

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

3

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Rosa Gens

ORGANIZADORES



Editora
Torre

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 3

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 3

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



Editora
Torre

2011

© 2011 Alcmemo Bastos, Anélia Pietrani, Dau Bastos, Godofredo de Oliveira Neto, Rosa Gens

Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

Publicação do Setor de Literatura Brasileira, em parceria com o
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ
www.forumdeliteratura.com

Conselho editorial

Antonio Carlos Secchin (UFRJ), Célia Pedrosa (UFF), Evando Nascimento (UFJF), Gustavo Bernardo (UERJ), Helena Bonito Pereira (Mackenzie), Italo Moriconi (UERJ), Jacqueline Penjon (Sorbonne), Joachim Michael (Universidade de Hamburgo), Lucia Helena (UFF), Luiz Costa Lima (PUC-RIO, UERJ), Marlene de Castro Correia (UFRJ), Silviano Santiago (PUC-RIO)

Edição executiva

Dau Bastos

Edição adjunta

Ana Maria Bernardes, André Uzêda, Francyne França, Jun Shimada

Revisão

Elaine Soares Frederico, Gabriel Braga de Melo

Projeto gráfico da capa e diagramação

Francyne França

Capa e diagramação desta edição

Francisco Prosdocimi

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária – Ilha do Fundão

Tel.: 55 21 2598-9793

Editora Torre

CNPJ: 14.073.591/0001-31

Tel.: 55 21 7225-2666

www.editoratorre.com.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745ba Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 3 / Organizadores:
Dau Bastos [et al.]. – Rio de Janeiro: Torre, 2011.
236 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7961-553-5

1. Literatura brasileira – Séc. XX-XXI – História e crítica. 2. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica, interpretação e entrevistas. 3. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica, interpretação e entrevistas. I. Bastos, Dau, 1960-

CDDB 869.09005

AGRADECIMENTOS

A Gilvan Francisco, pela alegria e dedicação com que iniciou os alunos da Faculdade de Letras da UFRJ na arte da diagramação.

Aos estudantes que participaram dos ensaios e discussões que resultaram na criação do projeto gráfico desta publicação: Ana Carolina Diniz, André Uzêda, Barbara Ribeiro, Clarissa Penna, Diana Thomaz, Ed Gomes, Fernanda Bello Laureano, Francisco Prosdocimi, Francyne França, Gabriel Braga de Melo, Júnia Navarro, Liamara Fonseca Pacheco, Marcelo da Silva, Maria Castanho Caú, Priscila Buares, Rafael Mesquita e Renato Pardal Capistrano.

Ao Setor de Literatura Brasileira e ao Departamento de Letras Vernáculas, que viabilizaram a realização do curso de diagramação e projeto gráfico.

SUMÁRIO

Apresentação
11

Artigos

A narrativa contemporânea de *Galileia*:
uma nova abordagem do sertão
André Uzêda
15

Walter Benjamin & Clarice Lispector:
confluências históricas
Jander de Melo Marques Araujo
27

Costurando os retalhos:
Um beijo de colombina, de Adriana Lisboa
João Paulo M. Dias
41

Ensaio

Sob o signo da derrota:
os justiceiros desiludidos de Rubem Fonseca
Daniele Barros da Conceição
53

Infância no inferno ou a manifestação do insólito no cotidiano das personagens de Antonio Carlos Viana

Georgina Martins

71

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

José Felipe Mendonça da Conceição

95

Anjo, e ainda assim mulher

Venus Brasileira Couy

133

Fezes, erotismo e literatura: uma leitura de *Viagem de núpcias*, de Rubem Fonseca

Vinícius Carvalho Pereira

149

Caos e harmonia em Rosa Amanda Strausz

Viviane de Guanabara Mury

171

Entrevistas

Adriano Espínola

por Marcos Pasche

191

Eduardo Sterzi, Heitor Ferraz Melo e Manoel Ricardo de Lima

por Leonardo Gandolfi

201

Erica Peçanha do Nascimento

por Ingrid Hapke

217

Resenhas

Panorama precioso das letras atuais

Papos contemporâneos, de Dau Bastos (organizador)

Luciana Hidalgo

229

APRESENTAÇÃO

A matéria-prima aqui reunida tem como destaque as entrevistas realizadas por estudantes de Letras com autores em atividade. São dezenas de páginas a comprovarem a importância do diálogo entre analistas e produtores de literatura.

Os artigos abordam desde obras infanto-juvenis até letras de funk, passando por narrativas ambientadas em diferentes estados do país. Os ensaios também se deixam marcar pela pluralidade e chamam a atenção pela densidade teórica. Já as resenhas focalizam títulos comprovadamente bons, escolhidos pelos próprios alunos.

Por fim, merece registro o I Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, realizado em setembro de 2010. Os debates, comunicações e mesas-redondas se beneficiaram da verdadeira ebulição em que se encontram a poesia e a prosa nacionais, tanto quanto da maturidade dos estudos que lhes são dedicados.

A iniciativa se mostrou tão exitosa que virou evento anual, em cuja segunda edição temos o prazer de lançar este volume consistente e sortido, feito de escritos anteriormente veiculados no site www.forumdeliteratura.com. Entre os motivos de celebração, encontra-se o fato de o projeto gráfico ter sido desenvolvido por graduandos e pós-graduandos, que se encarregaram igualmente da diagramação.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

A narrativa contemporânea de *Galileia*: uma nova abordagem do sertão

André Uzêda

“Então, pela virtude do espírito, voltou Jesus para a Galileia,
e a sua fama correu por todas as terras em derredor”.
São Lucas

“O sertão está em toda parte”.
Guimarães Rosa

Três homens, um velho patriarca e um destino: em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, a temática do sertão e do homem sertanejo é revivida de uma forma inovadora, contemporânea. No livro ganhador do segundo prêmio São Paulo de Literatura, 2009, Raimundo Caetano, o patriarca da outrora poderosa família dos Rego Castro e dono das também outrora vastas e ricas terras da fazenda Galileia, no interior do sertão cearense, encontra-se à beira da morte. Não só sua vida, envolvida por segredos, assassinatos, adultérios, mandos e desmandos por todo o sertão do Ceará, será revivida pela memória dos filhos e netos, como também Galileia, palco de inúmeras lembranças, é revigorada nas 236 páginas desse intenso romance.

A história dos três primos que retornam à velha fazenda para visitar o avô Raimundo Caetano, agora doente, configura-se

* Graduando em Letras (UFRJ)

um estilo muito peculiar e da maior modernidade. O dramaturgo e roteirista de cinema aplica em seu texto uma narrativa cinematográfica, (des)configurada em *flashes*, possibilitando que a ótica do discurso em primeira pessoa seja repartida em diversas perspectivas. A marca da oralidade presente em sua escrita apresenta ainda uma nova leitura de uma memória sertaneja, atual e ao mesmo tempo fincada sobre os pilares de toda a tradição literária brasileira que trabalha essa temática: João Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos são alguns dos nossos autores sobre os quais Ronaldo se apoia para a constituição do seu primeiro romance.

No presente artigo temos como objetivo partir de uma interpretação do mais concreto para o mais abstrato, mostrando primeiramente os traços dessa contemporaneidade na estrutura narrativa em relação à temática do sertão. Issoposto, notaremos que o modo como Ronaldo Correia de Brito estrutura a narrativa é um ponto chave para a construção memorialística desse sertão misterioso que é Galileia. As simbologias presentes na poética do romance são de uma sofisticação literária valiosa e dificilmente encontrada na produção brasileira contemporânea. Partindo desse pressuposto, mostraremos, então, algumas das ironias escondidas sob as simbologias do sertão de *Galileia*.

A narrativa sertaneja chega à contemporaneidade

São várias as peculiaridades da narrativa de *Galileia*. Assim que se inicia a leitura, percebe-se a estrutura de romance pretendida pelo autor: “Adonias” intitula o primeiro capítulo do romance, da mesma maneira que os dezenove seguintes são

intitulados por nomes de outras personagens. A escolha não é fortuita: Adonias é o jovem médico, neto do patriarca Raimundo Caetano, que narra as histórias de Galiléia e de quem as vivenciou.

No entanto, em meio ao tom de hesitação e insegurança da narração de Adonias – “Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família” (p. 7) –, a disposição de *flashes* e cortes na narrativa em primeira pessoa não permite afirmar se é sob sua perspectiva que o mundo de Galiléia vai aos poucos constituindo-se para o leitor. Em meio às divagações e seu fluxo de consciência, os cortes, lembrando os cinematográficos *flashbacks*, indicam a entrada de uma descrição de cena, de um relato do passado ou do presente, ou ainda uma voz do inconsciente, como um sonho ou uma descrição fantástica.

Aliada a essa narrativa refinada, os traços de contemporaneidade se apresentam também a partir da exposição de marcas sociais do Brasil atual. Ao sertão de guerras entre jagunços de *Grande sertão: veredas* e da miséria dos sertanejos de *Vidas secas*, Ronaldo Correia de Brito leva denúncias sociais atuais, como a exploração sexual de menores no agreste nordestino e a perda da identidade sertaneja entre os mais jovens. Mais do que isso, apresenta um ambiente urbano em contraste com um rural, introduzindo imagens extremamente atuais no campo semântico do sertão. O contraste fica claro em passagens como:

– Já se acessa a *internet* na fazenda?

– Claro que não – responde Ismael, mesmo sem saber de certeza, porque há anos não mora na Galiléia. – Aquilo lá não é Miami. Tem energia elétrica e já está muito bom. Você pode assistir ao *Big Brother*, ou ir pra cidade, se quiser navegar (p. 34).

Mas ele quis um celular! Desejou não sei pra quê. Não tem nenhuma utilidade aqui. Nem pegar pega. Pode ligar o seu agora e testar. Pega? Não pega! Ele viu na televisão e achou bonito. Agora, os rapazes acham feio vestir roupa de couro, botar um chapéu na cabeça. Estão no direito deles. Mudaram os tempos (p. 38).

A narrativa que abre espaço a essas marcas da contemporaneidade não está totalmente dissociada de uma linguagem poética, como propôs Guimarães Rosa. Algumas imagens possuem uma sonoridade bem marcada pela oralidade: “As moscas zanzam fora de hora, despertadas pela luz. [...] Parecem insones, sem saber o que fazem” (p. 33), diz o narrador. Ao falar das moscas, a sentença que se segue apresenta uma mescla de sonoridade dos fonemas [s] e [z] que nos remete ao som produzido pelo zanzar desses insetos.

Algumas imagens metafóricas também merecem destaque:

O céu prepara-se para chover, bem no jeito do sertão, o tempo muda ligeiro, carregando-se de nuvens pesadas. Troveja, relampeja, verbos impessoais, não podem ser conjugados com sujeito (p. 35).

O autor brinca com a função sintática dos verbos classificados como impessoais pela gramática tradicional, lembrando que essas ações independem da vontade humana.

Ainda sobre a narrativa, é importante frisar que o isomorfismo aplicado pelo autor remete-nos, em uma passagem singular no romance, a uma tradição metaficcional já trabalhada por grandes literatos ocidentais. Laurence Sterne, Almeida Garrett e Machado de Assis foram alguns que questionaram o fazer literário como apenas texto, inovando-o graficamente. Com isso, o isomorfismo ganha dimensões muito mais amplas.

Em determinado momento, o narrador não presta atenção em um diálogo estabelecido com um senhor dono de um bar. A maneira como reproduz a falta de atenção ao que é dito é transposto para o papel por meio de frases soltas e palavras distanciadas. Dessa forma, os espaços “em branco” nos remetem, isomorficamente, ao espaço em branco na mente do narrador, que não depreendeu o que foi dito.

A memória do sertão capturada por uma lente multifocal

A disposição estrutural do romance em vinte capítulos intitulados com o nome dos personagens é de fundamental importância para compreender o trabalho memorialístico intrínseco à narrativa de *Galiléia*. Conforme os capítulos apresentam a perspectiva de ou sobre uma personagem, a perspectiva do narrador entra em confronto com os relatos que se seguem sobre ela, o que nos leva a uma narrativa multifocal. Essa narrativa é a responsável por recriar as memórias das personagens, principalmente do patriarca Raimundo Caetano, partindo para uma memória coletiva: as mais diversas – e profanas – histórias das terras de Galiléia.

Um dos grandes méritos do romance está em não apresentar uma narrativa convencional, com início, meio e fim bem delimitados. Os vários focos narrativos e perspectivados não permitem que uma imagem clara da memória de Galiléia seja recriada, já que os pontos de vista são vagos, imprecisos e chegam a entrar em conflito. Dessa forma, as perspectivas de dois personagens para um mesmo relato, aliadas à perspectiva opinativa do narrador Adonias, apresentam versões diferentes.

Com a aproximação da morte de Raimundo Caetano, a família retorna à fazenda. O que parecia passado agora se funde

com o presente, e a partir disso começa o trabalho memorialístico do romance: a Galileia do passado é revivida agora como memória e recriada de maneira que o leitor possa vivenciá-la. É esse retorno o fator propulsor para que toda a memória acumulada nos personagens emane-se, de forma que o autor nos leva a questionar se a memória está perdida no interior dos personagens ou em Galileia.

A indefinição da memória do espaço físico está ligada diretamente às histórias, também pouco explicadas, de Raimundo Caetano. De alguma maneira – geralmente negativa – todas as personagens têm uma ligação com o patriarca, recontadas a partir de relatos escondidos sob a narrativa multifocal do romance. O passado vivido em Galileia é apresentado como pouco agradável, de que se quer distanciar, não só sob a ótica de Adonias, mas também dos outros netos: Ismael, Elias e Davi. Em uma metáfora retomada em vários momentos do romance, Adonias diz:

– Meu pai exigia que eu memorizasse as plantas da caatinga, por mais insignificantes que me parecessem. Eu recitava os nomes, mas era incapaz de reconhecer as árvores [...].

Recitei os nomes com orgulho da memória, e depois recai na tristeza. O meu conhecimento me parecia inútil. Nunca o usei em nada. Atravesso os sertões vislumbrando sombras negras, os restos vegetais dessa memória (p. 12).

A memória dos nomes das plantas da caatinga é sempre retomada por Adonias no decorrer da narrativa, como digressões. Os nomes decorados são a grande metáfora subjacente às passagens em que as recordações do passado da personagem questionam a utilidade de rememorar Galileia. Partindo da premissa de que toda memória é seletiva, o autor questiona a consciência de tal seleção. Na verdade, mostra que a memória trabalha sempre com o

inconsciente humano, já que não somos capazes de selecionar o que queremos memorizar.

Manuel Antônio de Castro trata de duas memórias, uma natural e outra cultural. No entanto, lembra que entre as duas não há oposição:

Hoje se lê a memória natural como *código genético*, o que é uma denominação imprópria, pois só pode haver memória natural porque já é linguagem. O conceito de código não dá conta do que é linguagem. Em vista disso a memória cultural é a memória natural manifestada como linguagem, não como linguagem cultural, mas como linguagem simplesmente, sem atributos (2009, 2; grifo nosso).

Em outras palavras, Castro afirma que a linguagem é responsável pela transmissão da memória e que sem ela não há processo de transmissão. No entanto, a transmissão da memória pode ocorrer, como ele também lembra, de forma natural, pela genética, que transpõe as memórias biológicas de homem para homem. Portanto, em *Galileia* temos uma memória do sertão repassada em dois níveis.

No primeiro nível, cultural, a memória coletiva é repassada pela linguagem até suas últimas instâncias, em que a própria literatura é responsável por levá-la aos leitores. No segundo nível, biológico, a memória sertaneja é carregada pelos homens do sertão, lembrando o que já dizia Guimarães Rosa: “O sertão está em toda parte” (1956, 8). Só está porque os homens o carregam dentro de si. Assim, em determinada passagem, Ismael, primo de Adonias, diz que “o sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (p. 19). O sertão está tão intrínseco à personagem que se configura uma doença incurável e hereditária.

“Por que a memória de Adonias ainda guarda os nomes de plantas da caatinga, bem como todas as recordações de sua infância em Galileia?”, faz-nos questionar Ronaldo. A resposta está na própria memória do sertão, que naturalmente se estabelece como intrínseca ao sertanejo. O homem pode até sair do sertão, como fizeram os netos de Raimundo Caetano, mas o sertão nunca sairá de dentro deles.

A ironia oculta sob a simbologia e os mistérios de Galileia

Galileia esconde muito mais do que as profanações de Raimundo Caetano. É um romance repleto de simbologias e referências que permitem aos leitores uma interpretação ampla da história dos mandos e desmandos de Raimundo Caetano no sertão cearense. O ponto que mais nos chama atenção desde o início é a grande quantidade de referências bíblicas, partindo logo do título do romance. Intitular seu romance de “Galileia”, a terra sagrada em que Jesus passa a maior parte da sua vida, desde a infância até seu retorno à Judeia, pode ser entendido como uma grande ironia do autor.

Segundo o Evangelho de São Mateus, Jesus, ainda criança, segue com os pais para Nazaré, cidade da Galileia, onde “será chamado Nazareno” (Mt., 2:23). Após a ida às terras da Galileia, Jesus só recebe nova referência quando de seu batismo pelo apóstolo João, já com trinta anos de idade. São Lucas ainda faz referência ao encontro de Jesus com os sábios “doutores” (Lc., 2:46) em Jerusalém, seguindo logo após para Nazaré, onde “crescia Jesus em sabedoria, e em estatura, e em graça para com Deus e os homens” (Lc., 2:52), não havendo mais nenhuma referência até seu batismo.

Assim, as terras sagradas de Galileia são marcadas, dentre outros significativos fatos da vida de Jesus Cristo, como o período do oculto, do obscuro, do não dito na vida de Cristo. Da mesma forma, na Galileia de Ronaldo Correia de Brito temos um espaço que preserva as memórias ocultas e obscuras de Raimundo Caetano. A ironia decorre do fato de na Bíblia termos um espaço ligado ao sagrado, ao passo que na fazenda do patriarca se executam os atos mais profanos, como assassinatos, adultérios e vinganças.

A ironia se estende ao se ressaltar que Raimundo Caetano se orgulha de ser dono de todo o império que fora outrora Galileia, e assim dizer-se “de Galileia”, ao passo que Cristo era chamado pelos habitantes da Judeia como “o Galileu” ou “o de Galileia” com um sentido pejorativo, já que seus habitantes eram considerados pouco inteligentes e indisciplinados.

