



A reprodução estético-ideológica da realidade social latino-americana no romance *Bolero*, de Victor Giudice

José Felipe Mendonça da Conceição*

O romance *Bolero* conta a história de um homem que passou sete anos numa maternidade, aguardando a esposa, chamada Cynthia, dar à luz. Fica claro, portanto, pelo relato inicial, que, sete anos antes, ingressara com ela naquele hospital e ali ficara, todo aquele tempo, esperando pela mulher e pelo filho. Em princípio, tal evento pode levar o leitor a se questionar sobre a veracidade de tal relato, a se indagar, desse modo, se, de fato, aquele homem ficara sete anos num corredor de maternidade esperando a esposa parir. Se fizer isso, pode chegar a duas conclusões possíveis: a) o personagem-narrador não passou sete anos sentado num corredor de maternidade, esperando a esposa dar à luz; portanto, trata-se de um delírio, de uma mentira ou de um escárnio por parte do personagem; b) sim, ele passou sete anos aguardando a esposa, exatamente como nos conta a história.

Se o leitor optar pela primeira interpretação, terá que conviver, até o fim da leitura do romance, com contradições difíceis de serem resolvidas, pois se o personagem narrador não passou sete anos encerrado numa maternidade, como é possível que, ao sair dela, não reconheça a própria cidade onde nascera e vivera, seus regulamentos e proibições, o regime político e que só aos poucos

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ).

fosse relembrando e tomando consciência do espaço político e geográfico onde residira? Ademais, o personagem narrador é taxativo quando diz: “Meu casamento com Cynthia durou onze meses de profana convivência *mais sete anos no corredor da maternidade esperando ela dar à luz*” (p. 7; grifo nosso).

Assim, caso o leitor insistisse em tal leitura, teria que extrapolar a escritura da obra, tomando, como possível saída interpretativa, o fato de o personagem narrador não ter passado sete anos numa maternidade, mas num hospício, por exemplo. Portanto, não estaríamos diante de um indivíduo normal, mas de um louco. Tal leitura é possível, mas estaria fadada a se deparar, amiúde, com novos problemas interpretativos durante o transcórre da obra, uma vez que este não é o único evento insólito da narrativa. Ademais, tal leitor não conseguiria evitar certo constrangimento a mudar de ideia, quando se deparasse com trechos como este:

Foi. Sete anos. Dois mil quinhentos e cinquenta e sete dias. Sessenta e uma mil trezentas e setenta e oito horas. E isto é nada, desde que não haja relógios, calendários ou enfermeiras de joelhos pontudos cronometrando a vida. A revelação dos sete anos que eu nunca sentira passar fizera-me compreender os espaços entre as xícaras de porcelana distribuídas diabolicamente pela bruxa de pernas ponteiro: o tempo infinito transformado em tempo divisível e agora pesando em mim os sete motivos para eu me levantar e dar o fora (pp. 10-1).

Assim, como pode um louco ter tanta consciência sobre a passagem do tempo, especialmente quando sabemos que muitas pessoas com problemas mentais passam por longos períodos de catatonia e alienação? Não parece ser o caso do personagem-narrador, que, durante os tais sete anos, manteve consciência de tudo que acontecia e existia à sua volta.

Portanto, a nosso ver, a segunda via interpretativa proposta é a mais viável, sem descartar, entretanto, outras possibilidades de leitura, já que o texto literário costuma permitir mais de uma interpretação. Entretanto, se adotarmos este caminho de leitura, uma questão logo se impõe: como é possível alguém ficar sete anos sentado num corredor de maternidade, aguardando a esposa dar à luz? Questão esta bastante relevante, mas que se mostra totalmente desnecessária, se quisermos respondê-la como se responde ou se soluciona uma equação matemática. A resposta que temos de dar a ela é literária, portanto, de cunho simbólico e alegórico.

Uma das chaves para se compreender a literatura irrealista¹ não é negar ou ignorar o seu cerne, que é o acontecimento insólito, taxando-o de mentira ou de delírio advindo de algum personagem ou do próprio romancista. Mas sim, tomá-lo como verdade ou fato, ainda que ele rompa completamente com a ordem fenomênica dos acontecimentos externos à semiose literária. Aliás, uma das características principais do irrealismo é que o nexos de seus eventos não possui qualquer referencialidade com a ordem fenomênica da ciência ou da natureza.

Desse modo, o insólito na literatura irrealista não deve ser entendido de maneira racional ou através de vias interpretativas que obliterem sua essência fantástica, mas de uma forma que se adeque à riqueza semântica de seus acontecimentos. Ou seja, de forma alegórica, simbólica, ou, ainda melhor, de modo metafórico, uma vez que, na nossa concepção, a literatura irrealista se define como uma grande parábola do mundo moderno. De outra maneira, como poderíamos entender a transformação num terrível inseto experimentada por

¹ Retiramos o termo de “Os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea”, de Alcemeo Bastos (2009).

Gregor Samsa em *A metamorfose*, de Franz Kafka, ou o interminável engarrafamento do conto “Auto pista do sul”, de Julio Cortazar, ou ainda a inexplicável fuga dos habitantes de “Casa tomada”, do mesmo autor, dentre tantos outros exemplos?

Eis por que adotaremos a segunda via interpretativa. Ou seja, adotaremos uma via interpretativa que respeite o enigmatismo do acontecimento insólito, mas que, ao mesmo tempo, sem macular sua essência, saiba reconvertê-lo, simbólica e semanticamente, ao mundo exterior, a fim de entendermos a dialética de ambos, de acordo com a proposta ideológica da ficção irrealista.

É necessário, desse modo, que o leitor se integre ao mundo do personagem, que procure entender as manifestações de seus pensamentos e ações, uma vez que são as portas para o entendimento de sua subjetividade. Ele pode, com certeza, recusar a interpretação alegórica ou poética para tal evento, mas corre o risco de prejudicar sua leitura ante uma narrativa que lhe solicita o tempo inteiro certo investimento semântico.

É, portanto, a integração entre o mundo do leitor e dos personagens que pode nos levar a uma importante reflexão sobre a passagem do tempo proposta no romance em estudo. O fato de o personagem-narrador ter passado sete anos num corredor de maternidade sem se ausentar de lá por um minuto sequer acaba levando-o a se questionar sobre a própria existência do tempo. Percebe-se que, para ele, o tempo não é um dado objetivo como a música, o sorvete de chocolate ou o amanhecer, mas apenas uma imposição dos relógios ou uma invenção humana. Em certa altura, diz-nos o narrador: “não notei a passagem dos sete anos. [...] Mas eu, por exemplo, ainda creio em Deus, porque sei que Ele inventou o amanhecer, a Música e o sorvete de chocolate. O tempo, não” (pp. 7-9).

Assim, para o personagem-narrador, o tempo só existe se o contarmos ou o dividirmos em dias, meses e anos. Fora disso o que existe é a sensação de um *continuum* onde sete anos ou sete dias podem ter o mesmo peso. Nesse sentido, não importa tanto o tempo dos relógios, o do cotidiano é que serve para instrumentalizar as relações sociais e situar o homem no mundo dos objetos e pessoas. O que está em questão, na verdade, é um transcurso temporal que não é apreendido propriamente por uma memória interna, fruto de uma consciência que se individua e de outra coletiva que nomeou e escalonou o tempo em determinadas quantidades, mas de uma memória arcaica, dos objetos e de si mesma, capaz de confrontar imagens antigas com outras aparências.

