



Caos e harmonia em Rosa Amanda Strausz

Viviane de Guanabara Mury*

Uma primeira leitura de *Mínimo múltiplo comum*, de Rosa Amanda Strausz, já permite ao leitor verificar um aspecto comum à maior parte dos contos que compõem o livro: a extensão mínima. Na segunda ou terceira leitura, salta aos olhos a reiteração de dois traços aparentemente opostos, o caos e a harmonia.

Dentre as múltiplas interpretações que o livro oferece, buscaremos verificar as implicações dessas imagens tanto para a visão de mundo de Rosa Amanda quanto para a construção de seus contos.

Iniciaremos com “Tempo IV” e “Tempo III”, pois acreditamos serem esses textos metanarrativas que nos oferecem uma via de interpretação dos contos “Conto prateado”, “Conto preto”, “Ainda o verbo”, “A nefelibata e a nefelomante” e “A casa completa”.

Além da leitura minuciosa e atenta dos sete contos supracitados, utilizaremos, num e noutro ponto, comentários de Davi Arrigucci Jr., Philippe Sollers, A. L. Bader e Dau Bastos.

* Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

Sobre a poética de Rosa Amanda Strausz

Nesta seção, abordaremos “Tempo IV” e “Tempo III”, dois contos que oferecem, de alguma forma, os procedimentos narrativos presentes na maioria dos contos de Rosa Amanda. Dessa forma, podem ser entendidos como metatextos, uma vez que se voltam para a estrutura do próprio texto. Se, como afirmou Osman Lins, “toda obra de arte configura sua própria teoria” (1986, 57), torna-se possível ver, tanto em “Tempo IV” quanto em “Tempo III”, um esboço da composição dos contos da autora, que, assim, acaba por integrar o time de escritores que unem, em suas obras, “criação e crítica, teoria e prática do texto” (Arrigucci Jr: 2003, 21).

“Tempo IV” inicia-se com a descrição de um flash para máquina fotográfica. Através de frases curtas e verbos estáticos – “era” e “estava” –, temos o *retrato* do instrumento, o que nos permite atestar certa isomorfia entre conteúdo e forma: a temática da foto passa para o plano formal. Por ser “caríssimo”, o acessório “estava há meses na vitrine, acompanhando um equipamento sofisticado” (Strausz: 1990, 50).

Os verbos de ação aparecem no segundo parágrafo, não só imprimindo movimento ao conto como introduzindo a personagem, que, nos contos de Rosa Amanda, quase nunca é nomeada, sendo apresentada para o leitor por meio dos verbos e pronomes em terceira pessoa. A mulher entra na loja e dá a impressão de comprar apenas o flash. Percebemos uma idolatria da personagem para com o acessório, pois “saiu correndo da loja, abraçada ao tesouro luminoso. Emburacou por ruelas, zigzagueou avenidas e se viu enfim livre, Iansã urbana, dona do fabuloso instrumento de produzir raios” (p. 50).

Tesouro luminoso, fabuloso instrumento de produzir raios. Por que tratar um simples flash, por mais caro que pudesse ser, como uma peça extremamente preciosa? Por que emburacar ruelas e ziguezaguear avenidas, como se estivesse de posse de algo raro? Agora que o flash lhe pertence, a personagem se vê como “Iansã urbana”, em referência à deusa dos raios, ventos e tempestades da mitologia dos orixás. Parece-nos aqui que o flash ultrapassa sua condição de objeto comum, para alcançar uma significação mais ampla.

No parágrafo final encontramos a confirmação de nossas suspeitas: através da voz do narrador sabemos que a personagem “jamais quis documentar a realidade em papéis envernizados. Bastava-lhe poder iluminar, por uma fração de segundo, os restos de tempestade que borbulham discretos sob a cintilante calmaria do mundo” (p. 50).

