



A estrutura sobre a corda bamba

Quiçá, de Luisa Geisler

Rafael Loureiro de Almeida*

Linguagens e formas de narrar que se entrecruzam de maneira harmoniosa. Composições que formam uma unidade complexa de romance, de células independentes e interligadas, imitando a vida, ou melhor, um organismo. A estrutura de *Quiçá* (2012), primeiro romance de Luisa Geisler, costuma ser o principal alvo de elogios e boas impressões dos leitores, mas é fácil encontrar outras qualidades em sua tessitura, como os marcantes elementos narrativos, a estilística refinada ou mesmo a escolha de personagens incomuns aos romances brasileiros, que nos permitem encontrar no livro uma espécie de nascedouro autoral.

Se pensássemos em termos numéricos, talvez percebêssemos que um dos principais fatores da complexidade de *Quiçá* é a forma como ele se condensa. Trata-se de um romance relativamente curto, de 61 capítulos distribuídos em 245 páginas. Todavia, nesse restrito volume, trabalham-se diferentes tempos narrativos e gêneros textuais, de tal forma que é impossível não perceber a densidade de aproveitamento no livro, que se lança como arquitetura literária de grande vulto. Se o estruturalismo não estivesse um tanto fora de moda, *Quiçá* causaria alvoroço nos meios acadêmicos.

* Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Sabe-se que o romance é um gênero esponjoso, capaz de absorver praticamente todos os formatos de texto. Um dos mais interessantes efeitos estilísticos de *Quiçá* é a sensação de se estar lendo dois livros ao mesmo tempo, e uma provável causa desse efeito estaria ligada a uma audaciosa proposição de absorver o formato de um livro de contos, o que, de certa forma, relaciona-o ao irmão mais velho, *Contos de mentira* (2011). O resultado da proposta tem grande influência na definição da estrutura do romance, alternando os 31 capítulos do núcleo central da história com outros 30 capítulos de variados gêneros textuais, entre eles o conto, o microconto, a crônica, o anúncio, a notícia, a prosa poética, o e-mail etc. Contudo, a consistência desses trinta capítulos não é suficiente para compor um livro isolado e, de maneira semelhante, as narrativas que compõem o núcleo central, ao serem afastadas de seus pares intercalados, não conseguiriam esconder uma certa disritmia. Desse modo, a estrutura de *Quiçá* é um corpo com articulações precisas. Unidos, todos esses fatores nos levam a crer estarmos diante de um vigoroso romance antropófago, erguido numa estrutura feita de pau-brasil.

De fato, quando se tenta analisar *Quiçá* sob luzes teóricas, percebe-se que o romance possui um elaborado sistema de anticorpos, lutando para que seu organismo não seja desconstruído pela teoria do romance, antes inserindo-se nela por meio de seu próprio sistema plurilinguístico. Os costumeiros elementos da narrativa, tais como tempo, espaço, narrador e foco narrativo, são deliberadamente pervertidos. Internamente, o sistema desafia a sequência lógica da história a se equilibrar na dinâmica da própria estrutura. No entanto, contra organismos externos, é capaz de obrigar resenhistas experientes a se limitarem a passar ao largo de sua unidade complexa.

Para distorcer o elemento narrativo do tempo, faz-se uma formação geométrica de três ritmos: a narrativa linear, que habita as primeiras e últimas linhas dos capítulos ímpares (1º, 3º, 5º, ..., 61º); a narrativa não linear, que ocupa a maior parte do romance e sempre surge nos entremeios da narrativa linear citada anteriormente; e, por fim, o tempo fragmentário (ou metaliterário), que se refere à coletânea de experimentações narrativas dos capítulos pares (2º, 4º, 6º, ..., 60º). Quanto ao espaço da narrativa, é possível notar a riqueza do universo ficcional criado em torno do núcleo central, em que se evita ao máximo os referentes da realidade, desde a criação de cidades até a dos programas de TV e dos produtos anunciados, como “a nova pasta de dentes, Ohai, quinze horas de proteção anti-cáries, antigengivite, antigravidez, antienvelhecimento” (p. 156). Em contraste, nos capítulos fragmentários os espaços procuram a ambientação em lugares reais, como Rio Grande do Sul, São Paulo, Milão, Oriente Médio, assim como se utilizam de referentes como a ONU, o Big Mac, ou a indicação de *A sordidez das pequenas coisas*, de Alessandro Garcia, ao Prêmio Jabuti. O ideal seria perceber como essa relação se complementa: as experimentações mantêm um afinado vínculo com a realidade de seu contexto de produção e trabalham como linhas que impedem o universo do núcleo central, com a leveza que o suspende, de se distanciar muito.