O que temos, portanto, é que o conceito de relatividade do tempo, sem deturpar o enigmatismo do evento insólito, explica o fato de o personagem-narrador ter permanecido, por um período tão longo, num corredor de maternidade. É exatamente a consciência de si e de todo o tempo que passara naquele local, “dos sete anos que nunca sentira” (p. 10), que o faz levantar-se de onde estava e sair da maternidade, ganhando, enfim, a rua. Tal momento é crucial para o início da jornada empreendida pelo personagem-narrador, em contato com os habitantes e variados espaços sociais e privados da cidade, em busca do autoconhecimento e de uma consciência político-ideológica. Assim, da inércia passa ao movimento de modo brusco, ocasião marcada no trecho seguinte:

Minha barba não havia crescido tanto, e o corpo não apresentava grandes mudanças. É verdade que o primeiro esforço foi doloroso e precisei do apoio das pernas-ponteiro. Quase caímos, mas ficamos estupefatos, sussurrando risinhos... (p. 15).

A nosso ver, tal momento é importante na vida ficcional do personagem-narrador, pois marca a passagem de um espaço para outro, ou seja, da maternidade para a rua ou para a cidade, simbolizando, de modo gradual, a perda de uma existência autocentrada, destemporizada e alienada, em que a vida privada ou conjugal tinha mais importância do que qualquer outra coisa. Enfim, o personagem-narrador, ao ganhar o mundo externo, experimentará um processo lento de reconhecimento de si e da cidade, agora sem Cynthia, desenvolvendo para si uma consciência política capaz de entender as transformações ideológicas e sociais que transmutaram o lugar onde vivera. Em outras palavras, nosso herói passará por um processo de redescoberta de uma cidade antiga, de suas lembranças amorosas com a esposa e de decodificação de uma nova cidade, com regulamentos desconhecidos e palco de intensas disputas políticas e simbólicas.

Assim, vale anotar que, se antes, num passado conjugal, tinha acesso a todos os lugares da cidade, ao menos àqueles que costumava frequentar, configurando-se estes como extensão de um espaço privado e palco idôneo para a realização amorosa entre ele e a esposa, agora a cidade se configurava um ambiente repleto de espaços interditos e regido por regulamentos e proibições que o personagem-narrador não compreendia mais. E, por infringir um desses regulamentos, é detido por policiais do regime e levado à prisão da cidade, acusado de roubar flores douradas de plástico que enfeitavam o parque onde no passado costumava passear com Cynthia.

Novamente um evento insólito e de natureza absurda irrompe na vida do nosso herói, privando-o da liberdade. Mas se os sete anos na maternidade representaram um aniquilamento existencial e um mergulho numa profunda inércia do ser, o período em que passara preso fora completamente diferente do outro,

tornando-se para ele momento importante de redescoberta do mundo e da vida, devido ao encontro e às conversas que tivera com um dos presos, a quem chamavam de Número Um, por ser o mais antigo ali.

Num desses diálogos, o Número Um tenta convencer seu amigo de cela de que o homem que o interrogara, após sua prisão, não era o rei, o soberano máximo do regime, como ele pensava, mas apenas um datilógrafo, ou seja, um simples funcionário do presídio. Aliás, a incapacidade do personagem-narrador em identificar os agentes secundários do sistema e suas funções no regime demonstra o profundo estado de alheamento existencial e político em que se encontrava.

O Numero Um tenta reiteradamente chamá-lo à realidade, em tom que vai da ironia ao escárnio, da sisudez à agressividade. As reações do personagem-narrador às palavras do outro preso costumam ser de estupefação, muitas vezes beirando a indignação e a cólera por não compreender uma realidade aparentemente tão absurda e *nonsense* como sua prisão. Eis um trecho que exemplifica bem a tensão dialógica entre o Número Um e nosso herói:

– O rei! O rei? Aquilo que você viu é um funcionário bundífero, um merda de um escrevente de cartório, que não tem onde cair morto.

– Alto lá. Que é que você pensa que eu sou? Não basta enganar o carrasco todas as manhãs e ainda quer enganar a mim também? Você vai acabar mal, hem? Que tal?

E desmoralizou minhas palavras numa réplica de trejeitos debochados:

– Eu vi o rei. Um manto azul, vermelho e dourado com uma coroa... Ora vá pro inferno. Vai querer me convencer que não sabia que aquilo era o escrevente. Aquele rebotalho de manto e gravata. Na próxima virada, guarda o manto e a coroa, e bota calça e paletó.

E vai vivendo assim. Segundo a variação de temperatura e pressão. E você, minha flor injustiçada, não sabia de coisíssima nenhuma. [...]

– Chega. Pára de falar. Eu não estou mentindo porcaria nenhuma. Você é que são uns filhos da puta. Passei sete anos na Avenida Seis de Outubro, na maternidade, e caí num mundo de loucos. Você, inclusive, seu velho porco. Não tenho nada com reis nem com bandeiras ou com flores artificiais. O que eu quero é sair daqui, ouviu bem? (pp. 47-8).

A despeito do ceticismo do personagem-narrador em relação às palavras do companheiro de cela e de até considerá-lo insano, como se vê no diálogo acima, o encontro de ambos mostra-se um momento revelador para o personagem-narrador e também de descortino da própria obra em relação ao leitor. Num desses diálogos tensos, mas muito significativos, entre os dois presos, o Número Um conta a história do pierrô branco, a qual revela importantes aspectos formais e ideológicos sobre o próprio romance em questão e também dados sócio-ideológicos acerca da história política da cidade. Assim, antes de abordarmos e analisarmos certos pontos que tal história nos traz, a resumiremos para uma melhor compreensão.

A história do pierrô branco é a de um menino que costumava frequentar o circo da cidade, tendo-se fascinado pelo número de um pierrô branco que, ao som de uma valsa, fazia aparecer sobre seu corpo uma bola prateada que equilibrava por seu tronco e membros com incrível destreza. Impressionado, o menino procurava imitar o número do pierrô branco e, com o tempo, foi aprendendo a equilibrar uma bola de borracha pelo corpo, como fazia o artista do circo, revelando que, diversamente dos outros espectadores, não desenvolvera uma relação de passividade com o picadeiro.

Tornou-se exímio nisso, mas não conseguia descobrir como, ao acorde inicial da banda do circo, o pierrô branco fazia surgir uma bola de prata que fazia deslizar pelo corpo sem deixá-la tocar o chão, contra todas as leis da gravidade.

O tempo passou, o menino cresceu, sem entender o mistério do surgimento da bola prateada. Numa noite, entretanto, após o número do pierrô branco, este chamou o menino, agora um rapaz, e revelou-lhe o segredo de sua apresentação. Na verdade, segundo o pierrô branco, a bola prateada não existia até o início do espetáculo, ganhando materialidade apenas através da força do pensamento do artista, que, assim, a fazia aparecer espontaneamente, quando o número tinha início. Em princípio, o rapaz não crê em tal história, mas o pierrô branco convence-o e, quando consegue isso, o rapaz também se torna capaz de produzir bolas prateadas apenas com a força de seu pensamento. Depois disso, o pierrô branco morre e deixa para o rapaz a missão de substituí-lo no circo, durante o espetáculo.

O rapaz, sem que ninguém saiba, assume o lugar do antigo artista e acaba se tornando um novo pierrô branco que, diferente do antecessor, incrementa o número introduzindo, gradativamente, novas bolas prateadas, até tornar-se capaz de equilibrar pelo corpo um total extraordinário de cento e sessenta e nove bolas ao mesmo tempo, sem deixar que nenhuma delas toque o chão do picadeiro durante a função. Após esse feito fantástico, dispensa a orquestra e passa a produzir diferentes bolas em cor e volume. Apesar de tamanha quantidade de bolas durante o número, o pierrô branco percebe que sua apresentação produz certo efeito na plateia, mas não elimina a apatia dela, que permanece completamente submissa ao picadeiro, entregando-se a aplausos mecânicos e ao alheamento ao fim do número, sem, em nenhum momento, refletir

e se questionar sobre o incrível fato de um pierrô conseguir produzir tantas bolas e as equilibrar pelo corpo.