No fragmento transcrito, percebemos por que a personagem prefere o flash à câmera. Seu objetivo não é fotografar a realidade, apresentá-la num retrato límpido e claro, em papéis envernizados. Até porque tal tarefa parece ser impossível, “sendo a própria noção de realidade uma convenção e um conformismo, uma espécie de contrato tácito entre o indivíduo e seu grupo social” (Sollers apud Compagnon: 2006, 97). Essa visão do real como construção inviabiliza qualquer tentativa de capturá-lo na sua totalidade.

Entretanto, a crítica ao realismo não é levada às últimas consequências: se o reflexo exato do real não interessa à personagem, tampouco lhe agrada a desreferencialização completa. Nesse contexto, a metáfora do flash não poderia ser mais adequada: na impossibilidade de captar o real, o máximo que conseguimos é uma súbita iluminação de algumas de suas partes, “os restos de tempestade”. Daí a recorrência, no texto, de palavras relacionadas

à luz: luminoso, cintilante e raios. O acesso à realidade ocorre em “uma fração de segundo” e, por esse motivo, os contos de Rosa Amanda são curtos, alguns se limitando a uma frase, reproduzindo no espaço da página a efemeridade do tempo.

A realidade, na concepção de Rosa Amanda, não se abre totalmente, mas se dá aos poucos. Afinal, “toda revelação é de uma vulgaridade abominável” (Strausz: 1990, 19), afirma o narrador de “A educação pela seda”. Os contos se dão aos poucos, pois trazem para o seio da forma a fragmentação do mundo.

Seguindo a tradição da narrativa ficcional do século XX, os contos de Rosa Amanda configuram peças de um mosaico que cabe ao leitor montar. O conto moderno, assim como toda literatura de qualidade, elege a elipse como estratégia básica de composição. É o que afirma Bader: “To suggest, to hint, to imply, but not to state directly or openly – this is a favoured contemporary technique” (1976, 110).

Nessa mesma linha de pensamento, encontramos Dau Bastos, para quem

a prosa dos novecentos desobrigou-se definitivamente de enredo, deu-se ainda mais ao significante, incorporou com afincos elipses e outros artifícios que, ao implodirem a conectabilidade, impõem ao leitor a releitura e a recriação – sempre levando em conta que nada é norma e tudo é escolha (2009, 7).

Assumindo nossa posição de co-construtores da obra e seguindo as sugestões e pistas deixadas, conseguimos vislumbrar em Rosa Amanda um mundo marcado pela complementaridade dos contrários: é, ao mesmo tempo, tempestade e calmaria. Os contos mostram o desconcerto dos personagens face a essa constituição contraditória do mundo. Enquanto alguns aceitam o caos, outros

nutrem a esperança de poder controlar a vida. A frustração, ao fim e ao cabo, é presença quase garantida em *Mínimo múltiplo comum*.

A fim de iluminar os restos da tempestade, os contos partem da calma do mundo, isto é, do cotidiano a princípio simples, regrado e desprovido de mistério. É nessa superfície que emerge a substância caótica do mundo. Nada ilustra melhor essa ideia do que o conto “Tempo III”. Ali, a protagonista ganha três gravuras chinesas e, maravilhada, tenta interpretar o presente, “adivinhando significados místicos nos quadros e nas intenções de quem os deu” (Strausz: 1990, 41).

Porém, mais tarde descobre que as gravuras eram, na verdade, “três ilustrações para rótulos de caixas de fósforo” (p. 41). Em vez de se sentir decepcionada – afinal as gravuras não eram tão raras como pareciam –, a personagem fica “ainda mais encantada com a irrupção daquela beleza repentina” (p. 41). Temos, assim, a valorização do cotidiano como fonte do belo, da arte. O fato de serem rótulos de um elemento prosaico não diminui em nada o valor das gravuras; ao contrário, torna-os ainda mais significativos para a protagonista.

Na verdade, o comum, a correria cotidiana faz-se presente em todos os contos de *Mínimo múltiplo comum*, justificando o último adjetivo que compõe o título do livro. Segundo a própria autora, “o aproveitamento do dia a dia [...] tem muito a ver com o tipo de reflexão [...] dos anos 80, de privilegiar a política dos pequenos gestos”. Sendo “as engrenagens que movem o mundo tão inacessíveis, [...] só conseguimos mexer no que está próximo” (Strausz: 2007, 143).