A referência bíblica inclui ainda traços do Antigo Testamento. Adonias relata que a família dos Rego Castro é proveniente de cristãos novos, portanto todos os filhos e netos do patriarca têm nomes bíblicos, bem como seus ancestrais. É justamente Raimundo Caetano o único a ser batizado com um nome não bíblico: “- Abraão não ser nome cristão! Com este nome não batizo” (p. 29) foram as palavras do padre estrangeiro no momento em que se batizava o patriarca. Assim, o narrador justifica a escolha dos nomes de todos os seus descendentes: “A escolha se deu por causa de uma humilhação sofrida no momento do seu batismo” (p. 28).

Durante todo o romance percebe-se que as referências religiosas estão diretamente ligadas às ironias ocultas no texto. Não é de se espantar que no momento em que se espera a morte de Raimundo Caetano, tais referências – e consequentemente as ironias

– se aprofundem: até o fim do romance, o patriarca não morre, por mais que assim ele deseje. E questiona: “Adonias, será pecado desejar morrer?” (p. 221). A religiosidade de Raimundo Caetano é posta em xeque diversas vezes pelo narrador: “Ele próprio se declarava um católico apostólico romano” (p. 29), ao mesmo tempo que “a vida toda praticou um catolicismo pagão” (p. 23).

Diante da iminente morte do patriarca, Adonias declara que “ninguém se aproxima do avô com sincera compaixão” (p. 106), como, de resto, fizera o avô com as pessoas ao longo da vida. A ironia, por fim, eleva-se de tal forma que o pecador se questiona sobre um último pecado, à beira da morte, que não consegue mais realizar.

Referências

- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.
- CASTRO, Manuel Antônio de. “Memória, 2”. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Dicionário de poética e pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>. Acessado em 8 nov. 2009.
- EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1994.
- EVANGELHO SEGUNDO SÃO LUCAS. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Walter Benjamin & Clarice Lispector: confluências históricas

Jander de Melo Marques Araújo*

“Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.
Walter Benjamin

“O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa”.
Clarice Lispector

Uma teoria tem grande validade quando abrange instrumentos que permitem interpretar eventos diversos daqueles a partir dos quais tiveram origem. O conceito de história do pensador Walter Benjamin (1892-1940) é um dos elementos que confluem para esta premissa. Sua atualidade ainda é intensa. Mas isto não é estranho no que se refere a Walter Benjamin. Não é difícil entender pelos seus textos que ele escrevia para além do seu tempo e que suas teorias ultrapassavam qualquer moda de época. Consciente da linguagem, rigoroso e radical com seu pensamento, o pensador alemão nos conduz a novos caminhos para além daqueles que percorreu. Aqui, este caminho nos leva a Clarice Lispector, escritora que, três anos após a morte de Walter Benjamin (1940), publica o seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1943).

A confluência de Benjamin com Clarice está relacionada ao conceito de história do primeiro. Como horizonte, ele estará

* Mestrando em Teoria Literária (UFRJ).

presente aqui em dois níveis de leitura de Clarice: o interno e o externo. O externo esclareço a seguir. O interno estará mergulhado na breve leitura que farei de *Água viva*. Por ser o mais radical de Clarice – embora considere sobremaneira *A paixão segundo GH* –, *Água viva* é o livro da autora que mais possui elementos para a defesa do *éthos* deste texto.

Com seu conceito de história, Benjamin quer atingir duas historiografias: a progressista e a burguesa. A progressista era a concepção de história em vigor na social-democracia alemã da República de Weimar (1919-1933). Ela continha a ideia de um progresso inevitável e cientificamente previsível. Na burguesa, também chamada de historicismo, havia uma intenção artificial de reviver o passado por meio de uma espécie de identificação afetiva do historiador com seu objeto (Gagnebin: 1994), o que equivale a dizer que havia “a” escolha a ser feita diante dos fatos da História.

O historicismo culmina legitimamente na história universal. [...] A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio (Benjamin: 1994, 231).

Sabe-se que a escolha, naquele instante e desde sempre, foi e é pelos fatos protagonizados pelos vencedores da História. Diante disto, Benjamin propõe uma historiografia diversa e radical. Ela está relacionada à história dos vencidos. daquelas pessoas que não tiveram vez na avalanche da História ou, se tiveram, não conseguiram a voz necessária para narrar as “suas” histórias. Benjamin passa então a distinguir um novo historiador: o materialista. Ele será capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, no entanto, a partir do presente e da saturação

de “agoras”. Será capaz de, a partir dos destroços, dos cacos encontrados das histórias dos vencidos, gerar um novo tempo. Seu princípio é, portanto, construtivo e não aditivo. Ele leva em consideração os sofrimentos acumulados e oferece uma nova face às esperanças frustradas. O novo tempo é o “tempo de agora”, que, segundo Jeanne Marie Gagnebin, se caracteriza por uma intensidade e uma brevidade cujo modelo foi explicitamente tomado da tradição messiânica e da mística judaica. Há nesse pensamento a proposta de um novo e radical processo de escrita historiográfica. Essa nova escrita é composta das narrativas dos vencidos. Para Walter Benjamin, eles não se foram. O historiador materialista é o grande tigre surrealista que salta feroz para o passado a fim de que, atravessado pelo presente, possa dar voz aos adormecidos. De acordo com Benjamin, não poderia haver mais uma história linear e progressista, com sua eterna imagem do passado.

Mas que relação teria esse conceito de história com a obra de Clarice Lispector? Na verdade, a obra da autora não só está relacionada com o conceito benjaminiano de história, porém, bem mais do que isso, mantém uma relação profunda com a riqueza de sentidos daquele conceito. Com isto, cabe esclarecer que Benjamin não está necessariamente falando da História, isto é, a disciplina História. Ele também está atravessando esta História com a possibilidade de novas narrativas. Questiona não apenas o que é contar uma história ou por que meios a contamos. Está refletindo também sobre todos os níveis de narrações: a História, histórias, estórias. É para este ponto que Clarice conflui.

Sabemos que Clarice Lispector surge em um momento singular da historiografia literária brasileira. Primeiro, após a Semana de 22. Segundo, também depois do regionalismo, que,

estranhamente para a lógica de uma série literária progressista, se seguiu ao Modernismo. Mas o intrigante desta História é que, mesmo depois das experimentações de linguagem de nossa vanguarda, Clarice não foi entendida de primeira e, ainda hoje, provoca um grande estranhamento mesmo naqueles que detêm uma experiência maior com a leitura de textos literários.

Diante disto, podemos antever que numa historiografia dominante estariam as seguintes questões: se antes houve o regionalismo, por que depois haveria Clarice Lispector? Clarice não deveria ter sido a continuação da série literária? Por outro lado, questionaria da seguinte maneira: se antes do regionalismo houve o Modernismo, por que depois é tão estranha a obra de Clarice para os leitores? Seu objetivo não vai além da História, de seguir uma tradição? Ou: o que buscou não foi justamente uma outra tradição, isto é, a quebra do conformismo desta?

Aprendemos a ler linearmente. Com a literatura queremos questionar a nossa existência, mas também organizá-la. Assim como aprendemos a ler linearmente, também saturamos a nossa História de uma progressão, de um fim (*télos*). Mas isto tem como consequência o fato de havermos automatizado nossa ideia de literatura, em função daquele conceito de História que Walter Benjamin combate. No entanto, a literatura não está fora da História. A literatura é um microcosmo dentro da História que, por sua vez, queremos narrar. Assim, há uma automatização da escrita e da leitura da literatura – ou seja, a necessidade natural que temos de forma e conteúdo, personagens, tempo e espaço, começo, meio e fim. De maneira semelhante, temos uma historiografia progressista que busca automatizar a História, desarticulando as suas tensões e apagando as esperanças dos vencidos. Então, atravessado por esses

questionamentos, acredito que Clarice Lispector suspende essa automatização, contribuindo literariamente para um novo tempo histórico: o tempo benjaminiano.

Clarice escreve por saltos, recomeços, memórias, suspensões de tempo. Seu trabalho com a linguagem, sua escrita, a maneira como maneja as suas narrativas está profundamente relacionada com o conceito de história de Benjamin. É por isso que não devemos entendê-la a partir de uma série literária. Diante da história da literatura, Clarice provocou saltos. Esses saltos estão relacionados não apenas à História, a um tempo externo. Eles confluem para um tempo interior. Mas este tempo é um “agora” que desestabiliza. É o que permite ao leitor ter contato com novos tempos históricos para além do oficial e aparentemente natural. Prova disso é a epifania – mas com muita consciência/reflexão para os possíveis desavisados – da ficção *Água viva*. A interpretação a seguir considera profundamente – como horizonte, como perspectiva – uma leitura da história em Benjamin, sobretudo fundamentado no seu último texto: “Sobre o conceito da história”.

Mônadas no mar profundo da linguagem

“Não te demores nas ondas que se quebram a teus pés;
enquanto estiverem na água, novas ondas se quebrarão neles”.
Walter Benjamin

Água viva revela sua complexidade já em seu título. Como a água, substância movediça, sobre a qual dificilmente conseguimos flutuar, o livro é onde mais radicalmente Clarice revela a sua escrita benjaminiana. Desviante de qualquer gênero, *Água viva* não pode ser considerado um romance, daqueles que geralmente conhecemos,

com começo, meio e fim, além de espaço e tempo definidos. É uma experiência da língua que não se prende a especificações formais e da qual dificilmente saímos ilesos. “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (Lispector: 1998a, 12-3).

Sobre a água não nos mantemos. Mesmo flutuando não nos mantemos. Nas ondas, nas espumas, na superfície aparentemente lisa do oceano num dia calmo, a água sempre nos mantém alertas. Nunca indiferentes.

Temos também a água-viva, substância orgânica e gelatinosa que, devido à sua transparência, confunde-se com a translúcida superfície do oceano e a escuridão de suas profundezas. Aparentemente inocente, a água-viva queima. Queima pela sua proteção. Queima para não se ver atravessada por nossos inocentes dedos num dia ensolarado com as crianças na praia.

Água viva é o movediço da água e a queimadura da água-viva atravessados pela linguagem. Estamos aqui afastados das espacialidades e temporalidades definidas pela origem do romance. Temos no livro apenas um “Eu” escrevendo para um “Tu”. O Eu é uma pintora – de grutas. “As grutas são o meu inferno” (p. 14). O Tu se revela ao longo da escrita como um amor do Eu. Mas o Tu nunca aparece, porém é o amor profundo do Eu: “Parece com momentos que tive contigo, quando te amava” (p. 13); “Quero escrever-te como quem aprende” (p. 13). Para esse Tu, a narradora flutua entre a ternura e amargura: “venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti” (p. 15); “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar” (p. 17); “Para te escrever eu antes me perfumei toda” (p. 48).

Poderia esse Tu ser o próprio leitor? Nada impede. Mas no movimento de sua escrita a narradora quer prestar contas a um

outro-tu. “Pois estou te prestando contas aqui mesmo” (p. 57). Sua escrita é então uma libertação deste outro. Ela quer encontrar o “aquilo”, o “ele/ela”, o mistério do impessoal, que ela chama de *it*. É por meio do trivial, dos fenômenos do mundo – flores, grutas, rosa, cavalo, coruja – que o Eu se alimenta de modo a se libertar. Esta libertação é de algo anônimo, inominável. Acompanhamos a descida aos infernos da narradora, descida que não necessariamente é ruim, em busca de um *it*, de um impessoal libertador. E também podemos remeter a uma libertação não somente humana, mas também uma libertação “linguageira”, uma libertação do “fascismo da linguagem” (Barthes: 1984). Pois todos os sistemas do mundo são atravessados pela linguagem. Quando a narradora nos diz “comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar” (p. 18), podemos entender este movimento como a consciência do Eu de que tudo de alguma maneira passa pela linguagem. Nada escapa à linguagem para a narradora. Seu encontro com a escrita apreendendo o “trivial” do mundo é o desvio a fim de que ela “seja” pela linguagem. “Sendo”, na linguagem, ela pode ser tornar o “aquilo”, o *it* e, finalmente, o “ele/ela”.

Por mais que tentemos, o livro suspende a nossa possibilidade de compreendê-lo por meio de uma História. Não há fatos ou acontecimentos nem um tempo em *Água viva*. Há instantes e tensões de temporalidades. Passado e futuro são intrincados, revelando-se no presente: “Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante” (p. 48). Não podemos apreender este instante – palavra que aparece tantas vezes ao longo do livro – como um tempo sem experiência e uma escrita fugaz sem o árduo trabalho com a linguagem. É um instante cuja gestação não é por meio da lógica, mas da intuição e do desvio da consciência: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a

matéria-prima” (p. 12); “Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (p. 30).

Em *Água viva*, a narradora acorda, dorme, vira a noite, “pede” para morrer e nascer, desvia-se de qualquer realidade, mas nunca a fim de que algo aconteça. Para a narradora não é a massa de fatos que importa. Ela quer extrair de cada instante uma vida determinada. Em poucos momentos do texto há uma referência “real” para o leitor, ou seja, alguém exterior à personagem que provoca um acontecimento mais verossímil. E a narradora-personagem tem uma profunda consciência disso. Repentinamente, por exemplo, ela volta ao texto – porque ela “é” com o texto, vai escrevendo e existindo com o texto –, depois de receber uma carta ou um telefonema. Esses acontecimentos parecem salvar os leitores do afogamento, apesar de a narradora não demonstrar nenhuma piedade por eles, pois somente com a suspensão do real, remetendo-se contudo a ele, precisamente ao trivial, o leitor poderá “ser”. Diante dessa situação, uma carta ou um telefonema é um choque, uma desestabilização do leitor. Ou seria para alguns, acostumados a uma história linear, uma salvação? No entanto, mesmo essa volta pode ser também um retorno a um ambiente instável.

Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto. Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei.

Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? (p. 32).

E ainda um telefonema no qual finalmente aparece um nome próprio e a consciência da narradora de que nada “aconteceu”

ainda. Portanto, ela não está lidando com fatos. Não é um fato que é seu fio da meada. Algo acontece, mas é apenas um *intermezzo* a fim de que a narradora tome conta novamente do mundo.

Tenho que interromper porque – Eu não disse? Eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se tajá. E dizem que sendo mistificada de um modo ritualista pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez entrou tarde da noite em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra “João”. Então pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressonando profundamente. Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo (p. 55).

É por meio de um nome dos mais comuns e com uma realidade bem longínqua que a narradora faz “algo acontecer”. Cabe lembrar que ela, em alguns momentos, situa-se escrevendo num espaço do qual um de seus ambientes é um terraço à beira mar: “Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas” (idem). Mas não podemos perder de vista que esse terraço é apenas o aparente descanso de sua escrita. Na maioria das vezes, a narradora está vivendo os diversos ambientes e tempos que propõe. Estamos diante de ambientes e tempos messiânicos que, a todo o momento, “salvam” o Eu. São revelações que se sucedem na instabilidade deste Eu querendo apreender o *it*.

Quem de fato é a narradora, isto é, este Eu em diluição que “é” tomando conta do mundo mas sem ser nomeado? Pois *Água viva*

é uma tessitura que se movimenta nomeando o mundo: “a” coruja, “a” rosa, “a” gruta, “o” cavalo. A partir desses seres, sobretudo aqueles da natureza, há um desencadeamento de situações. Mas, de repente, essas mesmas situações cessam, mantendo a sua significação como um microcosmo dentro de todo o livro. Vários microcosmos se estilhaçam por toda a narrativa, possibilitando um movimento livre tanto de leitura quanto de interpretação. O comportamento de Clarice Lispector frente às coisas do mundo – as quais choca a fim de imobilizá-las e manejar os seus interiores, desestabilizando a nossa relação com elas – nos remete a um conceito caro a Benjamin: “mônada”. É um conceito que Benjamin retira do filósofo Leibniz (1646-1716). Segundo sua filosofia, a mônada é uma substância simples, ativa e indivisível, da qual todos os corpos são formados. Para Benjamin, a obra de arte é uma mônada. Nela se acomoda toda uma época histórica. Na tese 17 de seu último texto, “Sobre o conceito da história”, ele não fala explicitamente da obra de arte, mas seu conceito de história é impregnado do movimento da arte.

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada (Benjamin: 1994, 231).

Por analogia, Clarice, sobretudo na obra analisada, nomeia e satura de tensões diversos elementos do mundo. *Água viva* é um fio coberto de mônadas que quer fazer emergir o aparentemente inútil. Aquele microcosmo que se esconde na poeira do cotidiano e espera a distração “tensionada” do artista. A autora, com essa obra, realiza uma

espécie de “interpretação micrológico-alegórica” do mundo, o que lhe permite decifrar, por meio dos elementos que recolhe, aqueles “signos e fragmentos significativos que, postos em nova configuração, possam permitir uma nova significação” (Bordin: s.d.). *Água viva* é, portanto, uma mônada. Seu interior recolhe uma constelação alegórica, plena de sentidos e possibilidades de interpretação.

Água viva é um livro esponjoso, sorvendo, diluindo, filtrando atmosferas atravessadas pela escrita dessa mulher-eu, pintora que escreve, mas que também se remete à música. Porque estamos diante de um livro de movimentos, porém desarmônicos. Não é uma narrativa – uma ficção – que busca um *télos*, um fim. Prova disto é o fato de que podemos abri-lo – aliás, como *A paixão segundo GH* – e lê-lo aleatoriamente. Não estou dizendo com isso que *Água viva* possui uma escrita automática, mas que carrega dentro de si um caleidoscópio. Neste há milhares de olhares porque a sua narradora também constrói esse livro com mil olhos. Com mil tempos e espaços: “Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento” (p. 21).

Há um trecho em *Água viva* que é uma das melhores chaves para compreender o livro, para apreender minimamente por que ele é construído de tantas entrelinhas e por que essas entrelinhas não podem se revelar tão facilmente.

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora que te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora.

Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. O que te direi? Te direi os instantes (p. 20).