Diante da insensibilidade do público, o pierrô branco resolveu, em vez de bolas brancas, materializar seu pensamento em luz, para dar cabo do que denominou de grande obra. Então, durante um número, iluminou a plateia que assistia a tudo mergulhada em trevas, ofuscando, desse modo, as retinas dos espectadores, acostumados, até aquele momento, à escuridão. Os agentes da monarquia, que sempre observavam tudo, encararam aquele gesto como um ato subversivo por parte do pierrô branco e o prenderam. Assim a história se encerra e parece ficar patente que o segundo pierrô branco é o Número Um, o qual fora preso, portanto, por questões políticas.

O fato de o Número Um ter sido preso por razões políticas, em confronto com a prisão aparentemente absurda e sem motivos do personagem, além do cotejo entre uma vida de engajamento artístico e outra comum e banal de homem casado, revela ao nosso herói suas próprias limitações existenciais e políticas, especialmente quando é incitado pelo companheiro de cela a contar um pouco sobre sua vida. Tal evento ou constatação é importante para o processo de tomada de consciência política do personagem-narrador, mas antes de abordarmos essa questão, apontaremos, de modo resumido, alguns pontos que a história narrada pelo Número Um traz à tona, tornando-se recorrentes em *Bolero*.

O primeiro deles é o poder de manutenção da ordem pelos regulamentos e proibições, fato comum em regimes autoritários como o que a cidade experimentava, sob a monarquia. A história do Número Um revela que a desobediência a tais regulamentos é fonte de transformação da realidade e do surgimento de novos hábitos. O trecho que se segue é bastante significativo e exemplifica o que acabamos de afirmar:

Cumprir os regulamentos é fácil. Não cumprir é que é o diabo. Você sabe como nasce um regulamento? Quando alguém resolve desobedecer ao antigo e fazer outro novo. E sabe por que não se cumpre um regulamento? Porque se acredita numa coisa mais importante (p. 52).

Percebe-se, através da leitura deste trecho, que a desobediência aos regulamentos leva, na verdade, ao nascimento cíclico de outros, o que caracterizaria as sociedades em permanente estado revolucionário.

O segundo ponto é o poder do livre pensamento, sua capacidade de transformar as realidades e modificar as consciências. Obviamente tal questão imbrica-se com a primeira, pois os ideais e as utopias só encontram guarida nas mentes pensantes, nos indivíduos insatisfeitos, que estão sempre em busca de novos modos de vida em sociedade. Fica claro, portanto, que a crença ou o ideal, embalados pela vontade de mudança, só podem dominar os espíritos, diante da cultura e da tradição, quando estas se tornam opressivas, quando são usadas como justificativas para a manutenção de regimes políticos autoritários. Assim, através do livre pensar, o homem busca uma nova identidade, quando o pensamento se transforma em crítica e procura novas realidades para si. Eis um trecho que ilustra bem isto:

[...] a esfera de prata saía do pensamento. Cristalizava-se, adquiria energia e virava matéria. [...] O pensamento é um punhal espetado no cérebro. As pessoas deixam de pensar porque não acreditam que um punhal espetado no cérebro possa não causar dor. [...] Os olhos fechados, mas não houve medo. O que havia era uma confiança absoluta no pensamento. O pensamento é tudo. Não pode haver dúvida onde há pensamento (pp. 53-5).

A imagem do punhal espetado no cérebro para caracterizar o pensamento é perfeita para traduzir, de modo simbólico e meta-

fórico, o poder do livre pensar, o incômodo e o mal-estar que ele pode causar. O número do pierrô branco, portanto, representa a materialização do pensamento, sua capacidade de criar novas realidades e produzir um tipo de arte que não se deixa instrumentalizar pelos signos e discursos do poder político constituído.

Por isso, o terceiro e mais importante ponto abordado é o da função sublimadora da arte, sua capacidade de criar outras realidades. Assim, pensamento e arte andariam unidos, pois a expansão artística, seja através da música, da escultura, da pintura ou da literatura, seria a concretização simbólica e ideológica do pensar. Entretanto, vale ressaltar que a arte discutida no romance em estudo é a ficcional:

Você deve estar achando que esse negócio é pura ficção e que eu sou um mentiroso desavergonhado. Pode ser que seja ficção mesmo. Sabe o que é ficção? É quase a mesma coisa que realidade. É uma realidade sem visões falsas. É isto que atrapalha. A ficção parece absurda porque é a realidade despojada de todas as mentiras. Portanto, todas as verdades são ficções e todas as realidades são mentirosas (p. 57).

Vê-se, portanto, que inicialmente a realidade literária se constitui paralela à realidade cotidiana dos entes e objetos. No entanto, entre tais realidades há uma hierarquização, pois, apesar de paralelas, afirmam-se de modo diverso uma da outra, já que a realidade literária é uma construção semiótica despojada do falso. Desse modo, a realidade ficcional ou literária se mostra superior à realidade comum, em virtude de sua capacidade de se constituir infensa ao falso e ao alienante. O que vale dizer, por conseguinte, que a ficção é uma realidade construída a partir de uma linguagem

capaz de reelaborar e redimensionar, em sua estrutura, conceitos, discursos, símbolos e signos de poder da realidade cotidiana, na intenção de despojá-los de mentiras sociais e históricas. Nesse sentido, toda arte é engajada, seja para reafirmar a ordem vigente, seja para desestabilizá-la.

Não é à toa que o narrador opõe dois tipos de arte: aquela que chama de grande obra e se confronta com o rei e os regimes estabelecidos e outra instrumentalizada, com funções políticas de manutenção da ordem. Nesse caso, a arte que se constitui despojada do falso e de mentiras ou, nas palavras do narrador, a “grande obra” opor-se-ia, como dissemos, ao poder constituído, no caso, à figura do rei – visto que este, para manutenção de seu poder político, agiria opressivamente em relação ao pensamento e à arte. O outro tipo de expansão artística, por sua vez, teria a função oposta, ou seja, a de manter a ordem vigente, através do entretenimento e do lazer. Pode-se notar isso no trecho:

As bases do raciocínio fundamentavam-se no visível e no invisível. Explico: picadeiro e plateia, visíveis, a favor do rei. Pensamento, invisível, contra o rei. Picadeiro e plateia, realidades. Pensamento, verdade. Viu? Simples. Bastava o invisível dominar o visível, a verdade se sobrepor à realidade e à realeza, para que a grande obra se realizasse (p. 59).

Como se vê, a luta entre o visível e o invisível, ou entre as realidades opressivamente constituídas e o pensamento, desenvolve-se num palco que é social e artístico, no caso, o picadeiro, em direção aos homens comuns, representados pela plateia. Assim, quando o invisível (pensamento/arte) domina o visível (picadeiro/plateia) a verdade sobrepõe-se à realidade opressiva

de um regime autoritário, personificado aqui pela figura do rei. Esse é exatamente o momento em que o pierrô branco produz luz, iluminando, subitamente, a plateia e extinguindo a escuridão.

Na passagem a seguir, entretanto, percebemos um outro tipo de arte ou de pensamento que se instrumentaliza em favor de um determinado regime:

O rei é uma instituição antes de ser um rei, é um objeto proibido de ser homem. Um rei é um ser proibido proibindo ser. [...] Enquanto isso, o pierrô branco martelava os três pés: picadeiro, plateia e pensamento. A exceção era o pensamento. Pelo menos ele achava assim. Mas pensamentos também podem ser produzidos em grande escala, para todos os gostos e fins. O pierrô branco não sabia que os pensamentos daquela plateia eram fabricados pelos operários do picadeiro mancomunados com uma grandessíssima safadeza que eles próprios desconheciam porque tinham a caixa craniana mais oca do que intestino de mendigo. A palhaçada geral não passava de uma indústria de cérebros fecais ardendo de curiosidade pela cor da calcinha da bailarina ou por uma trepada ocasional entre o casal de leões, durante o ato do domador (pp. 60-1).