Partindo do comum para tratar da experiência humana, Rosa Amanda insere-se, assim, na tradição de grande parte da literatura do século XX, que utiliza o banal como matéria-prima.

Valendo-se do cotidiano como ponto de partida, podemos entender a narradora do conto “Tempo IV” como alter ego da autora, visto que ambas teriam o mesmo propósito: “iluminar, por uma fração de segundo, os restos de tempestade que borbulham discretos sob a cintilante calmaria do mundo” (Strausz: 1990, 50).

Nas páginas a seguir, munidos do flash crítico, continuaremos nossa tentativa de também iluminar alguns “restos de tempestade” representados em mais cinco contos.

A esfera da ordem

A primeira narrativa do livro, “Conto prateado”, é constituído apenas de um parágrafo e tem na sua frase inaugural, a exemplo de “Tempo IV”, a descrição de um objeto – nesse caso, um jogo de chá, classificado como “a coisa mais bonita da casa” (Strausz: 1990, 11). Apesar de sua beleza, “só era usado aos domingos, no lanche com biscoitos finos e visita” (p. 11).

Diferentemente de “Tempo IV”, em que a protagonista surge no segundo parágrafo, aqui parece não haver personagem, ao menos de forma explícita. Só podemos inferir a presença dos moradores da casa a partir dos verbos empregados na voz passiva: o jogo de chá “era usado” e “era exaustivamente polido”. A opção por essa voz verbal parece ter sido feita com o intuito de mostrar que os agentes de ambas as frases não têm importância, anulando-se frente à louça – afinal, ela era “a coisa mais bonita da casa”.

Tanto a primeira oração – “só era usado aos domingos” – quanto a segunda – “era exaustivamente polido” – denotam um comportamento bastante comum nas famílias em geral: o de preservar os bens materiais, especialmente aqueles considerados

caros ou belos. À primeira vista, o leitor mais ingênuo poderia julgar estar diante de um conto banal. Porém, é mister lembrar que Rosa Amanda busca desvendar a tempestade na simplicidade do cotidiano, o anormal sob a superfície clara da norma.

Com efeito, prosseguindo a leitura, chegamos ao propósito de tanto cuidado: o utensílio precisava ser polido “para que jamais se tornasse esbranquiçado e deixasse de refletir a inutilidade dos dias” (p. 11).

Ora, nesse trecho temos duas orações finais coordenadas pela conjunção *e*. A gramática normativa permite apenas a coordenação de elementos iguais; se na forma essa regra foi cumprida – atente-se para o mesmo tempo verbal empregado –, no que tange ao sentido percebemos um descompasso: enquanto a primeira expressa um objetivo trivial e lógico (evitar que a louça se torne esbranquiçada), a segunda já funciona como uma crítica a esse comportamento controlador.

O que poderia ser visto como parte da rotina de qualquer família – limpar a louça de maior valor – aqui ganha contornos de absurdo. O excesso de cuidados para com o utensílio parece uma tentativa de evitar o caos: impedi-lo de perder o brilho ou enferrujar. No entanto, para levar a cabo tal tarefa, era preciso abdicar da própria vida ao passar seis dias da semana polindo “exaustivamente” a louça em questão e aproveitá-la, a rigor, somente em um. Vemos, assim, que negar o caos equivale a negar a vida.

Desse modo, a estratégia de, por um lado, elevar o jogo de chá à condição de protagonista do conto e, por outro, deixar as personagens na penumbra, a partir do uso de estruturas na passiva, é fundamental para construirmos uma possível significação. Podemos ver em “Conto prateado” uma crítica às pessoas que se

limitam a observar a vida: em vez de participar ativamente dela, acabam reduzidas a meros espectadores. O brilho do jogo de chá, presente no título do conto, reflete não só a “inutilidade dos dias”, mas também o vazio da existência.