Da natureza da linguagem. Da transfiguração ousada da/pela literatura. Da *práxis* do pensamento de Walter Benjamin na literatura. Do sentido da vida. É o que esse precioso livro, tão transformador, potencializa para aqueles que ousam lê-lo até o seu “antifim”.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORDIN, Luigi. *Walter Benjamin, as vanguardas artísticas e a crítica da modernidade*. Mimeografado, s.d.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta” (prefácio). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

Costurando os retalhos: *Um beijo de colombina, de Adriana Lisboa*

João Paulo M. Dias*

A ficção brasileira contemporânea é marcada pela diversidade: mesmo que nenhum período histórico e literário seja totalmente homogêneo, a conjuntura atual se mostra mais heterogênea do que nunca. Tal pluralidade evidentemente marca a literatura brasileira recente, ainda que alguns pontos liguem as ficções produzidas no presente, aparecendo nos diferentes escritores, propositalmente ou não.

Em ensaio de 2003, Flávio Carneiro aponta algumas peculiaridades da literatura brasileira do final do século XX e início do XXI, como o retorno aos cenários rurais e às pequenas cidades, passando pelo reavivamento do narrador clássico e incursões por hibridismos e reescrituras. Nossa literatura se mostra, portanto, aberta a diversas picadas culturais e literárias que surgiram e surgem a todo o momento no cenário da escrita.

Essa multiplicidade vem ao encontro do termo pós-moderno, muito em voga no final do século passado e no começo deste, pois também abarca o diálogo entre as obras clássicas e as contemporâneas. Assim se explica que em livro de 2008 Beatriz Resende toque no aspecto aberto da literatura brasileira do século

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ).

XXI ao focar a pluralidade dos movimentos e suas ligações com outros momentos históricos. Segundo a analista, as obras pós-modernas trazem à tona a relação entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e cultura clássica.

Tecendo a colcha

Não entrarei a fundo na questão da pós-modernidade, tampouco listarei características de “um suposto estilo de época”: o foco deste artigo é o romance *Um beijo de colombina* (2003), de Adriana Lisboa. É importante ressaltar, porém, que pós-moderno não deve ser visto ou entendido como o contrário do moderno (um antimodernismo ou contramodernismo), mas como visitação ao moderno (Moriconi, 1994).

Entre as diversas possibilidades apontadas por Carneiro na ficção contemporânea, uma em particular chama minha atenção na obra de Adriana: a reescritura. Carneiro, seguindo o pensamento de Moriconi, atenta para o cunho pós-moderno dessa característica:

A ficção pós-moderna não seria, portanto, uma ficção do contra, pautada pela negatividade modernista, mas, ao contrário, uma ficção guiada sobretudo pela reescritura – inclusive de textos modernistas (Carneiro: 2003, 61).

Um beijo de colombina é isso: uma visitação à obra de Manuel Bandeira. O livro conta a história de uma escritora que deseja compor um romance com reflexos de poemas do poeta modernista, mais especificamente de versos de *Estrela da vida inteira*. O narrador é seu namorado, angustiado por sua morte e cada vez mais mergulhado na vida e na obra do poeta. Adriana tece uma colcha

de retalhos entre sua narrativa e partes dos escritos de Bandeira. Bandeira exerce tamanha influência na construção narrativa de Adriana que, levada também pela vontade de homenagear¹ o poeta, a autora desenvolve sua narrativa baseada totalmente nos poemas.

Adriana constrói uma metaficção: escreve um romance sobre outro romance que deveria ser composto pela personagem Teresa. Isso lhe permite fazer várias referências à obra de Bandeira: através de nomes de capítulos, de falas de personagens e de locais em que o poeta viveu. Ao cruzar seu texto com um clássico como Bandeira, a autora pratica a reescritura, tendência que Damiana Maria de Carvalho também arrola como bastante presente em nosso tempo, ao afirmar que “o diálogo entre obras contemporâneas e obras clássicas – ou culturalmente estabelecidas – está consolidado como uma das principais vertentes da literatura contemporânea” (2005).

As muitas referências fazem pensar nas afirmações de Linda Hutcheon sobre a multiplicidade de locais, narrativas e visões diferentes, e como elas chegam até nós, leitores. Segundo a analista norte-americana, “a ficção pós-moderna manifesta certa introversão, um deslocamento autoconsciente na direção da forma do próprio ato de escrever” (1991, 168). Em *Um beijo de colombina*, a introversão e a análise do ato de escrever estão muito presentes: vê-se a construção de uma obra baseada numa personagem-escritora que cria um livro dentro de outro. Assim, três reescrituras partilham o espaço: a de Adriana, a de Teresa e a das duas em relação a Bandeira.

Os títulos dos capítulos remetem a versos de Bandeira e a própria personagem principal tem nome de poema: Teresa.

1. A própria Adriana Lisboa afirmou em entrevista a Carlos Herculano Lopes: “Se eu tivesse de escolher o meu cânone, sem dúvida ele [Bandeira] estaria entre os primeiros nomes” (Lopes: 2004).

Assim, a escritora nos mostra o caminho que pretende seguir, deixando clara sua intenção e mantendo a presença dos poemas ao longo de todo o texto.

O processo de reescritura se deixa perceber já no primeiro capítulo, quando o narrador-personagem, namorado de Teresa, se apropria de alguns versos de Bandeira, às vezes lendo-os como poemas, outras vezes usando-os na fala, sem marca de citação. Exemplo dessa assimilação encontramos no seguinte trecho: “Talvez por causa do poema, em que meus olhos foram dar, depois que abri o livro casualmente na página 142, resolvi comer uma maçã. E repeti, lembro-me bem: *Dentro de ti, em pequenas pevides, palpita a vida prodigiosa, infinitamente*” (Lisboa: 2003, 14). É interessante perceber que a citação feita diretamente sempre é marcada em itálico; caso haja uma integração entre a fala do personagem e a poesia, as marcas gráficas são dispensadas: “A primeira vez que vi Teresa, reparei nas pernas. Achei estúpidas. Mais curioso ainda, achei que a cara parecia uma perna” (p.16). Tais versos fazem parte do poema “Teresa”, que aparece integrado à narrativa ao longo de todo o romance. O leitor deve, então, estar atento à mistura que aparece no texto.

A interferência poética dos versos de Bandeira tem outra consequência bem significativa para a composição do romance: não somente os poemas, mas o próprio gênero poético acaba por surgir na narrativa. De forma que os dois aspectos narrativos se apresentam integrados, em dualidade, contaminando a prosa e carregando o texto de lirismo.

A distância temporal entre os dois autores e, conseqüentemente, os diferentes níveis de composição e observação também são levados em conta por Adriana. Pode-se dizer que há um diálogo no interior do romance, uma relação intertextual entre moderno e pós-moderno, conforme as palavras de Damiana Maria de Carvalho:

Esse fragmento da prosa de Lisboa, numa clara alusão ao Bandeira modernista – que, por sua vez, dialoga com o poema “O adeus de Teresa”, de Castro Alves –, apresenta o encontro entre duas épocas: moderno e pós-moderno em diálogo aberto (2005).

Esse “diálogo aberto” não só enriquece toda a narrativa, como ajuda a construir um traço interessante de intertextualidade, pois vai além do simples uso de outro texto ou da referência a outra ideia. Na verdade, duas visões criativas acabam por se encontrar, ainda que originárias de épocas diferentes.

Adriana não fica apenas na referência a textos: vê a própria cidade sob uma nova perspectiva, tanto na obra quanto na vida do poeta.

Além do texto: reescrituras físicas

A reescritura empreendida por Adriana equivale a uma espécie de antropofagia positiva.² A narrativa também se reescreve para fora do entrecho, aproveitando as várias alusões do poeta à cidade do Rio de Janeiro. Embora não se refiram a textos, essas ligações têm toda a pertinência, afinal dizem respeito ao local de composição da poesia de Bandeira. As revelações da cidade em que ele residiu, em especial da área onde viveu, vêm ao encontro da ideia da autora de permear o romance de nexos com o poeta.

No romance, a cidade física aparece de maneira diferente daquela mostrada pelo poeta. Em sua página na internet, a própria autora alude à sua intenção:

2. Uso a expressão na acepção de Robert Stam, para quem “a noção de ‘antropofagia’ simplesmente reconhece a inevitabilidade da intertextualidade, para usar o termo de Kristeva, ou do ‘dialogismo’, para usar o de Bakhtin” (Stam: 2000, 55).

O cenário dessa jornada literária é o Rio de Janeiro. Não a cidade dos cartões-postais, das poesias e das telenovelas, mas o Rio mais simples dos bares e padarias de Vila Isabel, das travessias das barcas que levam a Niterói, das velhas ruas do Centro, dos engarrafamentos na Praça da Bandeira e da Cinelândia repleta de vendedores ambulantes de livros e discos usados e CDs falsificados (2003).

A reescritura física parte de uma cidade idealizada como cartão-postal e chega à situação atual, propondo um novo olhar sobre o que se considerava a Cidade Maravilhosa. Seguindo pelas ruas do Centro e proximidades, a narrativa reconstrói o itinerário do próprio Bandeira. É o que atesta Marcelo Moutinho, em sua resenha do romance: “As alusões são muitas: o nome de Teresa, o título da obra e de todos os seus capítulos, a Rua Moraes e Vale, onde o poeta morou” (2004).

Seguindo por esse mesmo caminho, é importante ressaltar que, ao descobrir que Teresa não estava morta, o narrador vai encontrá-la justamente na casa onde o poeta morou, intensificando a relação intertextual entre ficção e real, como observa o personagem-narrador: “Talvez alguma coisa a ver com seu novo romance. Ele morou aqui, Manuel Bandeira. Nesta rua. Acho que já te disse isso. E ela ia escrever sobre ele, acho que também já te disse isso”. E ainda: “Era ela. Que estava ali. Na rua de Manuel Bandeira. Uma mulher de um poema de Manuel Bandeira, com o nome de um poema de Manuel Bandeira” (pp. 124-5). Essas duas passagens comprovam o intento de ligar a ficção à realidade e reescrever (ou reobservar) a relação entre poeta, obra, local e romance.

Digna de nota é ainda a existência, em nota ao final do livro, da lista de textos de Bandeira usados para a composição do

romance, apresentados como fonte de inspiração. Essa atitude de Adriana talvez se deva ao fato de outros autores que se basearam em textos canônicos terem sido acusados de plágio. Os resenhistas valorizaram sua preocupação. Marcelo Moutinho destacou o cuidado da escritora, ao afirmar que os versos, “distribuídos em meio à prosa de Adriana, inserem-se perfeitamente na narrativa (sempre com o cuidado do uso do itálico)” (2004). Manuel da Costa Pinto também chama a atenção para o fato ao dizer que os versos “percorrem o livro ora de maneira explícita, ora assimilados às frases do narrador (ao final do volume há indicações dos textos que serviram como fonte)” (2003).

Considerações finais

Neste trabalho procurei mostrar certos aspectos que permeiam as obras literárias contemporâneas no Brasil, traçando alguns pontos que, partilhados pelos romances atuais, podem enriquecer os estudos sobre a ficção nacional de nosso tempo. A fortuna crítica das narrativas recentes ainda é pouco extensa, obrigando-nos a estender a pesquisa à internet. Ao me debruçar sobre o romance de Adriana Lisboa, percebi que a reescritura seria um foco de análise fecundo.

A partir daí, procurei apresentar as ligações entre *Um beijo de Colombina* e a obra de Bandeira. Tentei lançar luzes sobre o processo de construção dos nexos e, o mais importante, sobre o impacto desse aproveitamento no âmbito narrativo. Essa apreciação me possibilitou tecer algumas considerações sobre o romance em pauta.

Ao reler e integrar parte da obra de Bandeira, Adriana consegue construir uma narrativa cercada de lirismo, ao mesmo

tempo que refaz parcialmente a trajetória do poeta, seja através de versos usados, seja através de alusões ao Rio de Janeiro e seus personagens. Assim, consegue conjugar singularidade com exploração de uma das mais fecundas picadas contemporâneas: a canibalização do passado.

A ligação entre a poesia de Bandeira e a prosa de Adriana resultou numa narrativa das mais bonitas e bem construídas. A autora conseguiu demonstrar sua profunda admiração pelo poeta e, ao mesmo tempo, oferecer uma boa trama ao leitor.

Referências

- CARNEIRO, Flávio. “Mapeando a diferença: ficção brasileira hoje”. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). Literatura brasileira em foco. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- CARVALHO, Damiana Maria de. “Reescritura: uma leitura de Lúcia, de Gustavo Bernardo”. *Dubito Ergo Sum*, 2005. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo98.htm#edn1>>. Acesso em 22 jul. 2008.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LISBOA, Adriana. Um beijo de colombina. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- LOPES, Carlos Herculano. “A ficção instigante de uma bela romancista”. *Jornal Estado de Minas*, 10 mar. 2004. Disponível em <<http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/aficcaoinstigantedeumabelaromancista.html>>. Acesso em 20 jul. 2008.
- MORICONI, Italo. A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1994.
- MOUTINHO, Marcelo. “Um beijo de colombina: a beleza triste de um quase nada perdido na memória”. *Jornal do Brasil*, 21 abr. 2004. Disponível em <http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/2007/04/um_beijo_de_colombina.php>. Acesso em 21 jul. 2008.
- PINTO, Manuel de Costa. “Afogamento às avessas”. *Folha de S. Paulo*, 20 mar. 2003. Disponível em <<http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/afogamentoasavessas.html>>. Acesso em 21 jul. 2008.
- RESENDE, Beatriz. Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Sob o signo da derrota: os justiceiros desiludidos de Rubem Fonseca

Daniele Barros da Conceição*

I

Rubem Fonseca estreou como contista em 1963, com o polêmico e elogiado *Os prisioneiros*. Desde então tem publicado ininterruptamente, estendendo sua produção a outros gêneros, como romance, novelas e crônicas, além de sua breve atuação como roteirista para cinema. Se o experimentalismo foi marca incontestada de sua obra, que desafiou, nas décadas de 60 e 70, os limites dos gêneros e da linguagem, além de testar o fôlego do leitor pela contundência do seu “realismo feroz” (Candido: 1987, 211), foi nos livros de contos que esse experimentalismo melhor se perfez, tendo atingido seu ponto máximo em *Lúcia McCartney*. Apesar da feliz realização de *Os prisioneiros* e *A coleira do cão*, nos quais a crítica aponta verdadeiras obras-primas do conto brasileiro e universal, como “O inimigo” e “A força humana”, em *Lúcia McCartney* Rubem Fonseca teria atingido o momento decisivo de sua carreira pela consolidação de uma “escrita da violência” que o notabilizaria como contista e abriria largo filão para novos escritores na linhagem da narrativa brutalista (Alves: 2007).

O brutalismo (Bosi: 1983, 15) da linguagem fonssequiana atingiu sua melhor e mais contundente realização em *Feliz Ano Novo*

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

e *O cobrador*, cuja repercussão conquistou efetivamente a crítica, mas também a atenção dos órgãos de censura do regime militar, que tiraram *Feliz Ano Novo* de circulação pela violência e pornografia de seus contos. Não obstante a irregularidade de alguns de seus livros e de sua obra vista em panorama, além da crítica que aponta sua produção mais recente como mero exercício de literatura pela aplicação de uma fórmula narrativa gasta pelo uso excessivo, a narrativa de Rubem Fonseca não transige do apuro técnico, da precisão da linguagem e do forte intelectualismo. Seu universo ficcional, repleto de citações e alusões às artes plásticas, à música e à literatura, dialoga através da paródia¹ com a cultura erudita, que desafia frontalmente já no início de sua carreira, através do protagonista-autor de “Intestino grosso”:

“Quando foi que você publicou pela primeira vez? Demorou muito?”

“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia”.

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis”.

“Por que você se tornou um escritor?”

“Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido” (Fonseca: 1975, 136).

1. Caracterizada como a forma pós-moderna por excelência, a paródia incorpora e desafia aquilo que parodia (Hutcheon: 1991). No caso da narrativa fonsequiana, a cultura erudita e a literatura tradicional.

II

Do ponto de vista temático, a narrativa fonsequiana explora as experiências humanas dos indivíduos que se embatem nas grandes cidades. A violência física que envolve os protagonistas sustenta-se numa forma outra, de ordem econômica e estrutural, criando uma atmosfera de confrontação e hostilidade que permeia as relações entre os indivíduos tanto na esfera da vida pública quanto nas relações pessoais, afetivas e familiares.

Segundo Elódia Xavier, “seres sociais sem profundidade psicológica, vivendo lances dramáticos de violento impacto, encontram uma realização estética mais adequada em narrativas de curta duração” (1987, 119). A preferência pelo conto é a opção por um formato narrativo reduzido, em que se realizem flagrantes, ocorrências, situações vividas no espaço caótico das metrópoles, da qual o Rio de Janeiro torna-se representante exemplar no universo ficcional fonsequiano.

O espaço da narrativa é geralmente bem definido, com referências a bairros e mesmo a nomes de ruas, corroborando a distinção social entre os personagens. O Rio de Janeiro aparece não apenas como cenário da narrativa de Rubem Fonseca, mas lhe fornece a matéria e a substância. Embora mantenha grande intimidade com a cidade, o autor transpõe para a literatura o cotidiano de qualquer grande metrópole, operando no limite entre a representação ficcional e o texto quase documental.

As técnicas de registro dos diálogos são bastante variadas: o uso de nomenclatura teatral, com nome dos personagens indicado antes de cada fala, como em “O conformista incorrigível”, o uso de aspas na indicação das falas, como em “Duzentos e vinte e cinco gramas”

ou o diálogo interno sem aspas ou travessão, como em “Fevereiro ou março”. Ocorre ainda o uso de diferentes recursos no interior de um mesmo conto, como em “O inimigo” e “Lúcia McCartney”.

Rubem Fonseca privilegia o uso do narrador em primeira pessoa, abandonando em vários contos a posição de observador e optando pela oferta da faculdade discursiva ao protagonista da ação. Desse modo, a narrativa é feita a partir da lógica dos sujeitos representados, numa atitude solitária e egocêntrica. Sobre a narração em primeira pessoa, Antonio Candido observa:

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa dominante na ficção brasileira atual, em parte como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (1987, 212-3).

Em seu experimentalismo Fonseca abandona muitos recursos tradicionais da ficção e busca uma dicção abrupta, impactante, sem adornos. Às vezes chega ao tom documental, em que a linguagem se realiza com a mesma brutalidade dos fatos apresentados, na caracterização de formas cotidianas de violência meticulosamente descritas:

Ele agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia da vida crua (Candido: 1987, 211).