A arte e o pensamento do regime destinam-se somente ao entretenimento e ao lazer, trazendo no seu bojo uma mensagem que se adequa a todos os gostos e fins. Ou seja, diferente do primeiro tipo de arte, esta seria facilmente palatável, levando seu consumidor a uma acomodação existencial e política. Diferente da primeira, não se consumiria como fruto de um indivíduo pensante que se singulariza ante seus pares, mas por homens socialmente invisíveis e alienados que a produziram em larga escala para o deleite de indivíduos tão anônimos e acomodados quanto seus produtores. Em suma, o que temos são dois tipos de arte com características opostas, visto que a primeira é criativa, subversiva e luminosa, ao passo que a segunda é para o entretenimento, repetitiva, alienada e alienante.

Parece, portanto, que a narrativa condena a indústria cultural e a cultura de massa, bem como os sistemas midiáticos, que trabalham em função apenas do divertimento e do lucro, levando seus consumidores a um perverso processo de alheamento sociopolítico. Esse processo também vitima o personagem-narrador, que, em confronto com a história contada pelo Número Um, pode se ver agora em condições de iniciar a formação de uma consciência que lhe traga luz e questione sua própria existência.

O quarto e último ponto discutido é a função do circo. Em *Bolero*, o circo é um espaço social em que se desempenha a representação da vida política e social da cidade. É nele que se traduzem as relações de submissão e obediência da plateia em relação ao picadeiro e onde a arte, instrumentalizada pelo poder político, aparece como reprodutora da ordem social. Sua função, como vimos, é a de apenas se repetir e divertir, produzindo no público uma apatia alienante, ou seja, formar pedagogicamente indivíduos de consciências facilmente manipuláveis.

Cabe dizer ainda que é no circo que se representam as transformações políticas do regime e onde se encenam as lutas ideológicas pelo poder. No bojo da representação de tais mudanças, a arte é encenada de forma maniqueísta, mas também de modo vivo e emancipador. Em princípio, portanto, podemos reafirmar que o circo é um espaço público de representação da ordem político-social da cidade. A representação dessas relações fica nítida no seguinte trecho:

O pê de plateia era feito da mesma massa do pê de padaria, prostíbulo, putrefação, pobreza, pavor, provisório, preguiça, pândega, proselitismo, perjúrio. [...] O pê de picadeiro eliminava-se facilmente, pois era ele que produzia o pê de plateia. Hem? Que tal? Dobra o pensamento. Um pê solitário entre tantos pés putrefatos. O único ainda invisível e por isso mesmo intocável. Pensamento e purificação (1985, 61).

Como se percebe, a representação das relações sociais entre os indivíduos, os agentes do regime e os artistas fica caracterizada pela dinâmica do que o narrador chama de os três pês: pica-deiro/plateia/pensamento. É no circo, durante os espetáculos, que se representa a realidade cotidiana fora do circo, as relações sociais mais comuns e as formas de dominação política e ideológica exercidas sobre os cidadãos. Mas também há o “pê invisível”: o pensamento pode significar o estopim de transformações sociais e emancipação política e existencial.

Assim, o processo de tomada de consciência se agudiza a partir da confrontação da vida do personagem-narrador com a do companheiro de cela. Ao ser solto, o personagem passa por um movimento interior de estranhamento de si, de sua vida e da cidade onde vivia, o que resulta num sentimento de não pertencimento ao que antes lhe era familiar e agradável. É o que se percebe no seguinte trecho:

Que eu sou um cão amestrado pela humilhação seguindo os passos de quem me salva? A desgraça da história é ser apenas amestrado. [...] No tempo de Cynthia, eu nunca vira aquela praça, eu nunca vira aquela gente, eu nunca vira aquelas bandeiras, eu nunca vira aquelas cores reunidas, eu nunca vira aquele sol. Onde estavam as pessoas, os dias e os poetas de minha existência anterior? (pp. 71-3).

Na saída da prisão se intensificam o estranhamento e a tomada de consciência na vida interior de nosso herói. Porém, no decurso de tais processos, o personagem-narrador não permanece sozinho, pois, ao ser libertado, encontra Auriflor. Na verdade, reencontra-a, já que se trata da enfermeira da maternidade onde nosso herói permanecera sete anos. Ela o leva para a casa de sua família.

Ao chegar à residência de Auriflor, o personagem-narrador conhece vários membros e amigos da família, com os quais travará contato e trocará valiosas experiências que o ajudarão a compreender a si mesmo e a nova conjuntura social e política da cidade. Os principais amigos e membros que frequentam a casa da enfermeira são o Auriavô, que é monarquista, o Auritio, republicano, o Auripai, sem filiação política definida, Ladislau, amigo da família, pintor e crítico ferrenho do sistema monarquista, além de inventor da estética inacabadista. É também sobrinho de Odhontyna, membro de uma realza fundadora da cidade e simpatizante da República. Há ainda o irmão de Ladislau, casado com a filha de um poderoso empresário da cidade chamado Holofernes e o Ajudante Máximo, amigo da família e braço direito de Vizerrê Budru, o rei.

Durante a estada do personagem-narrador na casa da família de Auriflor, ocorrem vários eventos nodais para nosso herói. O primeiro deles é a leitura que faz de *Les Pensées*, obra mais importante do filósofo francês Blaise Pascal (1623-62). Tal leitura havia sido recomendada pelo Número Um e, ao fazê-la, o personagem-narrador aufere para si mais consciência acerca do contexto social e ideológico em que estava inserido. Sobretudo, começa a se tornar capaz de reconhecer mecanismos de dominação que vão desde os de natureza simbólica e política até os de ordem linguística e social.

Dentre tais reflexões, mencionamos as seguintes: a tirania da linguagem, que é socialmente construída e determinada. Nosso herói, enfim, toma conhecimento das limitações da fala de um cotidiano urbano, utilizada no contexto comunicacional das relações interpessoais. Vê como a linguagem pode servir de instrumento eficiente para a formação de subjetividades artificiais e facilmente manipuláveis por um determinado sistema de poder.

Identifica tal contexto comunicacional como o responsável pela formação de discursos sociais que primam pela hipocrisia e levam os indivíduos ao desenvolvimento de relações pautadas pelo vazio de ideias e sentimentos, em que predominam a superficialidade das emoções e a convencionalidade de juízos preconcebidos. É o que podemos perceber através das especulações do próprio personagem-narrador ao ler o livro recomendado pelo seu amigo de cela:

Na verdade os homens se engambelam melhor com os argumentos que os outros lhes enfiam pelas ventas. [...] E sem falar, uma vez que a fala é a maneira mais estúpida de não se dizer o que se pensa, para que se faça o que não se quer e para que se sinta o que não se ama e se engula o que não apetece (pp. 87-8).

O fato de os homens “se engambelarem melhor com os argumentos de outros” é demonstração, segundo as conclusões do personagem-narrador, de que a fala e as opiniões dos indivíduos não são fruto de autênticas reflexões individuais, mas de um contexto comunicacional socialmente construído e manipulado por quem detém o real acesso à informação e ao conhecimento. Tal manipulação seria a responsável pelas opiniões e visões de mundo que determinariam as relações entre os indivíduos e a própria fala deles.

Outra reflexão, como produto da leitura de *Pensées*, seria a tirania do poder político que se naturaliza a partir de discursos ideológicos e da cultura. Esse segundo tipo de tirania, de acordo com as conjecturas do personagem-narrador, seria gerado no seio de instituições e castas religiosas, com a intenção manifesta de tentar naturalizar a cultura e a ideologia veiculadas por um determinado grupo que almeja o domínio das mentes e corações, artifício sem o qual nenhum sistema de poder torna-se viável por muito tempo, se deseja subjugar os indivíduos apenas através da força.