A problemática de controlar o incontrollável reaparece em “Conto preto”, que se vale da imagem do “assoalho antiderrapante das plataformas do metrô” (p. 12) para realizar sua reflexão. Assim como no conto anterior, aqui a cor do objeto tratado aparece no título. E, apesar de não ostentar o brilho do jogo de chá, já que “coisas luzidias escorregam com facilidade”, é cercado de todos os cuidados: “nem por isso (por se pretender fosco), deixam de esfregá-lo cuidadosamente a cada tantos minutos” (p. 12).

Se em “Conto prateado” não sabemos ao certo a quem cabe o ofício de limpar o objeto, em “Conto preto” a informação é transmitida com clareza: “Um dos faxineiros, encarregado da tarefa, vem vindo por ali, pela outra ponta da plataforma” (p. 12). O trabalho é tão penoso quanto inútil, pois consiste, e o narrador não nos deixa mentir, em polir “o impolível” (p. 12).

A dificuldade da empreitada não parece resultar numa expressão triste do faxineiro; pelo contrário, ele executa sua tarefa “até que possa ver a imagem de uma cara satisfeita com o dever cumprido brilhando a seus pés” (p. 12). Satisfação efêmera, pois “invariavelmente, antes que consiga lustrar alguns metros a contento, chega um novo comboio e despeja uma pequena multidão que, em segundos, devolve o tom naturalmente fosco aos espelhos daquele estranho e moderníssimo misto de Sísifo e Narciso” (p. 12).

O advérbio “invariavelmente” traduz a noção de rotina, remetendo-nos, mais uma vez, para o primeiro conto de *Mínimo múltiplo comum*. Ali, o jogo de chá era lustrado todos os seis dias

da semana, na vã esperança de mantê-lo novo e brilhante, lutando contra o tempo implacável. Aqui também percebemos a ideia de repetição, porém num intervalo possivelmente menor. No fim do conto, temos a impressão de que, tão logo os passageiros subam as escadas, o faxineiro voltará a polir o assoalho.

Do contrário, não teria sentido a referência a Sísifo, deus da mitologia grega. Como se sabe, Sísifo recebe como castigo dos deuses a tarefa de empurrar uma rocha até o topo de uma montanha. No entanto, antes mesmo de atingi-lo, a pedra, por seu próprio peso, sempre caía, obrigando Sísifo a reiniciar o trabalho *ad infinitum*.

O faxineiro, como bem assinala o narrador, encarna esse mito. O ofício de polir o assoalho do metrô é tão impossível quanto levar a rocha ao cume. Separados por séculos, a pedra de Sísifo e o assoalho trazem em seu bojo o traço que impede o cumprimento das respectivas tarefas. Se a pedra era pesada demais para ser elevada, o assoalho, por cobrir um local por onde passam milhares de pessoas, tampouco poderia ser lustrado. Além disso, por que insistir em tornar brilhante algo que se pretende fosco?

Sendo assim, “Conto prateado” e “Conto preto”, contrariando o que seus títulos sugerem numa primeira leitura, não se encontram em polos opostos: um, brilhante, o outro, fosco. A partir desses mesmos traços, abordam uma única questão: o desejo de controlar a vida a qualquer custo e evitar o caos, desrespeitando sua natureza. Seja polindo o jogo de chá para reter seu brilho e esquecendo-se de que “esbranquiçar” é destino de todos nós, criaturas dominadas pelo tempo; seja querendo conferir brilho a um objeto que nunca o teve, e que, por sua própria constituição, jamais o terá. As personagens dos dois contos parecem nadar contra a correnteza: insistem em ver, tal qual Narciso, sua imagem no piso, mas o único reflexo que volta é a “inutilidade dos dias” (p. 11).

Antes de terminarmos esta seção, convém trazer mais um conto que, de alguma forma, trata do mesmo problema, mas utilizando um tom bíblico: “Ainda o verbo”. A referência é introduzida já no título, que retoma a conhecida passagem do Evangelho de João – “no princípio, era o Verbo” –, atualizada pelo advérbio ainda.