Esta espécie de “notícia da vida crua” realiza-se exemplarmente em “Livro de ocorrências”:

Manhã quente de dezembro, Rua São Clemente. Um ônibus atropelou um menino de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça deixando um rastro de massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo, uma bicicleta nova, sem um arranhão (1990, 113).

Ou ainda em “Relatório de Carlos”, embora a matéria narrada seja de natureza intimista e subjetiva: as memórias amorosas do narrador-personagem.

Gostaria de ser factual e cronologicamente exato. Mas de algumas coisas já não me lembro direito, parece que nunca aconteceram, que foram sonhadas. Outras, porém, me angustiam, dói quando penso nelas, fico infeliz como se tudo fosse acontecer de novo. Tudo começou mais ou menos na época em que meu pai estava sendo comido por um câncer (1991, 57).

III

Apesar da crueza, o conto fonsequiano revela outras faces, num complexo universo de linguagens, em que há, por vezes, o consentimento para um “alargamento da subjetividade”, embora nada haja de derramamento sentimental, mas antes o que Lafetá caracterizou como “a dimensão lírica, entendida como a exploração e a representação dos conteúdos de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva” (2004, 378).

No conto “O inimigo” são observados elementos fantásticos e de intenso lirismo, que Lafetá constata não persistirem nos livros seguintes, nos quais o escritor opta por “explorar de modo radical as possibilidades de um realismo direto, sem concessões ao maravilhoso” (p. 377). Mas o lirismo desse conto reaparece, embora cada vez menos frequente, em obras posteriores, como resultado

de um “alargamento da subjetividade” que a expõe na forma da derrota dos protagonistas, da frustração do desejo, do desinteresse, do sentimento de impotência, da melancolia – elementos que constituem e dilaceram vários protagonistas fonsequianos, como aqueles de “A força humana” e “Lúcia McCartney”.

Lafeté faz uma nítida distinção entre as duas fases da obra de Rubem Fonseca: o lirismo que caracteriza os personagens da primeira dá lugar a um tipo de escrita da violência que viria a ganhar proeminência a partir de *Lúcia McCartney*. À análise da primeira fase é associada uma relação de inadequação entre alma e realidade, segundo *A teoria do romance*, de Lukács, originada na riqueza e na amplitude da alma sobre a realidade circundante, resultando numa

realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria, rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo (2000, 118).²

Tal caracterização, porém, não parece válida ao crítico brasileiro para a análise de outras obras, fortemente marcadas pela violência e pelo erotismo, cujo modo de narrar é quase sempre externo, apresentando objetivamente os acontecimentos. Nessa fase, a violência da linguagem reflete ainda mais a brutalidade das cenas apresentadas: lutas sangrentas, estupros, assassinatos, sadismo, miséria.

Tudo isso [...] contado a sangue frio, em linguagem quase de relatório, sem qualquer recurso retórico ao envolvimento do leitor.

2. A essa inadequação, presente no romance do século XIX, Lukács chamou “romantismo da desilusão”. Embora elaborada a partir do gênero romanesco, a categoria também pode ser aplicada, segundo Lafeté, a narrativas curtas.

O *páthos* brota diretamente da narração dos fatos, em cujo horror podemos reconhecer a rotina da vida cotidiana nas cidades grandes (Lafetá: 2004, 388).

Essa fase do conto de Rubem Fonseca atinge seu ponto máximo em *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, considerados ápices de sua literatura. O descompasso entre a interioridade e o mundo torna-se ainda mais forte e agressivo. A tendência à passividade cede lugar ao demonismo das ações, as quais levam protagonistas – heróis sombrios e desencantados – a se tornar, sob a própria ótica, justiceiros, cobradores, poetas.

IV

A partir dessa mudança de rumo, é possível caracterizar dois tipos de protagonistas que merecem destaque pela pujança de suas ações, pelo *páthos* que os envolve: os “introvertidos” e os “justiceiros”.

Chamamos de introvertidos aqueles cuja ação está direcionada para si mesmos, na expressão de uma subjetividade fechada em conflito com a realidade exterior. Por justiceiros entendam-se aqueles que enfrentam a realidade com uma violência toda direcionada para fora, para o outro; com uma agressividade – física ou verbal – tal que atingem os limites da brutalidade, extrapolando os padrões de comportamento, da aceitabilidade e do convívio.

Alguns protagonistas introspectivos do conto fonsequiano aproximam-se, segundo Lafetá, daquela categoria proposta por Lukács em que “a inadequação [...] nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (2000, 117) e cuja problemática

é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior, que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido (p. 118).

Essa caracterização aplica-se a diversos personagens do universo ficcional fonsequiano, como o protagonista de “O inimigo”, que, derrotado pela impossibilidade de fugir aos fantasmas de seu passado e de identificar com nitidez a veracidade das lembranças sobre a juventude, entrega-se a constatações dilacerantes:

O pensamento da gente é a coisa mais rápida que existe. Tenho a impressão de que não tenho mais nenhuma missão a cumprir, de que minha vida está sem projeto a realizar. Sinto agora uma enorme preguiça e deixo-me ficar ouvindo os sons da noite. Alguns vêm da rua, mas a esses eu não dou importância. Os sons realmente graves vêm de dentro da casa, a maioria não é identificável. Fantasmas? Acabo de ouvir um rangido, mas ele não me deixa apreensivo; entrego-me às baratas. Ladrões? Estou tão cansado que já não quero saber de nada. Que roubem tudo. Que me matem; [...]. Fechei as portas? Não quero mais pensar nisso. Passei a vida pensando em fechar portas (1989, 124).

O conto “A força humana” é narrado em primeira pessoa por um halterofilista necessitado de provar sua força e valor para o dono da academia, para o adversário e para si mesmo. O personagem se encontra numa disputa de queda de braços com Waterloo, negro de musculatura perfeita que conheceu na porta de uma loja de discos e que, de amigo, tornara-se adversário na academia em que praticavam exercícios. Segundo Lafetá, “a unidade do conto repousa sobre o discurso do protagonista cuja mente limitada não impede porém o acesso a camadas mais profundas da crise vivida e relatada por ele de modo singelo e direto” (2004, 380).

O protagonista não entende por que “deve” fazer coisas, como treinar para ganhar o campeonato, ficar famoso, ter dinheiro para poder comer o que quiser, morar onde quiser e ter a mulher que quiser. Movido pela força física e interior, o halterofilista vence a disputa, mas, não vendo mais razão para sua permanência, deixa a academia, a namorada Leninha, e termina do mesmo modo que começou o conto – em frente à loja de discos:

Fiquei andando pelas ruas vazias e quando o dia raiou eu estava na porta da loja de discos louco para que ela abrisse. Primeiro chegou um cara que abriu a porta de aço, depois outro que lavou a calçada e outros, que arrumaram a loja, puseram alto-falantes para fora, até que afinal o primeiro disco foi colocado e com a música eles começaram a surgir de suas covas, e se postaram ali comigo, mais quietos do que numa igreja. Exato: como numa igreja, e me deu vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando bênção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes (1991, 31).

Em ambos os contos, a subjetividade dos protagonistas – mais rica e bem acabada – entra em conflito com a realidade exterior, degradada e mesquinha. Para esse descompasso não há termo possível e os personagens terminam o conto derrotados, do mesmo modo que começaram, porém constantes na atitude inicial: em “Os inimigos” o protagonista volta para casa, ou nela permanece, imerso na escuridão e nos ruídos que lhe desencadearam as lembranças da juventude; o halterofilista de “A força humana” retorna à loja de discos, extático ante a música irresistível que o afasta dos compromissos e tarefas entediantes. Segundo Lafetá, “a narrativa da derrota resguarda algo precioso: certa integridade final dos personagens, obtida graças à manutenção de uma fidelidade interna” (2004, 380).

Esta fórmula se aplica a vários contos de Rubem Fonseca, como “Teoria do consumo conspícuo” e “Gazela”, “Madona” e “A coleira do cão”, “Lúcia McCartney” e “A matéria do sonho”. Mas sua recorrência diminui a partir deste último, que traz o chamado “herói justiceiro”.

V

Em “Feliz Ano Novo”, o protagonista narra suas peripécias em companhia de Pereba e Zequinha, ao invadirem e assaltarem uma mansão na noite de Ano Novo. Miseráveis, famintos, os moradores de um edifício infecto na Zona Sul do Rio planejavam ir à praia na manhã seguinte ao *réveillon* apanhar restos de comida na praia. Mas, após assistirem na televisão à notícia do aumento das vendas nesse período, e estando eles de posse de muitas armas, um tem a ideia de invadir uma casa bacana em que estivessem dando festa. Partem os três para São Conrado, após terem “puxado” um carro, e invadem uma casa, onde rendem vinte e cinco pessoas, matam quatro, violentam uma mulher, roubam dinheiro, joias, comida, deixando um rastro de violência e obscenidade. Após o “serviço”, os três retornam ao apartamento e comemoram o Ano Novo, desejando que o próximo seja melhor.

Não faltam ao conto cenas de brutalidade, assassinato, escatologia, obscenidades, tudo narrado numa linguagem dura, ágil, sem volteios narrativos, de modo a compor um cenário – a noite de *réveillon* no Rio de Janeiro – visto da ótica dos desdentados, pretos e pobres que vivem dos restos deixados pelos bacanas ou pelos macumbeiros nas praias: “Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (1975, 9).

Sem nenhum tipo de extravasamento sentimental ou de remorso, esses personagens amorais tomam à sociedade aquilo que

lhes falta, embora não demonstrem consciência, apenas a privação máxima de ordem material e moral e a agressividade como motor para suas ações, potencializadas inclusive pela televisão, com sua ininterrupta propaganda de conforto e bem-estar.

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque (1975, 9).

Tais personagens, embora transitem pelo limite da miserabilidade, permanecem vivendo na Zona Sul, dividindo um espaço cada vez mais reduzido com as classes abastadas da sociedade. Desse modo, a realidade se mostra ainda mais opressora e abjeta, evidenciando o grande contraste social e econômico entre eles e os grã-finos:

Revistamos os sujeitos. Muito pouca grana. Os putos estavam cheios de cartões de crédito e talões de cheque. Os relógios eram bons, de ouro e platina. Arrancamos as joias das mulheres. Um bocado de ouro e brilhante. Botamos tudo na saca. [...]
Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irritem, levem o que quiserem, não faremos nada.
Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.
Podem também comer e beber à vontade, ele disse.
Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro (1975, 13-4).

Revela-se na passagem acima a tomada de consciência do protagonista da condição de impotência dele e dos parceiros diante dos reais vetores de força em questão, apesar de serem

eles que detêm as armas e, assim, o poder sobre a vida e a morte dos bacanas. O grupo de ricos representa aqueles que, embora atingidos insistentemente pela criminalidade, mantêm-se no gozo das prerrogativas de sua classe. Na afirmação do personagem, revela-se a derrota do sujeito ante a constatação de que, embora violentas e cruéis, suas ações não são capazes de afetar a dinâmica social que determina as reais causas de sua condição.

VI

O conto “O cobrador” aproxima-se de “Feliz Ano Novo” pela brutalidade das ações do protagonista: um jovem franzino, desdentado, com inúmeras cicatrizes pelo corpo, que vive de favor num sobrado na Rua Visconde de Maranguape. Em sua fúria de vingança, afirma:

Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. [...]

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! (1990, 13-4).

O cobrador, como ele se denomina, vê na sociedade abastada a causa de sua miséria, e cobrar a dívida dessa mesma sociedade é sua ocupação, e mais, sua missão. Segundo Lafetá, “sua vingança é assassinar e mutilar os possuidores. [...] Mata para sentir alívio da opressão dos ricos” (2004, 390), mas sua ação não é aleatória; em seu ódio, ele agride e mata apenas aqueles que, do seu ponto de vista, lhe devem algo, que possuem o que lhe foi negado:

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buçeta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo (p. 16).

Seus devedores pertencem às classes média e alta da sociedade, não estando incluídos em seus planos de vingança pessoas pobres, degredados sociais como ele:

Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue* (p. 17).

À amoralidade e à crueldade do protagonista adere uma espécie de “ética” marginal, um *éthos* de classe que organiza suas ações dentro de um código de conduta e justiça muito particular, delimitado a partir da ótica do indivíduo marginalizado socialmente.

Assim como em “Feliz Ano Novo”, a televisão funciona como um potencializador da agressividade dos personagens por seu apelo ao consumo e pela exposição de produtos, oportunidades e bem-estar, cujo acesso é facultado apenas às classes mais altas da sociedade:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta (p. 16).

O cobrador se diz justo e um poeta; tem vários livros de poesia no seu quarto, junto do seu arsenal, e recita seus poemas para a amante, embora ela não lhes compreenda o sentido:

Os ricos gostam de dormir até tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar/ desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/ tarde/ um dia/ ainda bem,/ demais (p. 17).

Em seu projeto de vingança o cobrador mata várias pessoas, ficando conhecido pelos jornais como o “louco da Magnum”.

Mas, depois de conhecer o amor em Ana Palindrômica, seus projetos ganham proporções maiores. Além de amantes, tornam-se cúmplices: ela atira tão bem quanto ele e lhe ensina a usar explosivos. Juntos, planejam novas ações de vingança em lugares públicos, de grande circulação, usando explosivos para fazer o maior número possível de vítimas:

Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou me preparando para esta mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconsequente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um mercado da Zona Sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus meu facão, adeus meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. Beijo meu facão. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum (p. 28).

VII

Tais protagonistas – sejam eles introspectivos ou justiceiros – agem segundo o signo da derrota e carregam, sob camadas de agressividade e sadismo, uma subjetividade em desconcerto com o mundo, oprimida por relações de força que não podem superar.

Se em contos como “A força humana” e “O inimigo” a realidade opressora e fatal encerra os personagens em si mesmos, sem elos sociais ou afetivos, em “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”, a inconformação se transforma em agressividade direcionada para fora, na forma da violência contra os ricos, que encarnam a

prosperidade e o conforto em um sistema econômico que alija um percentual enorme da população. Ainda assim, os protagonistas justiceiros, violentos, cruéis, irascíveis, percebem-se derrotados por forças que jamais vencerão.

Mesmo em “Feliz Ano Novo”, cujos personagens não refletem sobre o que fazem, tampouco sentem culpa pelas próprias ações, irrompe do pensamento do narrador a constatação de que suas investidas nada representam contra aqueles a que se dirigem. Há uma espécie de contentamento com o presente, um sobrevivencialismo imediato, coroado pela ironia dos votos de um ano melhor.

Em “O cobrador”, a subjetividade dilacerada do protagonista irrompe justamente do abandono de seu último vestígio de “romantismo”:

Também não sairei mais pelo Parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco mais meu tempo com sonhos (1990, 28).

Essa irrupção da memória manifesta-se na recusa do personagem, que vive uma espécie de dilatação da consciência, ainda que perversa, possibilitada pela união com Ana, em quem encontra não apenas o amor e a cumplicidade, mas a racionalidade e a economia que faltavam às suas ações românticas:

Nada mais de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo (p. 29).

Ana revela ao protagonista uma forma de luta próxima da ação de grupos terroristas, mas, distante das motivações políticas explícitas e imediatas de rebeldes armados, visa à perturbação da ordem e da tranquilidade confortável das classes abastadas, sem um alvo pontualmente determinado, mas uma classe inteira e seu modo de vida. Porém, ainda que mudando seu modo e escala de ação, do convencional e místico ao alto poder explosivo, o cobrador não abandona certo romantismo, que se manifesta na crença de poder mudar o mundo e também no sentimento de perda irreparável de um tempo e lugar em que podia encontrar alguma alegria, ainda que precária.

Nos contos “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”, embora a violência se sobreponha ao drama interior, este permanece, ainda que escamoteado pelo extremo desprezo à ordem social e à moral burguesa, na raiz das ações dos miseráveis protagonistas, potencializado pelas disparidades sociais testemunhadas nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro.

A opção pela mudança de atitude dos protagonistas, que passam predominantemente de introspectivos a justiceiros, tira-os dos limites de sua própria individualidade e os insere no espaço social das ações públicas, direcionadas para a coletividade. Esse movimento de exteriorização acompanha o acirramento de tensões condutoras ao aprofundamento da crise social que oblitera e confina – individual e socialmente – os protagonistas criados por Rubem Fonseca a um horizonte mínimo de possibilidades de realização.

Não obstante a violência e a crueldade dos protagonistas, suas ações são motivadas por uma revolta cuja raiz repousa numa consciência dilacerada pela degradação social e pelo restrito horizonte de possibilidades. Seus atos são indícios do largo abismo social que se aprofundou ainda mais na segunda metade

do século XX no Brasil, resultado de um processo de modernização essencialmente conservadora, excludente e violenta, como se comprova no crescimento desordenado das cidades e das populações marginalizadas, ainda que instaladas geograficamente nos centros urbanos – espaço de convívio e conflito simultâneos, arena dos embates fonsequianos.

Referências

- ALVES, Luis Alberto Nogueira. “Rubem Fonseca, leitor da *Formação*”. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007*, São Paulo, jul. 2007. Disponível em <<http://www.Abralic.org.br/enc2007/anais/72/920>>. Acesso em 28 fev. 2008.
- BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- _____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- _____. *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *A coleira do cão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAFETÁ, João Luiz. “Rubem Fonseca: do lirismo à violência”. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- XAVIER, Elódia. “Rubem Fonseca: o conto depurado”. In: _____. *O conto brasileiro e sua trajetória – a modalidade urbana dos anos 20 aos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

Infância no inferno ou a manifestação do insólito no cotidiano das personagens de Antonio Carlos Viana

Georgina Martins*

O objetivo deste ensaio é investigar como a ficção é capaz de representar a manifestação do insólito no cotidiano da infância pobre, bem como o lugar da criança na literatura realista. O interesse pelo tema nasceu de um trabalho desenvolvido por dois anos em uma organização não governamental, na Favela da Maré (Rio de Janeiro), com crianças de oito escolas da rede pública do ensino fundamental. Nesse espaço ocorriam situações que me pareciam tão inverossímeis que supunha que nem toda a ficção do mundo fosse capaz de explicá-las. Era como se a realidade superasse a ficção.