Daí o esforço em transformar a cultura em hábito e este em naturalidade ingênita, que nada mais é que a tradição. É o que podemos perceber no seguinte trecho: “Nossa natureza é o hábito. Quem se habitua à fé crê no que a fé ensina. Quem se habitua ao inferno faz do inferno sua fé. Quem se habitua a crer que o rei é terrível acaba aceitando terrível quanto ele possa ser” (p. 89).

Assim, a tirania anseia parecer natural, através dos hábitos e crenças de um determinado povo, para que o poder político e econômico tenha reais possibilidades de penetrar, com sua ordem e lógica próprias, na organização ideológica de um dado grupo social. Tais esquemas de dominação são por vezes bastantes sutis, mas em certas ocasiões bem óbvios, pois variam de acordo com o grau de preponderância política que possuem sobre um determinado grupo de pessoas. A verdade é que o personagem-narrador passa a entender o hábito linguístico e político-ideológico como formadores de uma natureza humana pronta a sentir medo e a se submeter ante a figura dos poderosos.

O terceiro tipo de tirania identificada por nosso herói é o da exploração econômica do homem sobre o homem, de uma classe sobre outra. Isso significa dizer que o estado de opressão em que vivem muitos, especialmente os despossuídos dos bens culturais e econômicos, gerados por um determinado sistema produtivo, é a garantia de bem estar social e econômico de uns poucos que dominam os meios de produção. Assim, a desigualdade política e econômica, em que se assentam certas relações sociais, é responsável pela geração da felicidade individual de uns à custa do sofrimento e da alienação, em todos os sentidos, de muitos. Tal conclusão se revela no trecho a seguir, em que o personagem-narrador continua a conjecturar sobre o contexto político do seu momento histórico:

O poder dos grandes consiste em fazer os pequenos infelizes, ou seja, a proteção é a própria força ou não seja, uma vez que a justiça é o já estabelecido por Cynthia. Na verdade, é arriscado dizer ao povo que as leis não são justas (p. 89).

Como se vê, a força da tirania linguística, política ou econômica não reside exclusivamente na truculência, mas sobretudo na sua capacidade de naturalizar relações socialmente construídas e em fazer o poder constituído, através de seus soberanos e poderosos, parecer simbolicamente temível e passível de total obediência.

Outro evento importante para nosso herói durante sua estada na casa da família de Auriflor foi a narração da *Lenda dos doze rios* feita por Odhontyna e Ladislau. Tal lenda conta a história da fundação da cidade e é narrada em forma de poesia, como se fosse uma mini-epopeia (chamada de pequeno auto), já que aparece dividida em estâncias camonianas e canta os feitos heróicos do Duque de Gammedal, fundador e herói histórico da cidade. Em princípio, a narração é feita de modo tradicional, já que as falas iniciais são em prosa, mas logo ela cede lugar aos decassílabos heróicos, tão célebres na epopeia de Luís de Camões.

Cabe ainda observar que, pela disposição das falas, a narração possui duas vozes. A primeira, e principal, é a de Odhontyna, a qual tem como característica a exaltação dos feitos do Duque. A segunda, de Ladislau, sobrinho de Odhontyna, surge sempre marcada pela ironia e pelo sarcasmo, procurando desconstruir a face heróica do Duque e servindo, portanto, de contrapeso à da tia, o que confere a essa parte da obra um caráter dialético e conflituoso, visto que, numa mesma peça poética, instauram-se versões diferentes sobre o caráter do Duque e a fundação da cidade.

As duas vozes encontram seu clímax de tensão quando refletem sobre o processo histórico que desencadeou a ação do Duque. Ladislau, nas suas intervenções, deseja desvendar as verdadeiras histórias sob a capa da grande História, mostrar de modo crítico e desapassionado “as histórias mil que a História esconde” sobre o Duque de Gammedal, pois a motivação da fala do sobrinho não é meramente laudatória, mas sobretudo investigativa e histórica. É o que se percebe, por exemplo, no trecho em destaque:

LADISLAU

Desonras ancoraram nesses portos,
onde as honradas velas são mofinas.
Gastei meus passos em caminhos tortos,
em busca de passagens cristalinas.
Já vi verdades mortas sob mortos
de guerras vergonhosas e assassinas.
Perguntas sei, às quais ninguém responde.
Conheço histórias mil que a História esconde (p. 110).

A representação poética dos feitos do Duque, encabeçada pela voz de Odhontyna, assume, por sua vez, uma postura mais tradicional e elogiosa, característica presente nas epopeias clássicas e modernas, como em *Os Lusíadas*. Desse modo, depreende-se que, na voz de Odhontyna, o discurso épico avoca-se o papel de estetizar e consagrar, em verdade e heroísmo, alguns feitos humanos que, por sua natureza, não possuiriam qualquer heroísmo ou valor em si.

Assim, na voz da velha senhora, o estético se torna mais importante do que a história, pois o propósito do épico consistiria em menti-la, uma vez que a história da humanidade seria uma grande invenção. Em outras palavras, a poesia épica não teria a função de contar os eventos históricos, *ipsis litteris*, como acontece-

ram, mas sim cantá-los a serviço de um projeto que vai muito além do literário. Podemos notar isso nas estâncias abaixo:

ODHONTYNA

Não roubes meu verso esta mentira
 e as outras que decerto hão de surgir.
 Porque só delas é que o Homem tira
 as forças do passado e as do porvir.
 Se o ser não mente, a mente não se inspira,
 pois a verdade só nos leva a rir.
 Mentindo empresto aos homens tanta glória,
 quão mentirosa é toda a Humana História.
 Bem sei das intenções alvissareiras,
 quando se diz aquilo que se pensa.
 Mas que fazer de intrigas verdadeiras,
 que só destilam dor e malquerença?
 A História dita, em suas brincadeiras,
 para cada cabeça uma sentença.
 O crivo do futuro tem mostrado
 os crimes do presente e os do passado (p. 111).

Como se vê, confrontando as estâncias em destaque, o gênero épico é portador de conceitos históricos divergentes, sendo a ética criadora de ambas as falas regida por motivações estéticas e ideológicas bastante antagônicas.

Percebe-se, desse modo, que *Bolero* é híbrido, tem dicções variadas. Uma de suas características principais é a mistura de gêneros, o que nos leva a concluir que, no romance em estudo, a polifonia bakhtiniana consiste menos nas falas dos personagens e na habilidade do autor em lhes conferir autonomia existencial e ideológica do que na própria estrutura da diegese, capaz de reunir em si diversos gêneros literários consagrados pela tradição. As personagens ganham voz e autonomia na medida em que os

próprios gêneros se comunicam e interagem entre si, através do estabelecimento de um diálogo com a memória literária.

Nota-se que todos esses eventos servem de móvel para o personagem-narrador continuar suas reflexões sobre a situação política da cidade e sua condição existencial. Aos poucos, ele se depara com um mundo até então ignorado, devido a um excessivo apego sentimental a uma vida conjugal que há muito não existia mais.

Ao conhecer, durante suas visitas à casa de Auriflor, a figura do Ajudante Máximo, funcionário do alto escalão do regime e braço direito do rei, toma ainda mais consciência da relatividade das noções de liberdade e prisão. Percebe que o Ajudante inspirava medo e submissão a vários da casa e ao povo de um modo geral, devido principalmente ao cargo que ocupava no governo. Ele era o chefe da guarda circense e responsável pela proteção do rei.

Em princípio, podemos nos perguntar: como pode o chefe da guarda circense causar medo a alguém? Ocorre que, como vimos, o circo é um local social de extrema importância, onde se encena a vida política da cidade. É um espaço político e ideológico de tensão e luta pelo poder, por isso controlá-lo ideologicamente torna-se algo de capital importância para o regime. Nesse sentido, quem ocupasse o cargo de chefe da guarda circense tornava-se um indivíduo extremamente poderoso, tendo apenas o rei como superior.