O conto se inicia com o desejo da personagem de se comportar como Deus: “Queria bradar: faça-se a luz, e que a luz se fizesse” (p. 33). Claro está o diálogo com o trecho do “Gênesis”, segundo o qual Deus diz: “haja luz; e houve luz”. Indo adiante, o protagonista exterioriza mais uma vontade: “Gritar bom-dia e que assim o fosse mesmo” (p. 33).

As duas frases deixam transparecer o anseio do personagem em domar a realidade através das palavras. Se no princípio o Verbo estava com Deus, “todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez”, ele se ressentia de, munido ainda do verbo, não poder criar e transformar o mundo da mesma forma.

A relação de identidade entre Deus e Verbo não existe no plano humano. Nesse contexto, cabe ao protagonista reconhecer que suas palavras são “pássaros. Belos, mas indomáveis” (p. 33). Não há meio de dominá-los, pois “assim que sentiam o ar a sustentar-lhes o voo, sumiam como raios, deixando atrás de si um rastro que impelia à repetição e mais nada” (p. 33).

Na verdade, o que parece caracterizar o ser humano é justamente essa falta de controle sobre a vida. Tão logo as palavras são pronunciadas, toda a beleza que porventura elas pudessem ter dissipa-se, restando somente a repetição, a rotina, o “bom-dia” como cumprimento, expressão automatizada, desprovida do sentido esperado.

O adjetivo inútil, que constitui a terceira frase do conto, mostra o mundo opaco a qualquer tentativa de domínio. Riobaldo,

em *Grande sertão: veredas* já sabia o que essas personagens de Rosa Amanda ainda não aprenderam:

Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam o sertão só alcançam se reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela (Rosa: 1985, 350).

A aceitação do caos

Numa atitude distinta da que vimos até o presente, os protagonistas dos contos “A nefelibata e a nefelomante” e “A casa completa” demonstram estar cientes da impossibilidade de se “reger em rédea” a vida; já veem o caos como elemento inerente à experiência humana.

Em “A nefelibata e a nefelomante”, temos, no princípio, a prevalência da ordem, da rotina. Tudo na vida da personagem principal era repetição, o que pode ser visto, inclusive, no uso de uma espécie de refrão, já que a frase: “Era apenas mais uma das muitas noites em que ficava só” (Strausz: 1990, 20) enceta cada um dos quatro primeiros parágrafos.

Percebemos, assim, que a personagem não se surpreende pelo fato de estar sozinha e a solidão parece ser sua constante companheira. A palavra apenas acaba por tornar natural essa circunstância, pois passa a impressão de se tratar de um assunto insignificante.

Além do refrão, notamos nos parágrafos mencionados um outro padrão: a segunda frase começa sempre com: “Ele chegaria” (p. 20). O verbo no futuro do pretérito indica que a personagem,

estando em casa sozinha, preenche seu tempo imaginando as atitudes do marido, bem como as dela, quando ele retornasse ao lar: “Ele chegaria mais tarde, talvez ainda a tempo de vê-la distraída, acariciando o tapete novo da sala” (p. 20).

Podemos inferir, desse modo, que a personagem vive à espera do marido, um homem que nunca está em casa, aparecendo apenas nas suposições da esposa. Elucubrações essas que, no entanto, mantêm certa relação com a vida real, uma vez que são feitas a partir da experiência da personagem, ou seja, da rotina do casamento, que para ela nada mais é que um “movimento uniforme” (p. 20).

A “alegre previsibilidade da vida conjugal” (p. 20) sofre um abalo no quinto parágrafo, visível no refrão, que substitui o sintagma “uma das muitas noites” por “mais uma noite”. A segunda frase-padrão também é elidida: em vez de “chegaria”, encontramos dois verbos no pretérito perfeito – “aproveitou e chamou” (p. 21), mostrando que a mulher deixa o estado inercial para tomar uma atitude; sai do plano imaginário, abandonando sua condição de nefelibata, isto é, de alguém que foge da realidade, e passa para o mundo concreto.

Nesse mundo, a personagem desiste das “longas esperas” (p. 20) e, a partir desse ponto, começa uma nova fase, marcada por seus encontros com a nefelomante do apartamento vizinho. A previsibilidade que marcara a vida da protagonista até então deixa de existir, o que explica as constantes mudanças no refrão – a vida não era um movimento uniforme, como pensava.