Além de ter sido devidamente informada sobre a proibição de usar a cor vermelha em algumas áreas da favela, não só testemunhei o inominável como ouvi explicações insólitas que, em minha avaliação, davam conta de suavizar o sofrimento de pessoas atingidas pela violência. Exemplo disso era uma mãe acreditar que o filho de dez anos baleado por um policial no momento em que saía de casa para comprar pão fora vítima da ira do diabo. Com gestos dramáticos, na presença do menino acamado, a mãe afirmava que o “coisa ruim”, contrariado porque ela, em “nobre missão” religiosa, viaja-ra para levar a palavra de Deus aos descrentes, castigara seu filho.

* Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

Em seu delírio religioso, dizia que tanto Deus quanto o diabo haviam pesado a mão sobre o menino. A Deus atribuía a função de educador – aquele que punia o filho para mostrar-lhe que não deveria sair de casa quando a mãe estivesse fora –; quanto ao diabo, tentava barrar a missão divina comandada por ela.

Muito mais leve do que esses casos, mas não menos insólito, foi o argumento que ouvi de outra mãe sobre a ordem que dera a seu filho de nunca levar livros para casa. Disse-me ela que a diretora da escola onde o filho estudava, ao entregar os livros comprados pelo governo federal, obrigava os pais a assinarem uma promissória no valor de trezentos reais como garantia da devolução dos livros no final do ano letivo. O medo de que os filhos menores danificassem o material didático do irmão obrigou a mãe a adotar tal medida.

Situações como essas me faziam sentir como se viajasse em uma máquina do tempo de volta à barbárie – sentimento que encontrava refúgio no trabalho que desenvolvia com textos literários, na maioria das vezes única forma de suportar a impotência diante de tão insólita realidade. Na Maré o insólito é o cotidiano, daí a necessidade de investigar como a literatura é capaz de iluminar essa relação.

Não há como ignorar a potência fictícia dessas situações, que poderiam figurar tanto na prosa de García Marquez quanto em narrativas compiladas pelos irmãos Grimm. Essa constatação aguçou ainda mais a curiosidade por investigar como a ficção realista é capaz de interpretar e representar as situações insólitas que, muito comumente, invadem o cotidiano das comunidades pobres.

Desse modo, para melhor perceber o que vem a ser ficção de caráter realista, retomo o ensaio “Anotações sobre o realismo” (2005), no qual Leandro Konder afirma que, a partir de Hegel e Luckács, compreende toda obra de arte, bem como toda construção

de conhecimento, como proveniente do Ser. Para esses pensadores, a arte não pode ser entendida como construção que independe da realidade e de suas contradições. Nela encontramos o reflexo da sociedade, da cultura, bem como de todas as atividades humanas. É a partir dessa perspectiva que este ensaio tenta compreender a manifestação do insólito no cotidiano das personagens infantis retratadas nos contos de Antonio Carlos Viana. São eles: “O meio do mundo” – publicado na coletânea *O meio do mundo e outros contos* (1999) –, “Barba de arame”, “Ana Frágua” e “Novidade” – de *Aberto está o inferno* (2004).

O autor

Ainda pouco conhecido e avesso a badalações, Antonio Carlos Viana quase nunca figura nos suplementos literários. Nascido no ano de 1946, em Aracaju, Sergipe, é mestre em Teoria Literária e doutor em Literatura Comparada. Publicou *Brincar de manja* (1974), *Em pleno castigo* (1981), *O meio do mundo* (1993) e *Aberto está o inferno* (2004), além da coletânea *O meio do mundo e outros contos* (1999).

Suas narrativas sobre morte, violência, infância, sexo e fome – ambientadas, em sua maioria, na aridez do solo nordestino – constituem um importante material de análise e reflexão sobre a dureza da vida. Suas personagens são os desvalidos: gente obrigada a conviver com toda sorte de iniquidades, quase nunca experimentando a alegria; quando o faz, é sempre à custa de muita dor ou como resultado dela.

Viana resiste a falar de seus livros. Essa resistência, que segundo ele mesmo é fruto de uma timidez crônica, não o impede de desnudar suas personagens, que se deparam constantemente

com o assombro, a violência e o encantamento diante do sexo; personagens colocadas em situações-limite e que, em geral, perdem a inocência de maneira abrupta e dolorosa.

Outra característica que merece destaque é o papel que o autor desempenhou como professor de redação em um curso pré-vestibular na sua cidade. Muito mais preocupado em formar leitores do que brilhar no cenário das belas letras, Viana, depois do seu doutorado na França, declara que optou por voltar ao começo e trabalhar com jovens que precisam aprender a escrever e a ler:

Fui professor universitário por mais de 20 anos na Universidade Federal do Sergipe. E o nível de leitura dos alunos do próprio curso de Letras era muito baixo. O pior de tudo era que muitos nem gostavam de ler. Então, eu sempre dizia para eles: “Se vocês não gostam de ler e de escrever, não sei qual é o seu papel no curso de Letras. Não dá para entender”. Daí, claro, existe resposta para tudo. Alguns me diziam que precisavam ter nível superior, ter um nível no Estado, o nível um, dois, três, quatro, cinco. Alguns, com o tempo, se tocavam de que era preciso ler mesmo. E continuavam lendo e escrevendo alguma coisa. Mas a maioria, não. No exterior, fiz um curso altamente sofisticado, que é o de Literatura Comparada. E, sinceramente, nunca dei uma aula de Literatura Comparada. É um paradoxo. A universidade me paga, fico quatro anos na França estudando e, na volta, a universidade simplesmente não se digna a me oferecer um curso de Literatura Comparada. Voltei com aquele ideal de começar a fazer estudos comparativos – meu trabalho era sobre a poesia de Paul Valéry e João Cabral de Melo Neto. Cheguei aqui e só uma ou outra vez me chamaram para fazer uma palestra sobre o assunto. Portanto, três anos depois da minha volta da França, percebi que eu estava chovendo em terra árida demais. Começava a falar e os alunos não entendiam absolutamente nada. Por que falar de Mallarmé, de Valéry? As pessoas nem sabem quem é Mallarmé. O que foi que eu fiz? Eu disse: “Vou voltar ao zero”. Simplesmente voltei a ser professor de redação.

Parece uma coisa meio maluca, contraditória. Elaborei um projeto para redação dentro da universidade e não fui muito bem visto. As pessoas achavam que, por eu ter um doutorado, seria um retrocesso dar aulas de redação. Mas não adianta exigir Teoria Literária de quem não sabe nem escrever um parágrafo.¹

Mais um motivo da nossa admiração pelo autor, que, ciente da importância do seu papel de intelectual em uma cidade como Aracaju, se volta para a formação de jovens pobres.

“O meio do mundo”

A primeira questão a ser destacada em relação a esse conto é a dificuldade de definir a natureza do narrador, uma vez que ele tanto pode ser uma criança que conta casos que lhe tenham acontecido quanto um adulto que narra suas memórias de infância. Tal indefinição não nos parece configurar um defeito da narrativa, mas sim uma proposta estética de um autor cujas personagens infantis integram um contexto hostil e miserável, geralmente dando seus primeiros passos na aridez do solo nordestino – premissa que leva o autor a delegar-lhes um outro destino que não o da infância feliz, assinalando a ausência (ou, no limite, a dimensão ficcional) desse lócus historicamente merecedor de atenções e cuidados especiais. Independentemente de o narrador ser um menino que conta sua experiência ou um adulto que a rememora, temos situações ocorridas no passado, memórias do narrador.

A narrativa versa sobre a perda abrupta da inocência. O narrador, num exercício doloroso de recuperação de sua memória

1. Entrevista concedida à coluna “Paio Literário”, do jornal virtual Rascunho.

de infância, remete-nos ao tempo em que se deu a sua iniciação sexual, tramada pelo pai em furtivas conversas com a mãe. Ignorante de seu destino, obrigado a acompanhar o pai por uma estrada árida e deserta em solene silêncio, o menino se deu em sacrifício.

Na noite que antecedeu a viagem, das conversas furtivas entre o pai e a mãe o menino somente conseguira deduzir que lhe fora reservada uma empreitada urgente e inevitável, cuja gravidade intuída era suficiente para inibir sua curiosidade infantil. Sabia apenas que era preciso seguir os passos do pai:

A estrada era comprida que nem só, mais ainda que a do mulungu onde a gente ia ver o doutor uma vez por ano. Meu pai na frente, calado mais que nunca, o sol ardendo na cabeça... E lá íamos no silêncio da areia quente esfolando os pés, minha alpercata mais comida que a correia de amolar faca (1999, 13).

No processo de narração de suas memórias, as imagens que ele evoca – como a imprecisão do caminho, o silêncio dos pais e a aridez do ambiente – parecem antecipar o desfecho quase trágico de sua entrada no mundo adulto, marcada principalmente por uma percepção de desamparo no meio do mundo. Sentimento que nos remete ao abandono igualmente experimentado pelas personagens infantis de narrativas maravilhosas como *O pequeno polegar* e *João e Maria*, obrigados precocemente a trocar a proteção paterna pela entrada na dureza da vida adulta.

No entanto, apesar de experimentar sensações parecidas com as vivenciadas por aquelas personagens maravilhosas, o menino do conto não habita um universo mágico, tampouco retorna à casa paterna levando tesouros. Sua realidade de garoto nordestino pobre é dura e árida, sem lugar sequer para expectativas de finais felizes.

Ainda assim, identificamos uma atmosfera parecida com a que envolve as tais personagens maravilhosas, construída a partir de índices como os sussurros partilhados entre o pai e a mãe, a ignorância do menino quanto ao seu destino, a urgência da empreitada e o papel silencioso de guia místico que o pai desempenhou durante o trajeto:

Na verdade eu nem sabia para onde estava indo. Vagas conversas na noite, meu pai pedindo as poucas economias à minha mãe, dizendo que estava faltando remédios para carrapato e que tinha de negociar uns cabritos no caminho da Vargem Grande. Quando acordei já estava tudo pronto e só faltava partir (p. 13).

O silêncio do pai durante a viagem só foi rompido para entabular uma conversa amigável com a dona da casa – a carvoeira que fazia vezes de prostituta –, que, diferente do menino, sabia exatamente qual era o seu papel na história: “Meu pai começou a conversar como se fosse seu velho conhecido e estivesse agora atualizando a vida. Ela só ria, como se estivesse entendendo e não tivesse nada para contar” (p. 14).

Abandonado pelo pai na casa da tal mulher – para nós, quase uma representação nordestina da bruxa europeia da casa de doces –, ainda sem entender o que o esperava, o menino deu seus primeiros passos em direção aos descaminhos do sexo. Sentimentos como medo, nojo e prazer foram experimentados por ele durante o contato com o corpo “fedorento e empretecido de carvão” que a iniciadora não se preocupava em esconder. Assombrado diante daquela situação assustadoramente natural, deu-se conta de que nunca mais seria o mesmo.

Tais sentimentos também são partilhados pelo leitor, que se percebe igualmente assombrado com o tom insólito desse excesso de naturalidade. Tão insólito quanto a decisão tomada pelo

pai de lançar mão das parcas economias da família, em detrimento da compra de remédios para carrapatos, a fim de pagar a iniciação sexual do filho com uma mulher muito mais velha. Atordoado e excitado, o menino se depara com os primeiros prazeres daquele sexo urgente e necessário:

puxou um peito para fora e fez como quem ia dar de mamar. O tempo parecia se encompridar com meu corpo naquela hora... E o calor amornando o meu pescoço. A mulher fedia. A blusa toda aberta, um peito pulando quente em minha boca, fornido, preto de carvão aqui e ali, até no bico de um rosado triste (p. 14).

Inseguro e amedrontado, deixou-se comer pela única bruxa possível daquele ambiente inóspito. Como se em algum canto de sua memória ecoassem pedaços das narrativas maravilhosas e daqueles outros meninos tão desamparados quanto ele:

E ela me virou no chão, a esteira dura me espetando as costelas, ela por cima, eu por baixo, eu por cima, até que me sacudi todo e ela ficou na pose de São Sebastião da parede do meu quarto, um braço largado ao longo do corpo, o outro por trás da cabeça, mostrando sua chaga viva (p. 15).

Depois do sexo, como se perdido no meio do mundo, o menino pressentiu que o pai não iria buscá-lo, que precisava voltar sozinho apesar da lonjura e da aridez do caminho. Oscilando entre a necessidade de ser protegido e o desejo de abandonar-se, soube que estava mudado de uma maneira irreversível, pois já não podia contar com a proteção dos seus, uma vez que acabara de perder a inocência. Sua entrada no mundo adulto, embora de forma abrupta e violenta, havia sido concluída: “Adeus pai, adeus mãe, foi o que veio na minha cabeça, como se fosse uma despedida de viagem, que

eu nunca que fosse ser o mesmo quando fosse pedir a benção no outro dia, à minha mãe” (p. 15).

Do ponto de vista da estruturação do conto, Viana não só repete como enfatiza aspectos tradicionalmente explorados pelas narrativas arcaicas, como a atmosfera de ritual iniciático que paira sobre o menino desde que os pais começam a tramar sua primeira experiência sexual. Tal aspecto também nos permite afirmar ser essa atmosfera muito próxima da que encontramos nas descrições dos rituais de sacrifício, muito embora nesse caso desempenhe outra função que não a de aplacar a ira dos deuses.

Nesse sentido, destacamos duas importantes características da natureza sacrificial, observadas por René Girard em *A violência e o sagrado* (1998), que podem servir para iluminar nossa hipótese: a primeira é a necessidade de um certo desconhecimento por parte dos envolvidos que participam dos rituais de sacrifício, uma vez que o aspecto sagrado do ato exige que algumas coisas se mantenham em segredo. A segunda é o fato de, na maioria das sociedades primitivas, as crianças e adolescentes não iniciados não pertencerem às suas comunidades e, conseqüentemente, não terem seus direitos e deveres legitimados enquanto não se efetivar a iniciação. Nesse sentido, ambas as características constituem significativos índices iniciáticos na prosa analisada.

O menino, por ser portador da natureza de macho, tinha por função perpetuar a masculinidade, mas somente depois que ocorresse a confirmação dessa natureza, o que se dá pelo sacrifício. Levado pelo pai à casa da carvoeira, foi iniciado no mundo masculino, principal condição para ser aceito entre seus pares.

No entanto, para não descartar uma perspectiva sociológica na análise em questão, é importante observar que, muito embora o menino não tivesse sequer sido informado da decisão paterna,

não caberia a ele julgá-la. Sabia ser dever do pai garantir a macheza dos “meninos homens”, tal como prescrevem os preceitos pedagógicos que, no Brasil, têm origem nas aberrações do sistema escravocrata, legitimador da iniciação sexual dos filhos de senhores do engenho com as escravas. Mal os meninos brancos entravam na puberdade, não só eram incentivados, mas muitas vezes obrigados a se deitar com elas.

A precocidade do desejo sexual dos sinhozinhos de engenho, segundo Gilberto Freyre, na sua peculiar interpretação dos costumes do Brasil colonial, devia-se às condições climáticas do país e à promiscuidade:

Nenhuma casa-grande do tempo da escravidão quis para si a glória de conservar os filhos maricas ou donzelões. [...] O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em empenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos (Freyre: 1989, 245).

O pensador destaca ainda que, antes do uso das negras pelos sinhozinhos, os primeiros aprendizados do sexo se davam com plantas e animais: melancias, mandacarus e as criações domésticas; “e só mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata” (idem).

Tão preconceituosa e estereotipada quanto a fala de Freyre na citação em destaque é a do narrador de Viana. Apesar de não ser um sinhozinho de engenho, habita um território marcado pelas contradições do choque de convivência entre dois Brasis: o moderno e o arcaico. E as contradições desse enredo fazem par com os termos a que recorre para perceber a mulher durante o ato sexual:

A mulher fedia [...].

[...] e quando arrebentou a saia já era outra mulher, mais ainda pintalgada de carvão, mas com força igual de égua quando entesta de ir beber no poço.

Escanchou-se que nem eu correndo desembestado em cima do cavalo do seu Zé do Adobe pelo pasto estorricado (p. 15).

“Barba de arame”

Ao afirmar que em toda a humanidade existe um núcleo da infância e que tal núcleo se configura um espaço de poesia e de sonho em que os poetas buscam o alimento para o fazer poético, Bachelard (1988) parece ratificar a posição de Freud (1993) em suas teorias sobre o narcisismo, segundo a qual a aparência beatificada e inacessível da criança – em seu estado de espírito de bem-aventurança – seria um dos principais motivos do amor narcísico que nós, adultos, dedicamos a ela. Partindo dessa premissa, podemos afirmar que a nossa atávica admiração pela infância tem origem no medo de envelhecer, de ter o corpo corrompido pela ação do tempo – um dos principais medos do homem, segundo Freud.

Admiramos nossas crianças sobretudo pelo desejo de encontrar nelas aquilo que fomos um dia: um corpo íntegro e vigoroso, sem as marcas do envelhecimento. Daí o nosso desconforto diante dessa infância incômoda que Viana, vira e mexe, impõe-nos em sua ficção – cujos corpos sujos e esquálidos, corrompidos pela miséria, são incapazes de aguçar nossa admiração narcísica; como é o caso da protagonista de “Barba de arame”. Menina que, junto com sua mãe, perambula pelos manguezais entregue à própria sorte, à cata de caranguejo e maçunim – um tipo de marisco – para comer, e que é violentada por um desconhecido que ela apelida de Jesus-Deus:

Já não aguentava mais comer maçunim e caranguejo. Estava ficando uma mocinha e tinha vergonha de cagar no descampado com os pés quase dentro da água podre, de fazer todas as necessidades assim em campo aberto, correndo quando via alguém, como naquela manhã, quando ele a viu mijando na beira do mangue (2004, 40).

Em contrapartida, se num primeiro momento as especulações de Bachelard (1988) e de Freud (1993) dão conta de explicar o nosso desconforto, analisadas sob outro prisma, à luz de uma perspectiva gramsciana, podemos afirmar que ambos os pensadores especularam sobre uma infância idealizada, o que, em nossa avaliação, não dá conta de explicar essa outra infância pobre e feia, em constante estado de decomposição, pertencente à “sociedade dos caranguejos”.