Por agora cabe enfatizar que, a despeito da enorme carga de novas experiências e informações, o personagem-narrador ainda não fora capaz de perceber que vivia sob a égide de um regime monárquico. Nosso herói, até aquele momento, não associara os símbolos do regime, como a flor dourada que colhera no parque, os espaços interditos e as informações que recebia dos outros, a um determinado tipo de regime presidido pela figura máxima de um

imperador ou rei. Auriflor é quem o alerta para isso, e a explicação de nosso herói para tamanha “desatenção” é a de que até aquele momento da sua vida só tivera olhos para Cynthia.

Tal explicação pode parecer estapafúrdia ou absurda para qualquer indivíduo diante de um fato tão óbvio. Ocorre que, para um homem que vivera sete anos encerrado num corredor de maternidade aguardando a esposa dar à luz, tal esclarecimento parece bastante plausível. Esse fato nos leva a pensar que mesmo a literatura dita irrealista possui um nexos interno bem definido que dá razão ao encadeamento das intrigas e dos acontecimentos, ainda que ocorram sob a égide de uma realidade fantástica que, *a priori*, não se explica através da lógica da realidade comum.

É então que Auriflor resolve levá-lo ao circo, com intenções didáticas, a fim de que ele entenda, através da encenação circense, o que de fato ocorria na vida política da cidade. A ida ao circo, portanto, torna-se um instante de revelação para nosso herói, mais um estágio alcançado no processo de desalienação política e existencial em que se encontrava até então, estado este agravado pelos sete anos que permanecera na maternidade.

Na sua visita ao circo, alguns fatos de ordem existencial e ideológica que compunham a dinâmica de convivência dos indivíduos da cidade reiteram-se e ganham para nosso herói um alto grau de consciência. Dentre esses fatos podemos destacar a submissão ideológica e simbólica do público aos símbolos do regime. Interessante notar que nosso herói passa a vivenciar concretamente o que antes havia entendido apenas intelectualmente, de forma conceitual, através da leitura de Pascal e das conversas com o Número Um. No circo, por exemplo, assiste à plateia, em peso, antes do início da apresentação, cantar em uníssono os hinos da monarquia, de maneira extremamente respeitosa e servil.

A impressão do personagem-narrador, ao término do espetáculo, é a de que tudo no circo era comandado, não pelo monarca, pelo Ajudante Máximo ou qualquer outro funcionário do governo, mas por Eusebius, um palhaço que costumava apresentar um número acompanhado de uma charanga. Tal desconfiança se concretizará quando, mais adiante, o personagem-narrador descobrir a identidade do palhaço, já no fim de sua aventura pela cidade.

Ainda quanto à sua ida ao circo, cabe concluir que compreende, enfim, a realidade política da cidade. A consequência desse ganho de consciência é a reação do sistema, que passa a ameaçar novamente o personagem-narrador com a prisão. Na verdade, ninguém acredita na história dos sete anos na maternidade; principalmente aqueles que o interrogaram ao ser preso. Nosso herói é aconselhado por um tio de Auriflor, que é republicano, a fugir da cidade e a se confinar na clandestinidade, mas não consegue isso. Permanece na cidade e se refugia na casa da Condessa de Monchique, Odhontyna, tendo, entretanto, que permanecer no anonimato. Em virtude disso, adota um disfarce, tornando-se vendedor de algodão doce na frente do circo.

Além dessa transmutação existencial e política, outro acontecimento importante ocorreu na sua vida durante sua estada na casa da Condessa. Tal evento foi a visita às indústrias da cidade, a qual muito se assemelhou à ida ao circo. Ocorreu que, após a morte de Holofernes, dono de boa parte do complexo industrial da cidade, o irmão de Ladislau, casado com a filha do ex-patrão, assumira o controle gerencial das empresas. Ele, então, que cultivava certa simpatia pelo amigo de Auriflor, resolveu guiá-lo por um *tour* às indústrias durante o velório do sogro. Como aconteceu com a ida ao circo, o personagem-narrador, após conhecer o coração produtivo da cidade, passa a compreender novos aspectos da realidade político-econômica do lugar.

A visita às indústrias da cidade serviu sobretudo para que o personagem-narrador encarasse de frente as artimanhas do poder econômico e os métodos de dominação dos quais os governantes se valem para submeter a classe proletária. Serviu, enfim, para que nosso herói percebesse que o objetivo do sistema não era a geração de bem-estar social a operários e cidadãos, mas a produtividade e o lucro das empresas, através da sustentação política de determinados regimes de governo capazes de garantir estabilidade econômica aos detentores dos meios de produção e do grande capital.

Agora consciente disso, o personagem-narrador continua seu percurso pela cidade, a fim de decodificá-la, pois entender suas estruturas sociopolíticas e econômicas seria um passo valioso para compreender a si mesmo, não só como indivíduo, mas principalmente como ser histórico. É então que, perseguido por essas mesmas estruturas que procurava entender, cai na clandestinidade, indo trabalhar disfarçado de vendedor de algodão doce na entrada do circo.

Interessante notar que nosso herói não se vê de forma depreciada. Ao contrário, já demonstrando o surgimento de uma consciência histórica e política, encara a sua atual posição social como consequência de sua postura ideológica. É o que podemos notar no trecho: “Foi assim que iniciei minhas atividades de vendedor ambulante na entrada do Circo [...] a postura política acabara por me forjar uma nova profissão” (p. 253).

Para o processo de decodificação política da cidade, devemos mencionar a história dos enxadristas contada ao nosso herói por Pons, o pirata, e um dos artistas do circo. Nessa narrativa, o rei mata um jogador, campeão de xadrez, apenas porque ele dissera que “nenhum rei ficaria de pé se um peão atingisse a sétima casa”. Esse monarca, soberano máximo da monarquia anterior à de Vizerrê

Budru, mandou matá-lo por pensar que o rei a ser derrubado era uma referência à sua pessoa. A partir daí, passou a perseguir todos os jogadores de xadrez, matando um a um e queimando todos os tabuleiros e peças do jogo, confiscados pelos agentes do regime. Entretanto, não conseguiu eliminar o jogo da rotina da cidade. Pelo contrário, quanto mais o reprimia, maior se tornava o desejo das pessoas em jogar xadrez, o que aumentava o número de enxadristas na cidade. Tal situação chegou ao limite quando todos os habitantes se tornaram jogadores e a cidade, o tabuleiro do povo. A partir de então, travou-se um jogo feroz entre os agentes monárquicos e o povo da cidade, durante o qual aqueles foram vencidos, como se pode ver na passagem:

O marechal-de-campo respondeu com o cavalo três do bispo da dama e a partida não parou mais. Durou doze dias. Os jogadores da Cidade, que representavam as peças brancas, viram tombar três peões, dois bispos e a dama. Porém, o exército da Sétima Monarquia, que jogava com as pretas, perdeu quatro peões, um bispo, um cavalo, a dama e a partida. Depois do xeque-mate, o corpo do rei foi sepultado sem as honras de praxe (pp. 268-9).

O resultado político da disputa foi o fim da sétima monarquia e o início de uma outra república, o que valida a seguinte afirmação de Pons: “o rei mata os enxadristas, mas não mata o xadrez” (p. 265).

Pedagogicamente, tal história ensinou aos monarquistas que a opressão excessiva, associada ao acúmulo desmedido de mortes, gera profunda insatisfação no povo contra o regime. Numa instância superior, entretanto, a história pode simbolizar a luta social contra a tirania e o despotismo de alguns regimes e que somente a adesão da maioria da população pode provocar uma reviravolta significativa na história política de um povo.

Percebe-se, desse modo, lendo a história dos enxadristas, que monarquistas e republicanos se sucedem indefinidamente no poder, sendo que a República, na maioria dos casos, dá vez à Monarquia devido a crises econômicas que provocam no povo a sensação de anarquia, ou seja, de que vive numa cidade sem comando. Por sua vez, a Monarquia cede espaço à República quando se transforma em um regime tirânico e opressor das mínimas liberdades individuais.