Na ação, a alternância entre capítulos provou ter uma pequena chance de confundir os críticos sobre qual seria a ação principal e qual seria a secundária, embora seja uma questão aparentemente simples, visto que, apesar de serem complementares, os dois eixos do romance têm uma relação evidente entre núcleo central e narrativas paralelas. A história, valendo-se de sua dinâmica estrutural, necessariamente invoca outros conflitos e ações além

dos que estão no núcleo principal, complementando-os. Contudo, as narrativas paralelas não se entrelaçam com definição, enquanto que o núcleo central nos leva a um enredo bem construído: dois jovens primos, Clarissa e Arthur, encerrando o primeiro ciclo de amizade que surgiu durante o ano de convivência, rumam ao interior a fim de se juntarem aos familiares durante a noite de Natal; nos entremeios dessa narração, surge outra, maior que a primeira, em que são expostos momentos daquele ano de modo a remontar o relacionamento e a transformação dos personagens.

A questão da pluralidade no foco narrativo também se deve à antropofagia do livro de contos. Nos capítulos pares, experimentam-se diversas vozes narrativas, ora em primeira pessoa, ora em manifestações de lirismo, ora narradores intrusos ou ainda tentativas de tornar o narrador ausente. O núcleo central, por sua vez, é narrado em terceira pessoa: observador e neutro nas partes lineares, onisciente e interventivo na construção não linear.

Apesar de ser um enredo que envolve dois protagonistas, Clarissa tem maior destaque do que Arthur. Desde a primeira frase do romance – “A menina de onze anos já se esqueceu da última vez” (p. 5) – tal condição é exposta, inclusive, com ênfase. Centralizar a trama numa personagem de tão pouca idade é, no mínimo, um desafio para qualquer autor que não esteja produzindo literatura infantil. No entanto, em *Quiçá* a narrativa se mostra bem à vontade com a construção da personagem e de seu drama. No terceiro capítulo, encontra-se uma das primeiras e principais descrições sobre ela:

Clarissa ainda almoçava depois da partida da diarista, tinha de vir de perua escolar, passava suas tardes com Zazzles ou com o piano ou nas aulas de natação. Lia muito, estudava, ou no com-

putador ou com o material escolar. Às vezes, conseguia encontrar uns jogos. Agradava-lhe chegar em casa com a melhor nota e elogios no rodapé. Os pais nem sempre viam, tinham tanto a fazer, mas Clarissa tinha os elogios (p. 20).

Arthur, outra escolha incomum, também é uma construção complexa. Adolescente de 18 anos, morava em Distante, pequena cidade do interior e tradicional recanto da família; porém, ao tentar o suicídio, é convidado pelos pais de Clarissa, que moram na megalópole São Patrício, a morar com eles por um ano. É um rapaz magro, bissexual, fumante, com tatuagens, talentoso para o desenho, sem nenhum interesse pela leitura, fã da banda Light Green (de rock progressivo) e disposto a se socializar com pessoas de sua faixa etária. O convívio com Clarissa evidentemente se torna um fértil terreno para conflitos, mas ambos se modificam à proporção que interagem, humanizam-se conforme aprendem um com o outro.

Além dos pais de Clarissa, Lorena e Augusto, donos de uma agência de publicidade, um dos mais interessantes personagens secundários é Zazzles, o gato de Clarissa, que participa de uma maneira adjuvante notória, tanto para criar alívios cômicos no desenvolvimento da trama quanto para aproximar a relação entre os primos. Mesmo entre as tias anfitriãs, que são algumas das coadjuvantes menos representativas, existem ocasiões em que se mostram individualizadas, como, por exemplo, durante a discussão sobre vegetarianismo na confraternização em Distante.

O domínio da linguagem de *Quiçá* é reconhecível por numerosos fatores, entre os quais estão nuances estilísticas sobre o mundo sensível. Inserções cuidadosas de onomatopeias, descrições visuais inusitadas, como a de um “branco-antigo #FAEBD7”,

e uma certa tendência proustiana de associar cheiros à memória deixam clara a existência de uma apurada sensibilidade textual. Um segundo exemplo diz respeito à forma como conduz as profusões dialógicas, em que diálogos entrecortados reproduzem burburinhos repletos de significação. Outro forte exemplo está no capítulo 21, quando o som de “música pop vinha do prédio ao lado” (p. 99) durante uma das reconciliações entre os protagonistas. Sem citar nomes, inserem-se trechos de músicas de Lady Gaga (“Born this way”, “Just dance” e “Poker face”) e, subliminarmente, também versos de “O me! O life!”, de Walt Whitman. O leitor menos informado passará despercebido pelos trechos do século XIX sem prejuízo à compreensão da obra (e, de fato, não haveria prejuízo mesmo se também não reconhecesse as letras de Lady Gaga), enquanto que um leitor mais avisado terá a chance de sentir a ligação entre textos aparentemente tão distintos.

Portanto, o primeiro romance de Luisa Geisler é uma construção meticulosa. É raro encontrar romancistas tão afinados com o gênero, mesmo entre aqueles que possuem mais prática. Consciente das finalidades da obra literária, *Quiçá* é dotado de enorme capacidade para abranger variados horizontes de leitura e fruição estética. Deve ser visto como um romance de estreia, mas é também um filho vigoroso, daqueles que nascem como o referencial exigente de um conjunto literário – algo para os próximos irmãos confirmarem.