A trajetória dessa protagonista é contada por um narrador que, apesar de não se preocupar em identificá-la pelo nome – o que ocorre apenas no momento em que a mãe suspeita que ela já perdeu a virgindade –, a conhece a ponto de quase confundir-se com ela; e o faz incorporando muitas de suas impressões e sensações, como em um possível gesto de solidariedade. Essa intimidade tem origem no conhecimento de causa que o narrador possui dessa realidade insólita, muito embora não obrigatoriamente faça parte dela:

Olhou-a com os olhos azuis de Jesus-Deus, sorriu de um jeito tão compreensivo que nem teve medo quando ele se aproximou. Pareceu compreender toda vergonha que ela sentia. Por isso, foi com ele ver a casa abandonada, ele, tão diferente dos outros que andavam por ali, com aqueles cabelos longos e amarelos (p. 41).

A primeira experiência sexual da menina não pode ser analisada à luz de uma compreensão ritualística, como a do menino

de “O meio do mundo”. Apesar de o conto tratar também da perda da infância, a experiência não se mostra urgente e necessária para sua entrada no mundo adulto: é fruto de uma prática que tem por princípio a violência, mas suas motivações não são ritualísticas. Seu iniciador é um desconhecido que ela passa a chamar de Jesus-Deus, por achá-lo semelhante à imagem do Jesus do calendário afixado na parede do seu barraco. Para ela, um homem bom – que, além de não rir quando a viu fazendo xixi no meio da lama, ainda prometera realizar seu maior desejo: possuir uma latrina, para que não precisasse mais fazer suas necessidades ao ar livre, na lama do mangue, como no primeiro dia em que ele a viu:

– Diga a coisa que você mais quer – ele falou abotoando a bermuda.
– Uma latrina.

Ela queria uma latrina. A coisa que mais queria na vida, ela e sua mãe, que vivia pelo mundo da maré para arrumar comida pras duas. Já não aguentava mais comer maçunim e caranguejo (p. 40).

A vergonha de urinar e defecar em campo aberto é um dos poucos sentimentos que a mantêm distante da condição de animal irracional. Contraditoriamente, esse mesmo sentimento a obriga a usar seu corpo como moeda de troca para a realização de seu mais genuíno desejo: a latrina dos seus sonhos. No entanto, nem mesmo todo o vigor desse desejo é suficiente para impedi-la de se submeter passivamente, até sucumbir ao estado de quase demência, às perversões e caprichos sexuais do Jesus-Deus: “Dera agora para fazer as necessidades rezando, as rezas que a mãe lhe ensinara quando menina” (p. 42). A atitude nos remete às proposições de Spinoza (1979): seria o desejo a própria essência do ser humano, mas apenas quando nascido da alegria é que contribuiria para

fortalecer os homens, para alimentar-lhes a potência; quando nasce da tristeza, como no caso da nossa protagonista, o desejo é fraco e, conseqüentemente, enfraquece os homens. O sexo precoce e violento a que a menina é submetida não se configura em um rito de passagem necessário e planejado pelos seus, como no caso do menino do conto anterior, mas sim em uma condição para que ela realize não o seu maior desejo, mas o único que lhe parece factível naquele ambiente inóspito. Desprovida de tudo, sequer consegue nomear outros desejos – o que é espantosamente mais cruel do que a violência sexual.

Como não desejar bonecas, panelinhas ou qualquer outro brinquedo, sendo apenas uma menina? Não nos causaria assombro se desejasse uma casa para ela e a mãe, ou mesmo uma mesa farta e vestidos novos; entretanto, seu desejo é limitado pela situação de miséria, pela promiscuidade, pela falta de um mínimo de privacidade capaz de diferenciá-la dos caranguejos que recolhia. Por isso ela pede ao Jesus-Deus uma latrina, que poderia devolver a ela e à mãe um pouco da humanidade perdida no lamaçal do mangue. É a crença na realização desse insólito desejo que a deixa tão vulnerável nas mãos daquele desconhecido, do qual só conhecia a semelhança com o Jesus do calendário – motivo mais do que suficiente para acreditar que cumpriria a promessa:

Ele fez umas coisas diferentes da outra vez, e ela só não gostou do visgo que ficou entre as pernas. Depois ele disse que podia abrir os olhos e ela abriu e viu os olhos dele tão azuis e cheios de bondade que quis chorar. Ele tinha cara de quem ia mesmo construir sua latrina (p. 42).

Depois de possuí-la, o homem sempre partia – sem, no entanto, esquecer de renovar a promessa, nunca cumprida, de

construir a tal latrina. Na sua ausência, a menina sonhava com o presente, imaginava que bom mesmo seria construí-lo dentro de casa, para imediatamente se dar conta de que não poderia realizar esse sonho em função da precária estrutura do barraco onde morava, incapaz até mesmo de sustentar uma mísera latrina.

No prefácio da única novela que publicou – *Homens e caranguejos* –, o cientista Josué de Castro discorre sobre a impressão que lhe causavam os homens que pertenciam à classe nomeada por ele “sociedade dos caranguejos” (2001, 13) – homens anfíbios, alimentados desde a infância do leite de lama dos caranguejos; gente que vive chafurdada na lama, que urina e defeca nessa mesma lama; que é, foi ou vai ser caranguejo. No livro *Geografia da fome*, o mesmo cientista destaca que o trágico ciclo desse animal abriga o “resto do monturo humano” (2003, 224) que, para nós, a menina da ficção de Viana integra.

Enquanto esperava pela volta do homem, a menina se acostumou a, todas as vezes que ia defecar, pensar nele cumprindo a promessa. O hábito a ajudava a concretizar a posse de sua latrina: “Agora sempre que ia fazer suas necessidades, pensava nele. Ficava ali acocorada imaginando como seria a sua latrina” (p. 40). O homem ainda voltou algumas vezes, mas nada de latrina. Até o dia em que a mãe da menina flagrou-o violentando a filha. Depois nunca mais:

Após muito esperar, ela entrou sozinha na sala do delegado e lá perguntaram coisas que ela nem sabia responder. Só sabia dizer que ele tinha os olhos azuis e uma barba de arame. Na sala fria para onde a levaram depois, mandaram que ela subisse numa cama estreita e veio um doutor que futucou, futucou e nem falou em latrina (p. 43).

Numa espécie de simbiose com o ambiente, as personagens do conto se encontram em flagrante estado de decomposição, como

se a lama podre e os dejetos do manguezal fossem uma extensão de seus corpos. Urina, fezes, sangue e sêmen misturam-se à matéria orgânica do manguê não para gerar outras vidas, mas para degradar as que por lá vivem.

“Ana Frágua”

Trata-se mais uma vez de narrativa cujo tema é a iniciação sexual de um menino com uma prostituta, e muito embora não prevaleça a atmosfera ritualística do primeiro conto, não há como negar a submissão da personagem a um rito de passagem a fim de garantir sua entrada no mundo dos meninos-homens. Ávido por conhecer o sexo, o menino, aconselhado pelo irmão, arquiteta um jeito de visitar Ana Frágua, a prostituta mais famosa do povoado: “Todos os seus irmãos já tinham ido, menos ele. Quando falavam, contavam maravilhas” (p. 11).

Aqui também o narrador nos parece ter uma profunda intimidade com a matéria narrada, como se também ele tivesse, em algum momento de sua trajetória, vivido a mesma situação do menino. Daí a solidariedade tanto com a dor de Ana Frágua por conta da extração de alguns dentes quanto com o medo e a ansiedade do menino diante do sexo prematuro. A situação parece acordar no narrador sentimentos há muito experimentados.

O menino balançou a cabeça, engoliu em seco e ela: “O que tá fazendo aqui a essa hora?”. Ele se atrapalhou todo, não sabia o que falar e, com uma coragem que nunca pensou que fosse ter, disse: “Vim foder com a senhora” (p. 12).

No quintal de Ana Frágua, o cenário é de miséria; nele vivem moscas, crianças sujas e porcos que fuçam dejetos.

São personagens coadjuvantes da indigência da puta, cujo corpo dá sinais de degradação – olhos murchos, envelhecimento, perda de dentes e baba vermelha escorrendo da boca. Os índices, de tão marcantes, surpreendem o menino, confrontado com uma pobreza maior que a sua:

Ele foi entrando pelos fundos, vendo que a casa tão famosa era mais pobre que a dele, nem sentina tinha. Na dele, pelo menos tinha aquele cercadinho onde se podia cagar à vontade sem medo de ser visto. Ali era tudo no monturo mesmo (p. 12).

Como se engendrasse uma estética harmônica da miséria, Viana prima por uma construção narrativa capaz de, mais uma vez, denunciar as contradições existentes entre os dois Brasis tão bem representados em sua prosa: o arcaico e o moderno. Contradições evidenciadas pela escolha de vocábulos como sentina, munã, confrangia e arrepanhar, recuperados do universo linguístico de um Nordeste arcaico. A harmonia estética também se faz presente nos adjetivos que Viana escolhe para marcar a exuberância e força de Ana Frágua por oposição à fragilidade das outras putas: “Ana Frágua, uma amazonense sabida que nem o cão, de olhar de mãe e cu de puta, uma fonalha entre as pernas”. Ou ainda quando informam ao menino sobre as moças do puteiro: “Que tinha uma lourinha, já imaginou uma lourinha?, uma lourinha, ali onde só havia gente de pele encardida, queimada de sol que ardia forte desde as primeiras horas do dia” (p. 12).

No entanto, essa exuberância é limitada pela necessidade que Ana Frágua tem de se submeter à dolorosa e incômoda operação de extração de três dentes, situação insólita que, além de denunciar o estado de miséria em que se encontra, é responsável pela exposição do menino a um sexo demasiada e literalmente carnal:

Ao entrar no quarto, só de japonesa, o lenço sempre na boca, disse: “Só não pode se balançar muito que hoje arranquei três dentes”. Aí o menino sentiu uma pena muito grande de Ana Frágua, viu como ela estava sofrendo e assim mesmo se dispunha a fazer dele um homem (p. 13).

Não só o cenário do conto, mas a caracterização das personagens, a escolha vocabular e a forma de representar o sexo, guardadas as devidas proporções, permitem-nos afirmar ser o autor um autêntico herdeiro da boa prosa naturalista, capaz de denunciar o caráter insólito das desigualdades sociais que assolam o Nordeste brasileiro e ainda engendrar imagens quase cinematográficas das situações que se propõe a narrar.

“Novidade”

Trata-se do último conto de Viana analisado neste trabalho. A intenção de deixá-lo para o final deve-se ao fato de que o mesmo se encaixa perfeitamente como fecho desta análise sobre o lugar que a infância ocupa na obra do autor. Se, em uma primeira leitura, poderíamos dizer que nesse conto Viana aliviou a mão no que se refere às iniquidades que suas pequenas personagens são obrigadas a enfrentar, não podemos deixar de observar que o menino de “Novidade”, apesar de não se achar diretamente exposto a nenhuma situação de abandono ou mesmo de crueldade, deixa-nos atônitos quando transforma seu natural e previsível medo infantil de dentista em surpresa e quase felicidade, configurando-se em mais um dado insólito da sua condição social de menino pobre.

Essa condição o leva a receber como grande novidade a necessidade de ir ao dentista, sobretudo porque seria a primeira vez que usufruiria do direito de frequentar um lugar tão limpo e cheiroso.

Nesse sentido, o sentimento de felicidade que se apossa do menino é tão ou mais insólito que o inusitado desejo da protagonista de “Barba de arame”, e com ele pode dialogar. Ao passo que para uma criança em condições econômicas superiores às dele uma corriqueira ida ao dentista poderia provocar, quando muito, um grande pavor, o conto contém o seguinte trecho: “tudo branco, uma moça linda, de branco, e dela vinha um cheiro bom, bem diferente do cheiro, também bom, do curral das vacas. E havia um friozinho como ele jamais pensara existir no mundo...” (2004, 149).

A marca mais forte e cruel da pobreza do menino é a condição em que seus dentes se encontram. As inúmeras “panelas” não podiam mais ser tratadas com paliativos – gaiacol e folha de muçambê –, tamanhos eram os buracos provocados pelas cáries. Por conta dessa pobreza, não havia outra saída que não a extração dos dentes: “em sua boca quase todos eram panela. Doíam tanto que não tinha mais gaiacol que desse jeito. Folha de muçambê era o mesmo que nada. Já tinha acabado com todos os pés” (idem).

Mesmo diante da dor que as investidas do dentista provocavam em sua boca, o menino achava tudo uma grande novidade; ainda que não fosse boa, não deixava de ser novidade. Arrancou dois dentes e foi ameaçado pelo dentista de na semana seguinte arrancar mais dois; ainda assim, o insólito passeio continuava a ser a única novidade em sua vida.

De certo modo, para nós, leitores, essa situação também não deixa de ser uma grande novidade, principalmente se comparada ao processo de violação da menina de “Barba de arame” ou ao sentimento de abandono do menino do primeiro conto. Neste caso, o elemento externo que provoca a dor do menino é o mesmo que o faz alegrar-se. Naquele ambiente inóspito, só a dor foi capaz de proporcionar-lhe a alegria da descoberta de coisas novas.

Conclusão

Antonio Carlos Viana, assim como Graciliano Ramos, além de não perder a dimensão crítica do seu papel de escritor frente à insólita e inóspita realidade nordestina, elabora uma narrativa onde não há lugar para o discurso pitoresco, para o clichê, tampouco para as representações panfletárias do real, muito provavelmente por conta de sua proximidade solidária com a dor narrada. Além disso, sua capacidade de captar o insólito e transformá-lo em matéria de ficção o coloca no lugar de um arguto observador daquela realidade.

Ao tratar da perda da inocência, por subtração, obrigamos a pensar no conceito de infância que até hoje paira sobre o imaginário contemporâneo, cuja origem remonta à Idade Moderna europeia – quando, por volta do século XVII, países como França e Inglaterra, diante de tantas atrocidades cometidas contra crianças, viram-se obrigados a cuidar delas. De adultos em miniatura passaram a ser encaradas como pequenos seres que deveriam ser moldados e educados para viver em sociedade – sobretudo porque, para muitos pensadores da época, como Locke, a criança não era um ser civilizado. Necessitava, portanto, da orientação dos adultos para que pudesse penetrar no mundo. Locke as via como seres amorfos, uma folha em branco que precisava ser escrita. Para Locke, a educação ideal era aquela capaz não só de ensinar o autocontrole, mas de inculcar o sentimento de vergonha entre os pequenos para que pudessem compartilhar, no futuro, do mundo dos adultos, já que ele os via como adultos em potencial, ou ainda como um meio para alcançar um fim.

Um século depois de Locke ter publicado *Da educação das crianças*, Rousseau, na França, para conceituar a infância, recorreu

à metáfora da natureza, da planta que deveria crescer de forma orgânica e natural, sem a interferência do processo educativo. Para ele, a criança deveria tornar-se uma flor saudável, em estado natural – concepção coerente com a sua teoria do “bom selvagem”. Rousseau defendia que a criança precisava ser encarada como um ser importante em si mesmo, e não como um meio para que se alcançasse um fim, como pensava Locke. Para ele, a infância era o estágio da vida em que o homem mais se aproximava do “estado de natureza”. Essa concepção foi extremamente importante para que as sociedades forjassem um novo conceito de infância, e foi a partir dela que virtudes como espontaneidade, pureza, vigor e alegria puderam ser reconhecidas e cultuadas como valores importantes e intrínsecos do comportamento infantil.

Apesar de concepções divergentes no que se refere à educação de crianças, tanto Locke quanto Rousseau concordavam que a orientação deveria ser dada pelos adultos. Para Rousseau, a criança era a própria natureza e deveria ser preservada como tal, ao passo que para Locke ela deveria tornar-se um livro variado e exuberante, escrito pelos adultos.

Para Norbert Elias, quando o conceito de infância se desenvolveu a sociedade começou a colecionar uma série de segredos que deveriam permanecer longe das crianças: as relações sexuais, a violência, a morte, o dinheiro, as doenças e os conflitos nas relações sociais. A criança precisou ser treinada para penetrar no mundo dos adultos, e isso foi feito através da escola e do livro.

No entanto, tais concepções não servem como medida para aferir os cuidados que a família dispensa ao menino conduzido pelas mãos do pai para viver sua primeira experiência sexual; tampouco nos parece que Luana – a protagonista de “Barba de

arame” – ou mesmo o neófito de Ana Frágua e, por último, o quase feliz menino de “Novidade” estivessem sendo preparados para se tornar um livro variado e exuberante, como pretendia Locke. Parece-nos óbvio que essa construção de infância não dá conta de explicar a infância retratada na ficção de Viana, que se configura como representação de uma parcela muito significativa de crianças da nossa sociedade, sobretudo porque a situação de indigência em que estão inseridas exige soluções de ordem prática, capazes de devolver-lhes, em primeiro lugar, o que têm de mais importante: a condição humana. Nenhum discurso filosófico ou pedagógico, por mais bem intencionado que seja, será suficiente para forjar tais soluções, tampouco para engendrar uma ideia única de infância condizente com a nossa realidade.

Muito embora as personagens principais dos contos analisados sejam crianças, nenhum narrador faz menção a escolas, brinquedos, livros ou qualquer outro signo que aproxime a infância de um rascunho de dignidade para a existência humana. Partindo da premissa de que na modernidade coube à escola definir um novo lugar para a infância, cabe considerar se são mesmo crianças as pequenas personagens da ficção de Viana, ou se estamos diante de novos adultos em miniatura, como aqueles que habitavam a Europa na Idade Média e a Inglaterra durante a Revolução Industrial.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CASTRO, Josué. *Homens e caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Sobre o narcisismo: uma introdução. Obras Completas*. V. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- KONDER, Leandro. *As artes da palavra*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- PEREIRA, Rogério. “Paiol cultural”. *Rascunho*. Curitiba. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php>.
- POSTMAN, Neill. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.
- SPINOZA, Baruch. “Pensamentos metafísicos”; “Tratado da correção do intelecto”; “Tratado político”. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- VIANA, Antonio Carlos. *No meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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 adequa 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,

1. Retiramos o termo de "Os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea", de Alcino Bastos (2009).

como poderíamos entender a transformação num terrível inseto experimentada por 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 facilimo. 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 metafórico,

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 pés: picadeiro/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

aconteceram, 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 política

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.