Diante disso, o ciclo de decodificação da cidade se completa objetivamente, gerando na subjetividade de nosso herói o amadurecimento de uma consciência política, de compreensão da dinâmica político-econômica da cidade. Podemos dizer que a finalização de todo esse processo gera no personagem-narrador uma simpatia pela República, que gradualmente se torna uma opção política consciente e avessa ao regime monárquico.

Devemos anotar, no entanto, que o sentimento republicano e antimonarquista só atinge seu clímax, na vida do personagem-narrador, quando o Auritio e a Auriflor são presos pelos agentes do regime e o Número Um é executado. A partir de então, o processo de apreensão da realidade, que o leva a confrontar o sistema, agrava-se, tornando-se para ele uma questão pessoal. Ocorrem, assim, as transformações derradeiras na sua personalidade que levam nosso herói à ação final contra o rei. Antes, porém, vale à pena identificar tais mudanças para melhor compreendermos sua ação contra o regime.

A primeira delas percebe-se através do contraste entre sua vida atual, de militante político na clandestinidade, e a conjugal com Cynthia. Se antes a situação política da cidade não lhe trazia qualquer emoção ou interesse, agora ela se tornara o eixo central da sua vida, servindo de justificativa para suas ações e pensamentos.

Nosso herói tornara-se parte atuante do processo político da cidade, algo que, se antes poderia causar-lhe aversão, agora, trazia-lhe certo prazer. Ademais, Auriflor era o símbolo de sua mudança. Ela significava um divisor de águas na sua vida, daí o sequestro dela ter causado nele tamanha indignação contra o sistema.

Portanto, a grande mudança existencial na vida do personagem-narrador é motivada pelo fato de agora associar seu destino individual ao destino político da cidade. Cabe, ainda, dizer, no tocante às transformações existenciais derradeiras, antes da ação final de nosso herói contra o regime, que a prisão do Auritio e de Auriflor deixa-o com a sensação de se ter tornado o único republicano livre na cidade. Tal impressão, associada ao fato de se encontrar solitário e clandestino, gera no personagem-narrador um sentimento de desconcerto ante a realidade que se traduz em indignação contra o estado sócio-político em que se encontrava o local onde vivia. É o que se vê no trecho abaixo:

Atualmente, nesta Cidade, só há um republicano ativo, dois pontos, eu. [...] No caminho de volta à pensão foi que, pela primeira vez, senti a clandestinidade de corpo inteiro. Se algum transeunte ocasional me olhava de forma abstrata, o que ele via em sua frente era o único republicano ativo da Cidade. [...] Mas ele não chegou a descobrir que o vínculo entre o passado, o presente e o futuro é a indignação. Todo o ser que não se indignar é indigno de ser (pp. 296, 298 e 318).

Assim, é na capacidade de se indignar que reside a principal diferença ontológica entre o eu passado do personagem-narrador e sua subjetividade presente. Antes, portanto, era indigno de ser, apenas mais um a desempenhar funções burocráticas sem importância, a viver uma vida conjugal que o afastava de si mesmo

e das outras pessoas, pois o amor pela antiga esposa cegara-o para tudo à sua volta, ao passo que o sentimento que nutria por Auriflor despertava-o do profundo estado de catatonia social no qual se encontrava mergulhado até sair da maternidade.

Por isso que tal sentimento leva nosso herói a refletir sobre a vida e a morte do Número Um e, por consequência, a se diferenciar do amigo. Consegue, enfim, entender que a arte praticada pelo companheiro de cela não se associava, de imediato, a uma ideologia republicana ou monárquica, mas era essencialmente regida pelos princípios da beleza. Compreende que, para o Número Um, a arte capaz de transformar realidades e mentes não era, propriamente, aquela que veiculava algum tipo de ideologia política, partidária ou religiosa, mas que, independente de circunstâncias conjunturais mais imediatas do mundo sócio-político, aspirava tão-somente ser bela. É, portanto, neste ponto que se diferencia do amigo, pois o que interessava para o personagem-narrador, ao menos naquele momento, não era um suposto mundo intrínseco à arte, mas a realidade exterior, a realidade da cidade e, portanto, uma arte que fosse engajada e política. É o que podemos perceber no seguinte trecho:

Só, então, compreendi que o Número Um, minuto antes, já estava condenado à própria arte que lhe fora transmitida pelo primeiro pierrô e que ele soubera aprimorar através da purificação do pensamento, numa cega obediência aos princípios da beleza. [...] E era o mundo exterior que me interessava. O mundo das auriflores, dos auritios, dos ladislaus, dos barões, dos gabones, dos torturados, das odontinas, das indústrias, dos cafés com canela e das treze quadras anteriores às fugas. De que valeu ao Número Um não ser uma coisa nem outra, se em virtude da inexistência consagrou a vida à morte entre quatro paredes de uma cela tão infecta quanto inútil? (p. 304).

É neste momento, então, após ter chegado a um grau de consciência em que a cidade e as pessoas com as quais convivia faziam pleno sentido; após, enfim, ter-se diferenciado ontologicamente e encontrado sua personalidade política e existencial, que resolve procurar o rei, Vizerrê Budru. Naquele instante, era como se o último republicano ativo da cidade procurasse, para um ajuste de contas, o último monarquista vivo. Faz isso quando o circo encontrava-se vazio, após mais um dia de espetáculos. Sorrateiro, esgueirou-se até o camarote real, sem ser visto pelo Ajudante Máximo e a guarda real. Assim, ao entrar no camarote, identificou um indivíduo dormindo e surpreso reconheceu-o: era Eusebius, um palhaço do circo, que se fantasiava de rei nos seus números, enquanto comandava uma banda de música.

Estupefato, pensou em sair dali, mas, antes disso, Eusebius acordou e o chamou. Atônito, sem saber direito o que fazer, o personagem-narrador apresentou-se ao palhaço, dizendo, em seguida, que não esperava encontrá-lo ali. Eusebius, por sua vez, não deu muita importância às palavras do outro e se apresentou, revelando ser Vizerrê Budru, o monarca. Diante disso, nosso herói pensou que ele fosse chamar a guarda real para prendê-lo, porém o soberano não o fez. Ao contrário disso, o rei-palhaço pediu que ficasse, demonstrando extremo cansaço físico e desilusão com seu reinado e os próprios símbolos da monarquia.

O cansaço de Eusebius denota que a monarquia já se havia tornado uma farsa mal representada por um palhaço-rei cansado dos espetáculos e do próprio regime o qual presidia. Sua preocupação maior não era com o destino político do regime, mas com o circo, pois, ao defrontar-se com o personagem-narrador, fica patente

que, na opinião do rei, não são regimes políticos que sustentam a sociedade, mas sim os costumes. Desse modo, sua preocupação com a conservação política e simbólica do circo torna-se idônea, pois a função precípua dele não seria a de apenas representar a luta política da cidade, mas a de manter vivos os costumes e a cultura daquela micro-sociedade de extração burguesa.

O palhaço-rei revela-se, na verdade, preocupado não com o regime monárquico que fundara, mas com a manutenção da tradição política da cidade, a qual transcendia esse ou aquele sistema de governo, sendo a responsável pela legitimação ideológica e cultural do perpetuamento de uma determinada casta política e econômica no poder. Por isso, convidou o personagem-narrador a participar do seu último espetáculo no circo, cuja função seria a de encenar uma transição política que não rompesse o ciclo daquela tradição e não deixasse, no âmago do povo, a sensação de que tudo, na verdade, não passava de uma grande farsa.