Com efeito, desse momento em diante, a cada linha surge um fato novo para a personagem: ainda em sua casa, toma conhaque e chá de cogumelo com a nova companhia. Depois, começa a frequentar o apartamento da nefelomante, onde ouve

“previsões de amor e fortuna junto a um senegalês” (p. 21) e troca histórias pessoais. Pensa até em trabalhar, mas desiste em seguida ao descobrir “que o mercado não precisava de seus talentos” (p. 21). Em um dado momento, espera o marido dormir para “se esgueirar até o 203” (p. 21).

Parece ficar claro que as alterações no refrão não são à toa; refletem as mudanças por que passa a personagem: a mulher que vivia em função do marido agora tem vontade própria; não aceita mais o cotidiano de sempre, materializado no “sorriso calmo” de seu cônjuge – sabe que “o mundo não girava em harmonia, mas se debatia em movimentos caóticos e freava bruscamente, como os ônibus em dia de calor” (p. 21).

Esse fragmento assinala a tomada de consciência da personagem em relação ao aspecto caótico do mundo, que o torna impossível de ser controlado, submetido a regras que, no máximo, nos dão a impressão de tranquilidade. Antes, julgava viver um movimento uniforme, numa monotonia representada pela repetição da frase: “Era apenas uma das muitas noites em que ficava só”; agora vê o mundo como constituído de movimentos caóticos e, por esse motivo, não tem mais sentido a manutenção do refrão mencionado.

A visão do mundo como caos é construída ao longo do conto. Assim, o texto não poderia apresentar, como as outras narrativas analisadas, um parágrafo ou dois; a extensão um pouco maior faz-se necessária para mostrar a transformação que se opera no interior da personagem.

Entretanto, tais mudanças não garantem à protagonista o pote de ouro depois do arco-íris. No penúltimo parágrafo, ela volta à solidão. Mas não à *mesma* solidão de antes, pois a personagem

não é mais a *mesma*. Daí o refrão daquela fase não ser reiterado completamente: no lugar de: “Era apenas mais uma noite em que ficava só”, encontramos: “Era apenas mais uma noite em que se sentia muito só” (p. 22).

A permuta de ficar por sentir sugere que a solidão, inicialmente presente no espaço – pois a personagem ficava sozinha no apartamento, aguardando o marido –, aqui se torna um estado de espírito, uma vez que o marido está, de fato, em casa, mas isso não é suficiente para impedi-la de se sentir sozinha. Ao contrário, intensifica a solidão. Com efeito, nas linhas a seguir ignora seu cônjuge, como se ele não estivesse ali: “Serviu o jantar, recolheu a louça, ligou a televisão e não respondeu aos comentários do marido sobre o dia” (p. 22).

O parágrafo final também troca o verbo do antigo refrão: “Era apenas mais uma noite em que estava só” (p. 22). Agora o que era mera sensação atinge novamente o espaço físico: além de solitária, a protagonista está sozinha. Todavia, diferentemente do que ocorria no começo do conto, não espera mais o marido, afinal ele “não chegaria mais”, já que “vivia amigado com a nefelomante que, semanas antes, avisara que a mulher o traía simultaneamente com um senegalês e uma cigana de imaginação muito produtiva” (p. 22).

O conto se fecha, assim, com uma quebra de expectativa, visto que toda a progressão narrativa parecia apontar para uma traição dela, e não dele. O leitor é levado a acreditar, durante todo o conto, que o envolvimento amoroso com o senegalês constava nas previsões da nefelomante. Na última frase, porém, essa informação é posta em xeque pela própria vidente. Ao fim do conto, permanece a dúvida: estávamos diante de previsões ou pura imaginação?

É interessante notar que o conhecimento de que o mundo se move caoticamente não assegura à personagem um final feliz.

Assim como as personagens que tentam fazer da tempestade calmaria, a nefelibata fracassa ao fim.

