

MATA, Anderson Luís Nunes da. “Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo”. In : *Iberic@l Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Numéro 2, automne 2012, p. 77-86. Online : http://iberical.paris-sorbonne.fr/?page_id=134 (20-02-2013).

PIETRANI, Anélia Montechiari. “A literatura como leitora nos contos de Beatriz Bracher”. In: *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. Palavra e Poder – Representações literárias*. Brasília: UNB, 2011. Online: http://www.telunb.com.br/mulherliteratura/anais/?page_id=39 (12-02-2013).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1967.

WEINHARDT, Marilene. “A memória ficcionalizada em *Heranças e Leite derramado*: rastros, apagamentos e negociações”. In: *Matraga*. v. 19 n. 31, jul./dez. 2012, p. 245-267.