Anjo, e ainda assim mulher

Venus Brasileira Couy¹

“Figura de mulher, em seu sono
Encerrada, dir-se-ia que ela degusta
Algum ruído, a nenhum outro semelhante
que a preenche toda.
De seu corpo sonoro que dorme
Ela tira o gozo
De ser ainda um murmúrio
Sob o olhar do silêncio”.
Rilke

Como percorrer a trilha sinuosa e, às vezes, fatal, mapeada em *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft (1987), sem nos deixarmos abater pela bengala de Frau Wolf, pelo silêncio de Tia Marta, pela cabeleira estonteante de Anemarie, pelo hálito de cerveja de Tio Ernst, pela imagem fulgurante do anjo de bronze, pela criatura que se contorce dentro de Guísela ou ainda pela voz suplicante do velho Max, que, atrás da fresta, insistentemente repete: “vem, vem, vem” (p. 17)?

Ladrilhar o universo luftiano implica nos depararmos com personagens que anunciam a falência da grande família, debatem-se diante da solidão, da decrepitude do ser humano, da morte, e problematizam velhas questões, como a da busca da identidade,

* Doutoranda em Ciência da Literatura (UFRJ).

1. Agradeço a Ana Maria Portugal o franqueamento de sua biblioteca, tornando possível a elaboração deste ensaio.

o fascínio e a estranheza diante do duplo. Além disso, indagam sobre o que quer a mulher, ainda que não toda escrita, muitas vezes aprisionada em tarefas domésticas ou apenas num camafeu, mas que, ainda assim, põe-se a falar – mesmo que um dia tenha tido a voz presa e engasgada na garganta e em silêncio se tenha feito emudecer, de maneira meio torta, enviesada, canhota, por meio de fendas e fissuras ou apenas através de um ruflar de asas, de um quase voo, de um sopro alado, da asa esquerda de um anjo.

Talvez não seja por acaso que escolhemos como título para o ensaio, “Anjo, e ainda assim mulher”, nome de um quadro de Paul Klee que, à primeira vista, poderia soar como uma provocação ou, quem sabe, como uma ponta de ironia. No entanto, não há blague na nossa intenção, tampouco se pretende associar aqui a mulher à figura emblemática do anjo – imagem esgarçada e tão recorrente aos românticos. Muito menos queremos seguir a dinâmica comum no âmbito das simbologias e relacioná-la ao seu oposto, ao diabo, ao demoníaco, à bruxaria – tarefa insana empreendida pela Inquisição no período medieval –, e sim apontar para o que talvez seja o feminino que muitas vezes se confunde com a mulher e com a escrita da mulher, mas, como sabemos, não se restringe a ela.

O dúbio companheiro da morte

“O anjo de bronze que guarda nosso jazigo indica o difícil caminho do céu e finge não escutar nada” (pp. 12-3). Assim se apresenta inicialmente o anjo no romance luftiano: aponta para a morte e simula nada escutar. Ao contrário do que se poderia imaginar, não temos aqui um anjo acalentador que protege ou traz mensagens de reconforto e segurança, mas sim um anjo que

anuncia a perda, a separação, a ruína, semelhante ao anjo contra o qual lutou Jacó (Gagnebin: 1997, 127) e, especialmente, ao *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee comprado por Benjamin em Munique e sobre o qual o filósofo aponta:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. A tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin: 1986, 226).

Dessa forma configura-se o anjo benjaminiano: vê o mundo como ruína e a história como uma sucessão de catástrofes, como assinala Jeanne Marie Gagnebin. É, portanto, de um anjo “evasivo e insistente”, “jubilatório e aniquilador”, “inumano e monstruoso” que Benjamin escreve. E não seria esse também o lugar ocupado pelo anjo de bronze do qual Guísela reiteradamente fala?

“Anjo ou morcego?”. Indubitavelmente, o anjo do jazigo porta a mesma “incapacidade” ou “deformação” do anjo descrito por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história, qual seja, o anjo que anuncia o vazio e a separação:

Mas o anjo parece com tudo aquilo de que tive de me separar: os homens e também os objetos. Nos objetos que não tenho mais, ele mora. Ele os torna transparentes e atrás de cada um

aparece aquele a quem foram destinados. Por isso, ninguém pode me superar na arte de presentear. Sim, talvez fosse o anjo atraído por alguém que dá presentes e vai embora de mãos vazias (Benjamin apud Gagnebin: 1997, 127).

“Imóvel, duro, exilado, fingindo não ouvir as barrigas estourando na noite quieta” (Luft: 1987, 53), o anjo de bronze traz ainda o mistério da sexualidade tão caro a Guísela, imersa em suas intermináveis dúvidas acerca de sua virgindade, de seu sexo, de seu gozo e outros tantos questionamentos: “haveria um sexo por baixo das roupas de bronze? [...] A estátua do nosso jazigo parecia um rapaz, mas tinha seios perturbadores. Dúbio companheiro da morte” (p. 53).

Desde o início, Guísela busca construir a sua identidade tendo como ponto de sustentação a prima, Anemarie, que apresenta e põe em questão menos uma ligação homoerótica e mais o fascínio e o desconforto diante do estranhamento que o duplo causa. “Orelhas grandes demais”, “sempre tão miúda”, Guísela achava-se “feia”, “sem graça” (p. 17), “a criança mais esquisita da família Wolf” (p. 11). Como se autodenominava canhota, era obrigada muitas vezes a usar a mão direita, a mão certa: “sentia-se parecida com Seu Max, voz errada ou mão errada” (p. 17).

Anemarie, por sua vez, permanece em silêncio ao longo de toda a narrativa. Deixa-se falar, curiosamente, apenas por escrito através de duas cartas que escreve, a primeira endereçada à avó e a segunda, mais tarde, a Guísela. Embora sequer saibamos o som de sua voz, é, no entanto, “falada” a todo momento, sobretudo pela boca de Guísela, que constrói Anemarie para todos e para ninguém.

Estar tão longe... Só mesmo num lugar distante, inalcançável, Anemarie poderia permanecer. Só mesmo aí, exilada e silenciosa, poderia encarnar a figura do anjo de bronze, envolto

em mármore e vitrais roxos: “O anjo tem algo da plácida beleza de Anemarie. Nada de sexo e violência” (p. 38).

Moça ou rapaz? O rosto era de um belo adolescente, mas os cabelos desciam até os ombros, e debaixo dos panejamentos de bronze entreviam-se seios redondos. Eu tinha vergonha de olhar, mas eram seios (p. 41).

Só poderia suportar um amor de contatos brandos e superficiais, toques leves: música de violoncelo, corpo de anjo, Anemarie! Haveria um sexo por trás das roupas de bronze? (p. 134).

“Suportar um amor de contatos brandos e leves”. Talvez por isso amar Leo tenha se tornado tão penoso para Guísela. Talvez por isso ela só conseguisse enxergar, à sua volta, o branco, o gelo, a neve. Como no sombrio conto de Andersen, “A rainha da neve”, o coração de Guísela havia empedrado. Talvez só coubesse a Guísela, após a morte de Leo, parir a “criatura” que se contorcia dentro dela:

Teria existido mesmo a criatura naquele tempo? Ou só agora, depois da morte de Leo, que espatifou o carro contra um muro no meio da noite, pondo fim à solidão em que o deixei, essa coisa começou a viver dentro de mim? [...] Ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca, e deixar que meu corpo expulse seu violador [...]. A rainha da neve abriria o sexo num parto ou numa violação? [...] Terei coragem de num ritual último abrir a boca como nunca abri as pernas e parir minha purificação? (Luft: 1987, 37-8).

Talvez só restasse a Guísela, no instante de criação, o parto,² indagar acerca de sua identidade, de seu nome, de seu lugar, ainda que não obtivesse resposta:

2. Serge André indaga: “Por que, com efeito, não dar ao parto a importância de uma autêntica criação?” (1987, 284).

Devagar, meu habitante se vira, o leite acabou, mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é a minha identidade? Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o meu nome? Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo? (pp. 140-1).

De regras e bordados

Indagar acerca da identidade, de um lugar, de um nome, assim faz Guísela ao parir a “criatura”, que se revira e se contorce dentro dela, assim faz Guísela diante do susto e do pavor com o advento de suas regras:

Aos doze anos fiquei menstruada. Algumas de minhas amigas já menstruavam e havia meses minha mãe me dera explicações vagas, constringidas sobre essas “coisas” que aconteciam com as mulheres. [...] Aos doze anos então eu era “mocinha”, nem por isso, contudo, fui reconhecida como tal. Não participava das festas dos adultos; os brinquedos e os livros infantis me entediavam; mais do que nunca, estava deslocada (p. 68).

Dizer das regras é indagar acerca do que é ser ou tornar-se mulher, do que talvez seja o feminino, que jorra mensalmente – fluxo que faz laço com o corpo da mulher e o mundo, sangue que é perda, excesso e falta. Nilza Rocha Féres, em “Mulher: a fascinação do igual ao simulacro do homem”, assinala:

O que são as regras para a mulher? Pode-se dizer que as regras pertencem aos dois registros, do real e também do significante, fazendo uma relação com o tempo, em um ritmo que está fora do tempo cronológico. Pode-se dizer que elas fazem uma ligação, um nó que amarra os três registros: o imaginário, o real e o

simbólico. O que é que faz este nó? A mulher, através de suas regras, transmite no seu discurso a palavra do pai, da qual ela é também a guardiã. É a palavra da mãe que faz o nó que amarra os 3 registros da diferença dos sexos. Esta palavra pode também trazer em si sintomas que são produzidos pelas ideologias que só valorizam o papel da mãe e da igualdade dos sexos. À medida que os seres falantes fazem estes sintomas, estabelecem a ligação entre os registros (1987, 78-9).

Regrar e desregrar a mulher, isso sabem as regras fazer, circulando dentro e fora do corpo-mulher, sangue assustadoramente familiar e inquietantemente estranho.

O que querem, afinal, as mulheres que circulam incansavelmente por *A asa esquerda do anjo*? O que quer a matriarca Frau Wolf, esperando exaustivamente no alto da escada ou se ocupando diariamente em dar corda na sua coleção de relógios? O que quer Anemarie, exilada em seu violoncelo e, mais tarde, no amor proibido com Tio Stefan? O que quer Tia Helga, inquieta, balançando freneticamente a cabeça? O que quer Tia Marta, pronta para ensinar uma nova receita ou fazer um tricô ou crochê? O que quer Maria das Graças Moreira Wolf, doce e alegre, sempre pronta a agradecer ao marido? Finalmente, o que quer Guísela, mergulhada em suas infundáveis dúvidas e questões?

Sou? Guísela ou Gisela? Ódio ou amor? Fogo ou gelo? Meu lugar ainda é nos braços de Leo, que me ama? Ou nesse campo de neve, eu comigo mesma encastoadada no corpo imune a qualquer toque, qualquer afago, incandescido apenas à memória do que poderia ter sido e não foi? (Luft: 1987, 100).

E a resposta para a procura que tanto aflige Guísela não poderia ser outra: o vazio. Talvez por isso Guísela tenha tomado

tanto gosto pelos bordados e a eles tenha se dedicado com afincó: “gosto de bordar, sentada junto de minha mãe, às vezes, meu pai se junta a nós” (p. 100), “embora as agulhas ainda enferrujem, meus bordados saem quase perfeitos” (p. 83), “bordo e já não tem nenhuma importância que eu use a mão esquerda” (p. 123).

Bordejar duplamente à margem, mão esquerda que Guísela sabe usar. Bordar, dar voltas em torno do vazio, isso sabe a mulher, como assinala Ana Maria Portugal Maia Saliba, ao utilizar-se da metáfora da renda para dizer do feminino:

E o que é a renda? Não mais que uma linha, cordão ou fita que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá. E o que acontece se, por acidente, o fio é puxado? Não sobra nada dos desenhos, apenas o fio. A renda, com seus desenhos, é devolvida, em sua condição de buraco, ao espaço vazio. [...] Pois bem, fazer renda, disso a mulher sabe. Ficar na beirada, na bordadura fazendo voltas em torno da Coisa, em seu discurso desdobrado. “Mulher é desdobrável”. Eu sou, diz Adélia Prado (1987, 31).

Suspirar por alguém sem nome, sem rosto, suturar o vazio e a falta com o amor, empreitada que Guísela reiteradamente se impõe: “Bordava, bordava: era toda lábios, olhos, corpo envergonhado e afrito suspirando por alguém sem nome, sem rosto, que talvez tornasse o amor suportável, a chorar: vem, vem, vem” (Luft: 1987, 75). Mas onde o amor? No som plangente do violoncelo? Nas notas desalinhasdas do piano? Numa torta bem feita de duas camadas? “O amor, este enferrujou” (p. 99), mas onde, onde o amor? No mais além do verbo ou da carne imaculada?

Alemão batata, come queijo com barata!

Erigir a família, apresentando seus hábitos, convenções, rituais, manias e segredos, para em seguida desnudá-la, esfacelá-la; percurso trilhado por Guísela:

Tenho sete, oito anos. Ao menos três vezes por semana passo nesta rua para visitar minha avó e estudar piano na sala de música. Um ritual a ser cumprido, como tantos numa família organizada: tudo é bem organizado na família Wolf, ao compasso da voz seca da matriarca, minha avó. Só eu me sinto fora do ritmo, com o corpo miúdo, as orelhas grandes teimando em aparecer por entre o cabelo, que me obrigam a usar bem curto, “assim fica mais forte”! Também sou canhota e não conseguiram me corrigir (p. 14).

Dessa forma, Guísela, filha de pai de ascendência alemã e mãe brasileira, põe-se a rememorar a infância, a família, e conta sobre a avó germânica, Frau Ursula Wolf, chamada ainda de “A baronesa”, “A grande dama”, que “nos cantos da boca mostrava o desprezo pelo mundo” (p. 116). É em torno dela que os membros da família circulam, amedrontam-se ou se fazem emudecer: “Guísela, sente reta. Guísela, use a mão esquerda, Guísela, a agulha do seu bordado enferrujou mais uma vez! Guísela, por que não consegue ficar um minuto quieta?” (p. 21). As repreensões endereçadas a Guísela bem poderiam ser destinadas a Tia Marta, Tio Stefan, Tio Ernst, Tia Helga, enfim, a qualquer um que se pusesse diante da grande dama, como a destinada à mãe de Guísela, Maria das Graças Moreira Wolf:

Marie, você precisa ser mais exigente com suas empregadas – sempre chamava minha mãe pela forma alemã do seu nome. Meu pai ficava dócil diante dela, ouvia atento seus conselhos

sobre nossa vida particular. E eu não podia me esquecer de falar só alemão. Tudo precisava ser recomendado, ensaiado, mil vezes lembrado: gestos, expressões, linguagem, tudo falsificado na montagem daquele teatro em que se fraudava, até o menor resquício, a nossa identidade (p. 45).

O quadro familiar bem posto, bem colocado, vai rapidamente encaminhando-se para o esfacelamento e a progressiva decadência familiar é anunciada pela fuga noturna de Anemarie com Tio Stefan, restando apenas uma carta deixada pela neta, que Frau Wolf jamais mostrou:

O que aconteceu com Anemarie provou que “família” era apenas um nome, uma série de poses, talvez sobretudo uma aflição. Pois esta massa com tantas cabeças, olhos e bocas e nomes, predestinada a juntar-se paulatinamente no Jazigo, fragmentou-se em estilhaços: desde aquela hora fomos sombras apartadas, esquivas, suspeitando umas das outras: este teria sabido? Aquela teria adivinhado? Alguma outra teria sido cúmplice da trama inimaginável da traição. Pois Anemarie traíra a família Wolf. Antes, era como se a tocadora de violoncelo, idealizada, quase irreal, fosse a nossa identidade. Desmoronada a estátua, nos dispersamos. Só a sombra do Anjo ainda nos preservava, nos possibilitava fingir de maneira convincente que éramos uma família estável e limpa (p. 85).

A sucessão de doenças e mortes só reitera a decrepitude, a ruína e o dilaceramento da *Familie Wolf*. Novamente, ergue-se para Guísela o muro do exílio e as vozes das meninas gritando durante o recreio no pátio do colégio ainda se fazem ouvir: “ – Alemão batata, come queijo com barata!” (p. 25).

Eu me sentia outra vez falhada

Diante do vazio, a destruição, o aniquilamento, a morte. Não é gratuito, portanto, que diversas personagens de *A asa esquerda do anjo* encontrem na morte a sua morada. Morre Tia Helga, doente, balançando ininterruptamente a cabeça, morre Maria das Graças Moreira Wolf, de forma grotesca, com o rosto enterrado nas gemas de ovo, morre Anemarie, tomada pelo câncer no útero – punição redentora para um adultério familiar? –, morre Leo, batendo abruptamente seu carro contra o muro, morre a matriarca Frau Wolf, aos noventa anos, morre por fim Otto Wolf, sem alarido.

Em *A asa esquerda do anjo*, a morte torna-se um “alimento discursivo” (Castello Branco: 1991, 52) que nutre Guísela e a própria narrativa. E quem consegue escapar da pesada mão mortífera? Max, Tio Stefan e Tio Ernst, que, como Guísela, viviam à margem, na beirada. Max continua a espiar atrás da fresta, com seu “nariz pontudo”, sua “voz de mulher ou de menina, não sei se marota ou desvalida” (Luft: 1987, 15), Tio Ernst permanece virando pelo avesso a “seriedade” de seu nome³ e mergulha cada vez mais na cerveja; Tio Stefan se mantém um pouco afastado, mastigando o bocal do cachimbo.

Curiosamente, a única personagem feminina que sobrevive à mortandade familiar além de Guísela é Tia Marta. Resguardada depois de sofrer em silêncio, ainda regozija-se em dar receitas às noras e aguarda a chegada de novos netos. Resta, por fim, Guísela, que detém a garantia e continua a carregar consigo a força de sua solidão – “estou sozinha, tranquila e forte” (p. 12) –, ainda que os

3. Ernst, do anglo-saxão ou teutônico, combatente dedicado. Em alemão significa seriedade, gravidade.

fantasmas não cessem de assombrá-la, fazendo ranger os degraus, ecoar passos na escada ou suspiros no patamar e que à noite espiem pelas dobras das cortinas, grudem em suas pupilas, chamando-a “com voz de abismo – vem, vem, vem!” (p. 17).

Nem mesmo o silêncio roxo dos vitrais e o doloroso parto que expeliu a incômoda criatura e ainda o inestimável camafeu – no qual se vê uma “mulher de perfil, cabeleira entrançada em flores, tudo diminuto e perfeito, o nariz, as pestanas, uma mulher sem nome” (p. 16), a quem Guísela “secretamente chamou Anemarie” (p. 16) – conseguem resgatá-la de seu abandono e acabam por apontar novamente para o vazio e para o fato de Guísela se “sentir outra vez falhada” (p. 33) e imersa no aberto.