Tal momento, portanto, torna-se crucial para nosso herói, pois poderia negar o convite do rei, recusando-se a participar daquele embuste. Entretanto, não o fez. Ao contrário, aceita o convite, agora, de que tudo não passaria de uma representação circense de uma comédia ou de uma farsa. Não é à toa que, durante o desenrolar do número da banda de música, em que figurava o palhaço-rei, o nosso herói conseguiu produzir, com a força de seu pensamento, um punhal de grande valor estético e simbólico, com o cabo feito de marfim, tendo nele representadas imagens de uma cultura de procedência cristã e burguesa. O punhal, portanto, é símbolo estético da afirmação ideológica de um determinado *status quo* sócio-político e de classe em relação às massas, que a tudo assistiam. Tal afirmação podemos comprovar no seguinte trecho:

O punho era trabalhado em marfim e apresentava minúsculas figuras em relevo. Lá estava, não como na brancura do painel de Ladislau, mas esculpido pela mão do milagre, todos os mártires desconhecidos que deram suas vidas em troca do nada representado por um sucesso de formas. A meio milímetro de distância, distingi a marca de uma civilização ideal que infelizmente não deixou rastros. Todas as qualidades que o Homem devia possuir para que sua existência não se extinguisse estavam focalizadas num canto à esquerda. À direita identifiquei os ideais salvadores da raça. Ao centro estavam todos os estigmas que restaram do ser perfeito. Ao fundo, a paisagem resultante do Apocalipse. As Sete Igrejas da Ásia: Éfeso e Esmirna. Mas adiante, Pérgamo, Tiatira e Sardes. Finalmente, Filadélfia e Laodiceia. De um lado e de outro, o Alfa e o ômega. Na parte de baixo, os Vinte e Cinco Tronos, o Leão, o Novilho, o Homem e a Águia. Depois, o Cordeiro de Sete Chifres, as Sete Trombetas, os Sete Flagelos, o Monstro com Sete Cabeças, a Grande Meretriz e a Muralha com Doze Portas. E para completar, as duas mil faces, com os quatro mil olhos que assistem indiferentes à própria devastação (pp. 319-20).

É este punhal, ricamente trabalhado, que nosso herói, em determinado momento da apresentação de Eusebius, retirou da nuca e o arremessou em direção ao palhaço. Ao ser lançado, o punhal descreveu no ar uma parábola perfeita até atingir, em cheio, o peito de Vizerrê Budru, ferindo, aparentemente, de morte o palhaço-rei. Então, após este evento, Pons, o pirata, percebeu o que havia acontecido e gritou: “— Viva a República!” (p. 321). A charanga, por sua vez, começou a tocar, sendo acompanhada por uma plateia que, enlouquecida, cantava o hino do novo regime.

Nota-se, portanto, que há uma instauração circense e simbólica do regime republicano na cidade e que, de modo semelhante ao que ocorria no sistema monárquico, a plateia adere

integralmente ao novo regime e a ele se submete, na medida em que não questiona a farsa que tal espetáculo poderia representar. Pelo contrário, assim que Pons proclama a república e a banda de música do circo dá início à execução do hino, o povo sai às ruas comemorando a instauração do novo governo. Como havia percebido o Número Um, mais uma vez a plateia submete-se ao picadeiro, o que significa dizer que as massas, no fim, não geram qualquer tipo de interferência no processo de mudança política, ficando, na mais das vezes, completamente alheias a tudo.

Desse modo, podemos afirmar que a transição política na cidade dá-se de modo pacífico e tranquilo, sem provocar qualquer abalo grave no interior da estrutura sociocultural da cidade, evidenciando-nos, assim, que o regime muda, mas as pessoas no poder e, sobretudo, os valores éticos e morais permanecem exatamente os mesmos, pois, aqui, a transformação política é meramente burocrática. Ou seja, dá-se somente no âmbito das estruturas administrativas do poder, sem estabelecer qualquer vínculo com possíveis transformações sociais e ideológicas que emanassem do seio de uma sociedade revolucionária. O trecho a seguir exemplifica o que acabamos de afirmar:

Enquanto a charanga tocava a introdução do hino republicano, Pons se juntou às duas sentinelas e aos palhaços que, sob as ordens de Máximo, retiravam o corpo da arena. A plateia, enlouquecida, juntou-se à orquestra e se dilacerou nos versos que eu também não consegui entender. A não ser um estribilho: De leste a oeste, de norte a sul /o céu da República será mais azul! Foi o suficiente para me aliviar: eu não era mais o único republicano da Cidade. Meia hora depois, quando a alegria já se espalhava pelos botequins, praças e bordéis, encontrei Pons, o pirata, lavando as mãos do sangue do rei morto (pp. 321-2).

Não é à toa que as principais forças econômicas, políticas e religiosas estivessem representadas na cerimônia comemorativa de implantação da República. Isso só é possível, porque até a própria morte do rei, durante o espetáculo, fora uma farsa, visto que ela representava apenas a destituição burocrática de um regime por outro e não uma desestruturação ética e política que levaria, historicamente, a uma radical transformação sociopolítica, alterando, assim, as bases econômicas e ideológicas de todo o sistema de valores e governo que regia os costumes da cidade. O excerto abaixo deixa isto bem evidente:

– Matou? Os punhais do pensamento ferem ideias, mas não matam ninguém. [...] No sábado seguinte, no Theatro da Ópera, realizou-se a cerimônia da implantação da República. Uma junta governamental provisória, composta de altas personalidades republicanas, ocupou a mesa armada no proscênio, sob uma profusão de buquês de rosas, microfones e garrafas de água mineral. Dos lados, a iluminação para as câmaras de TV sublinhava o feérico. Sentei-me entre Auriflor e a Condessa, garbosamente enfatiotado com um terno cinza que Auriflor me deu de presente. Numa das frisas mais próximas do palco, o Ajudante Máximo, já com a farda da Guarda Republicana, acompanhado da Irmã Pons (p. 326).

Tudo, enfim, na verdade, não passa de uma grande farsa circense, onde reina a hipocrisia. E o personagem-narrador aderiu a esta farsa, no instante em que resolveu participar do espetáculo de horror cômico do palhaço-rei. A farsa, desse modo, conclui-se política e culturalmente, quando a monarquia cede vez à república; e ideológica e economicamente, quando o próprio herói republicano casa-se com Auriflor, tendo filhos e tornando-se o presidente das Indústrias da cidade. Assim, sua trajetória existencial e polí-

tica encontra seu termo, pois de mero ambulante e vendedor de algodões-doces na frente do circo, transforma-se num magnata de vida tipicamente burguesa, residente de luxuoso apartamento, localizado em área nobre da cidade.

Nosso herói, portanto, volta a ser o que era antes, com a diferença de que se antes sua culpa residia na ignorância, agora, ela era filha de uma consciência histórica e ideológica sobre a condição existencial e política da sociedade à qual pertencia e que ajudara a formar. A despeito desse tom pessimista, no encerramento de *Bolero*, os questionamentos finais do personagem-narrador revelam, entretanto, que há uma esperança e que ela reside no pensamento, visto ser ele o móvel do homem e, por consequência, das transformações sociais, podendo, assim, tanto servir à manutenção de um determinado *status quo*, quanto à subversão da ordem político-econômica vigente:

Mas, na verdade, fico em dúvida a respeito do cumprimento de minha missão. Ou melhor, teria eu recebido uma missão, quando me vi solitário no corredor da maternidade? Ou tudo aquilo não faria parte de um plano diabólico do destino, para mostrar que a mesma cabeça que produz cores em algodões-doces ou punhais de esmerada qualidade, capazes de extirpar monarquias, pode reduzir a felicidade à simples aquisição de um apartamento de quatro quartos numa transversal da Primeiro de Abril? (p. 336).

Referências

- BASTOS, Alcmemo. “Os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea”. Disponível em www.alcmemo.com.br. Consultado em 21 agos. 2009.
- CORTAZAR, Julio. “Auto pista do sul”. In: _____. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. “Casa tomada.” In: _____. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- GIUDICE, Victor. *Bolero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Ediouro, 1998.