“A casa completa”, a exemplo de “A nefelibata e a nefelomante”, começa com um esforço da personagem em controlar o cosmos, representado nesse texto pela natureza. Nos três primeiros parágrafos, percebemos sua preocupação em ordenar os elementos naturais, como se fossem objetos seus:

Tenho um pedaço de oceano na sala, dentro do aquário. Arrumei ali os peixes e plantas de minha preferência e agora me divido entre o trabalho de manter a obra e sua contemplação. Também tenho um pouco de selva. Na área, cercados por plantas escolhidas, brincam passarinhos de asas cortadas e tartarugas. As esquadrias das minhas janelas, não por acaso, são lindas molduras que delimitam meu céu particular (p. 28).

A personagem tenta manter uma parte da natureza – “pedaço do oceano”, “pouco de selva” e “meu céu particular” – sob seu domínio, escolhendo o que for mais conveniente. Assim, no aquário há apenas os peixes de sua preferência; na área, os animais brincam “cercados por plantas escolhidas”; e as esquadrias da janela, “não por acaso, são lindas molduras” para o seu quadro feito de céu.

No entanto, o quarto parágrafo, constituído de apenas uma frase, marca uma mudança de atitude, quando a narradora assume se entediar, muitas vezes, com a “trivialidade da natureza” (p. 28). Se em “Conto prateado”, “Conto preto” e “Ainda o verbo” o controle do mundo configurava o objetivo das personagens, em “A casa completa” é alvo de crítica. Em contrapartida, o caos que, nesses mesmos contos, é o elemento a ser evitado, aqui recebe seu elogio mais contundente:

O que me salva do fastio é meu pedaço de amor, meus oitenta quilos de amor, guardado dentro dos limites de uma pele cada dia mais gasta.

Acho que vai chegar ao ponto de ela não conseguir contê-lo e estourar, espalhando centelhas do meu namorado por toda a casa e provando que o amor, de tão caótico sob a aparente mansidão do cotidiano, é a mais natural das criações humanas (p. 28).

Enquanto as partes da casa – aquário, área e janela – delimitam a natureza, sua pele pode não conseguir delimitar o amor, que, por ser caótico, não conhece limites; é indomável como os pássaros de “Ainda o verbo”. Mas é justamente o fato de ser caótico que o torna “a mais natural das criações humanas”.

Para a narradora de “A casa completa”, a desordem não é o problema, como acontece nos demais contos, em que as personagens fracassam diante do caos. Nesse texto, aparece como a solução – é “o que a salva do fastio”. Para ser completa, a casa precisa da mansidão e do caos. Do mesmo modo, para a experiência humana ser plena, são necessárias a tempestade e a calmaria.

Assim, de acordo com a análise realizada, percebemos a recorrência de dois elementos opostos: o caos e a harmonia. Nos contos de Rosa Amanda Strausz, tal ambivalência aparece na concepção de mundo e do próprio texto.

Admitindo ser a realidade integrada pelos contrários, a autora busca revelar o caos por baixo da aparência calma do dia a dia, muitas vezes concretizada em objetos diversos, seja um jogo de chá, um assoalho antiderrapante ou uma simples caixa de fósforos. Todos eles, elementos prosaicos do cotidiano que adquirem nos textos força simbólica para além de suas funções tradicionais. Metonimicamente, acabam por representar facetas distintas da experiência humana: basicamente a aceitação do caos ou sua negação.

Vale ressaltar, porém, que a leitura empreendida neste trabalho está longe de desvendar todos os mistérios dos contos selecionados.

E nem poderíamos, num livro que se mostra múltiplo do título ao ponto final da última página. Desses textos mínimos talvez tenhamos iluminado apenas alguns restos de tempestade que borbulham discretos sob sua superfície comum.

Referências

- ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortazar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BADER, A. L. "The Structure of the Modern Story". In: MAY, Charles E. (org.). *Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press, 1976.
- BASTOS, Dau. "Viva a vanguarda". Disponível em <www.forumdeliteratura.com>. Acesso em 18 agos. 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- STRAUSZ, Rosa Amanda. *Mínimo múltiplo comum*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.