Ao fazer referência às *Elegias de Duíno*, Pommier assinala:

Rilke emprega diversas metáforas para definir o estado daquele que percebe o aberto. Nas *Elegias de Duíno*, utiliza um termo que é notável porque evoca uma forma particular de gozo. Este ser para o qual limites e diferenças se abolem, que faz surgir a esfera, é ocupado pelo anjo [...] Assim, o anjo é aquele em quem e por quem se opera uma transmutação do visível em invisível. Ele forma um ponto de passagem, um lugar onde as palavras ultrapassam o limite: ele é a própria fronteira. O anjo é esse ser assexuado que constitui o limite do representável, assim como o falo demarca retroativamente todas as demandas da mãe; graças a ele, as palavras querem dizer outra coisa que não aquilo que designam: ele conduz o visível da demanda em direção ao invisível do desejo. O anjo é o nome de empréstimo daquilo que não tem nome (Pommier: 1987, 103-4).

“Ser o nome de empréstimo daquilo que não tem nome”. Assim, o anjo esculpido no jazigo da família Wolf – que, após a sucessão de mortes, tem curiosamente a asa esquerda cada vez

mais fendida – torna-se exemplar para dizer daquilo que escapa e ameaça, do que é estranho e ao mesmo tempo familiar, do que é pura perda e ausência, do que é o inominável, o vazio e o indizível, do que sobra, é excesso e está mais além, talhado em um bronze, em uma lápide ou apenas traçado sobre a folha branca de papel, como o dúbio quadro de Klee, como a sombria história narrada por Guísela, como o inquietante romance escrito por Lya.

Referências

- ANDERSEN, Hans Christian. “A rainha da neve – um conto de fadas dividido em sete histórias”. In: _____. *Histórias e contos de fadas. Obra completa*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Vila Rica, 1996, pp. 342-74.
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 222-32.
- _____. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: _____. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 121-2.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. & SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial/Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- FÉRES, Nilza Rocha. “Mulher: a fascinação do igual ao simulacro do homem.” In: *Reverso*. Belo Horizonte: Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, nº 26, pp. 69-80, mar. 1987.
- FERRIER, Jean-Louis. *Paul Klee*. Tradução de Teletraduções. Lisboa/Paris: Pierre Terrai, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 123-36.
- _____. “Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina”. In: *Boletim Bibliográfico – Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de cultura, v. 43, nºs 3/4, pp. 7-14, jul/dez. 1982.

- GROHMANN, Will. *Paul Klee*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1985.
- LACAN, Jacques. “Deus e o gozo d’A Mulher”. In: _____. *O seminário – livro 20, mais, ainda 1972-1973*. 2ª ed. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp. 87-104.
- LUFT, Lya. *Mulher no palco*. 5ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *A asa esquerda do anjo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina – os impasses do gozo*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. “Mulher: da cortadura à bordadura”. *Reverso*. Belo Horizonte: Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, n° 26, pp. 28-34, mar. 1987.
- _____. *O vidro da palavra: o estranho como objeto-limite entre a literatura e a psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SERRES, Michel. *A lenda dos anjos*. Tradução de Rosângela Vasconcelos Tibúrcio. São Paulo: Aleph, 1995.

Fezes, erotismo e literatura: uma leitura de “Viagem de núpcias”, de Rubem Fonseca

Vinícius Carvalho Pereira

Autor desviante do cânone, Rubem Fonseca opera em uma escrita do interdito, revisitando temas proibidos e banidos para a esfera do marginal, como a violência, que se tornou lugar comum na crítica sobre seus textos. No entanto, uma outra linha de força se apresenta em sua ficção, ainda que pouco explorada no meio acadêmico: a temática das fezes e do abjeto, que, ao longo da história da humanidade, teve de ser transferida para o segredo do toalete fechado.

A criação do vaso sanitário privado, em oposição a seu antecedente arquitetônico, a *lavatrina* (estrutura pública nos célebres banhos romanos), revela a tendência de esconder a dejeção dos olhos do outro, conforme a crescente racionalização da sociedade. O presente trabalho pretende ir na contramão deste processo, lançando luz sobre as questões do baixo ventre e sua relação com o literário, potencializada na obra de Rubem Fonseca. Tomamos, para tanto, o conto “Viagem de núpcias” (1997) como objeto de análise que permita uma visão mais ampla sobre a produção do autor.

Assim, enquanto a tendência de pensar o fecal aponta para o monólogo interior no vaso de louça (Corbin: 1986), Rubem Fonseca investe na divulgação pública do excreta, reeditando práticas anteriores à histeria asséptica da sociedade atual.

* Mestre em Teoria Literária (UFRJ)

Se no mundo contemporâneo nos deparamos com a crise dos penicos, das fraldas de pano, das valas a céu aberto e da defecação em público por motivos higienistas, de certa forma pode-se observar em paralelo uma assepsia excessiva nos meios de comunicação. Com a constante evolução das tecnologias de telecomunicações e da informática, a possibilidade de ruído é cada vez menor, devendo a comunicação se dar sempre de forma linear, clara e coerente, a fim de banir qualquer possibilidade de dupla interpretação e de *nonsense* na informação. Para que isso seja possível, toda chance do aleatório tem de ser evitada, de modo que a decodificação da mensagem seja pura e controlada e se dê nos moldes exatos segundo os interesses – nem sempre tão puros – do locutor. Nesse sentido,

o limite último da guerra contra o ruído é um modo de vida totalmente controlado e a completa heteronomia do indivíduo – um indivíduo localizado sem ambiguidade na ponta receptora do fluxo de informação e tendo suas opções seguramente encerradas numa moldura estritamente definida pela autoridade especializada (Bauman: 1999, 237).

Rubem Fonseca, porém, ao privilegiar o sórdido em seus escritos, tira o leitor do torpor higienista, lançando-o nas dúvidas inerentes ao ambivalente abjeto: prazeroso ou infeccioso, sagrado ou profano, interno ou externo, sólido ou líquido...? Assim, além do interdito, o autor propõe uma escrita do entredito, em que silêncios, metáforas e ambiguidades instalam ruídos na leitura, de modo que o leitor seja lançado no torvelinho do não-saber. Portanto, aproxima-se da descrição que Julia Kristeva faz da literatura pós-moderna, em sua ruptura com a obsessão ordenadora, superego coletivo – nas palavras da autora – que assombra o homem moderno:

A literatura contemporânea não assume o lugar delas (Religião, Moral, Lei). Em vez disso, parece ser escrita para além do alcance perverso do superego. Ela reconhece a impossibilidade da Religião, da Moral e da Lei – seu jogo de forças e sua necessária significação absurda. Como a perversão, a literatura contemporânea tira vantagem dessas instâncias, desviando-as e subvertendo-as. [...]. O escritor, fascinado pelo abjeto, imagina sua lógica, projeta-se dentro dele, introjeta-o e, como consequência, perverte a linguagem – estilo e conteúdo (Kristeva: 1982, 16).

No plano do conteúdo, a ambivalência é notória em toda a obra do autor, que funde a lei e a promiscuidade em personagens como Mandrake; o masculino e o feminino em identidades ficcionais, como o travesti Viveca e tantas outras mulheres fálicas simbolicamente; o humano e o animal nos célebres assaltantes de “Feliz Ano Novo”; entre tantos outros casos. Nas reflexões aqui alinhavadas, porém, é dos intestinos que provém uma forma de indefinição e ambiguidade que permeia grande parte dos escritos fonsequianos.

No plano da forma, percebe-se, de maneira análoga, uma imprecisão de limites entre entidades constituintes da narrativa. Assim, segundo Vera Figueiredo, destaca-se

o deslizamento constante que a ficção do escritor realiza entre o dentro e o fora, entre o próprio e o alheio, e entre autor e leitor. Essa oscilação, característica da estética contemporânea, aponta para a dissolução das antíteses entre o que consideramos polos opostos, ou, se quisermos, para a indiscernibilidade dos contrários, em consonância com o acirramento do impulso crítico que coloca em questão as certezas canônicas da metafísica ocidental. A arte tende, então, cada vez mais, a afastar-se dos procedimentos de ruptura, das negações radicais que supunham afirmações também radicais. Em vez da revolução, a transgressão. Isto é, não se trata de fundar um novo

lugar, mas de trabalhar com a violação permanente de fronteiras – misturando tempos, espaços e remodelando continuamente identidades (2003, 12).

Nessa mistura de indefinições, borrando-se preceitos da dita “boa literatura”, segundo padrões clássicos, um dos textos fundacionais da crítica literária é subvertido: a *Poética*, de Aristóteles, que divide os gêneros literários e prescreve ser necessário separá-los bem, sem que um gênero macule outro na composição de um texto. Rubem Fonseca, por sua vez, comporta-se diante dessas prescrições como quem dá descarga no expurgo intestinal.

Aliás, a grande maioria das dicotomias e taxonomias que norteiam o pensamento racionalista são derivações de uma antinomia primeira, entre interior e exterior. Assim, o exterior é o duplo negativo do interior, apontando para o que o interior não é, de modo que toda classificação parte da operação básica de incluir/excluir, adotar/segregar. Tal oposição se deriva de uma projeção da dicotomia básica da metafísica platônica, isto é, a distinção entre sujeito e objeto. Logo, interior é tudo aquilo que se relaciona ao sujeito cognoscente, enquanto exterior é o objeto a ser conhecido. Seria, pois, nessa relação entre dentro e fora que se dariam o conhecimento e a possibilidade racionalista de compreender e dominar o real.

No entanto, tal binarismo é borrado pelo abjeto, que se opõe às noções de sujeito e objeto (Kristeva: 1982). Expulso do corpo do sujeito, o abjeto não é, todavia, objeto, pois, enquanto o objeto carrega em si uma significação cognoscível, o abjeto equivale a uma fissura na trama de significantes e significados, marcando o ponto exato em que essa cadeia se rompe. Paradoxal por excelência, o abjeto viola fronteiras de significação até no plano linguístico: no

latim, o verbo *jacio* era um significante multifacetado, vinculando-se às noções de lançar, deitar, jogar, exalar, produzir, dizer. Logo, seus limites semânticos eram já marcados pela imprecisão.

Na língua portuguesa, sujeito, objeto e abjeto, por exemplo, são todos vocábulos derivados dessa mesma raiz, apresentando, contudo, significados muito distintos. Enquanto os dois primeiros fundam o par opositivo que norteia a metafísica, o último dissolve tal dicotomia, levando o indivíduo simbolicamente de volta à união primordial uterina, abandonada quando de sua definição como sujeito.

Durante a gestação, o feto não se reconhece como um eu completo, em oposição à alteridade placentária. Envolto no líquido amniótico e preso à mãe pelo cordão umbilical, há apenas completude no período que antecede a individuação, na fusão entre sujeito e o objeto materno. No entanto, tal situação paradisíaca tem fim no primeiro trauma da vida humana, o corte do cordão umbilical, cisão que funda o limite inicial do homem: a fronteira corpórea. Ao longo da vida, o sujeito experimenta, pois, a nostalgia da comunhão com o ambiente, revivendo esse prazer na experiência da abjeção.

A abjeção preserva o que havia no arcaísmo do relacionamento pré-objetal, antes da violência imemorial com que um corpo é separado do outro para ser – preservando a noite em que o limite da coisa significada desaparece e onde se completa o afeto imponderável (Kristeva: 1982, 10).

A imprecisão do abjeto acarreta seu caráter inefável e aviltante, mas é essa própria vagueza que oferece a promessa secreta e indecorosa de devolver o indivíduo à fusão original. O abjeto é aquilo que tentamos ejetar, pois não o podemos adjetivar (verbos também derivados da raiz *jacio*), visto que não se encaixa

nos paradigmas racionalistas de classificação. Nesse contexto, as fezes se revelam o abjeto por excelência, dada sua condição de eterna ambiguidade.

Se a experiência da abjeção está intimamente ligada à noção de prazer, em busca de uma completude perdida com o corpo materno, há, pois, que ser relacionada ao erotismo. Além das relações parafilias óbvias, que abundam em compêndios de psicanálise e psiquiatria, como a coprofilia, a coprolatria e a escatofilia, toda vivência do abjeto envolve um desejo de dissolução e perda de si mesmo, tal qual um retorno à placenta simbólica.

Da mesma forma, o momento erótico pode ser definido como aquele em que se suspendem as barreiras intersubjetivas (Bataille: 1987), borrando-se as fronteiras entre eu e o outro, como no ventre materno. O próprio verbo “borrar”, nesse contexto, é digno de atenção, uma vez que, além de designar a imprecisão de limites típica do ambivalente, pertence ao campo semântico das fezes. Assim, fezes e sexo culminam para uma mesma possibilidade de transcendência dos limites do corpo, em que se confundem a incorporação do outro e a “excorporação” de si. À lista de sujeito, objeto e abjeto, derivados de *jacio*, adicionamos, pois, a ejaculação. Enquanto os dois primeiros fundam a metafísica e a divisão do real em categorias estanques, os dois últimos fundem essas esferas e se tornam, ao mesmo tempo, fascinantes e atemorizantes.

De maneira análoga, as tênues barreiras entre abjeção e erotismo também são facilmente suspensas, seja no gozo carnal ou textual (Barthes: 2006). Muito próximas na geografia do baixo ventre, as cavidades anal e genital tornam-se ainda mais relacionadas se intermediadas pela oral: a boca, a língua e a linguagem, por meio da literatura, recrudescem a ambivalente

situação entre o abjeto e o erótico. Resta, pois, apenas um prazer indiferenciado, de fontes indistintas, a ser fruído pelo homem, seja na latrina, na cama ou na página do conto “Viagem de núpcias”, texto anal(isado) a seguir.

Núpcias abjetas

Aproximando as esferas do amor e da dejeção, o conto “Viagem de núpcias”, publicado pela primeira vez no livro *Histórias de amor* (1997), faz do excremento um elemento de união. A obra em que se encontra o texto em questão tem como fio condutor que une os contos o que se apresenta no título: histórias de amor. Todavia, diferentes do que a tradição canonizou como protótipo do conto amoroso, as narrativas do livro não têm finais necessariamente felizes, vilões que se oponham ao amor de jovens ou casais que tenham de lutar contra imposições sociais para afirmar seu sentimento. Em vez disso, o desejo nesses contos beira o grotesco, sendo geralmente associado a matérias pouco românticas, como, no caso de “Viagem de núpcias”, as fezes.

O conto narra a história de Maurício e Adriana, dois jovens belos, ricos e bem-sucedidos que têm apoio intenso das respectivas famílias para o casamento, ao contrário de Romeu e Julieta, casal emblemático da literatura amorosa. Adriana, seguindo os moldes tradicionais da heroína romântica, é virgem, guardando sua pureza – e, conseqüentemente, os meandros de seu corpo – para a noite de núpcias. Seu namorado, no entanto, também de acordo com os machistas preceitos românticos, era um jovem de vida sexual intensa com diversas mulheres, até o dia do casamento, quando abandona essa promiscuidade pregressa para viver um amor puro com sua esposa.

O problema para o casal se inicia justamente com essa pureza: sem carnalidade, o amor dos jovens se revela puro não só no plano espiritual, em que o suposto nobre sentimento não se mistura às baixeiras do corpo, mas também no plano físico, pois não há trocas de fluidos ou rejeitos metabólicos entre os jovens, configurando uma relação absolutamente asséptica e assexuada.

Tal fato é ratificado na própria seleção vocabular empregada pelo narrador, que afirma, antes da cena do casamento, que “Adriana estava apaixonada por Maurício, mas ele a amava candidamente, como se ela fosse sua irmã” (Fonseca: 1997, 35). Nesse trecho, a polissemia do termo “cândida” é reveladora, pois a transgressão entre limites de significação operada por essa palavra indica diferentes camadas de leitura para o trecho em que se encontra. Além de sinônimo de “pura”, “cândida” é também um substantivo que designa vulgarmente o hipoclorito de sódio (água sanitária), substância utilizada como desinfetante, a fim de exterminar toda a impureza e as consequentes ameaças que ela perpetra. Assim, “amar candidamente”, ao denotar um amor sem carnalidade, conota um amor sem as necessárias impurezas – excreções corpóreas – borradoras de limites.

Nesse sentido, é importante ressaltar a relação entre a suspensão de limites intersubjetivos, possivelmente proporcionada pela abjeção, e o erotismo. Se o desejo pelo outro é sempre uma busca pela fusão, o amor só pode ter plenitude quando se turvam as fronteiras entre os seres, misturando-se, inclusive, os líquidos que correm em seus corpos.

Assim, o erotismo é uma busca pela suspensão momentânea da descontinuidade entre seres. No momento oportuno, a matemática perde o sentido, dois igualam-se à unidade, e os limites entre

os indivíduos são dissolvidos, fundindo-se, portanto, em apenas um, dissoluto em todas as acepções:

Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. Encontramos nas passagens desordenadas dos animálculos engajados na reprodução não só o fundo de violência que nos sufoca no erotismo dos corpos, mas também a revelação do sentido íntimo dessa violência. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio? (Bataille: 1987, 16).

O erotismo é, portanto, sempre uma violência, como no texto fonsequiano, marcado por um realismo feroz (Candido: 2000). No entanto, Maurício, amando Adriana “candidamente”, não fusionara com ela corpos, líquidos ou excretas antes do casamento, mantendo-se intactas as barreiras intersubjetivas entre os namorados.

Assim, na noite de núpcias, primeiro momento de conjunção carnal entre os amantes, todo o ritual de defloramento foi tenso e sofrido, dada a exagerada assepsia que permeava a relação. Como a vítima sacrificial que se apronta para um triste fim, e não para uma noite de gozo, Adriana se retirou para uma câmara à parte, onde se preparou, preocupada e insegura, tal qual para ser sacrificada a algum deus obscuro.

A própria descrição da fusão dos corpos é descrita, não como um momento de prazer, mas de tensão tanto da vítima quanto do algoz no altar da imolação. Em um longo parágrafo que ocupa duas páginas, tirando o fôlego do leitor, a própria tessitura do trecho sugere a atmosfera opressora do coito, visto o apego das personagens, até então, à pureza, seja do amor, dos corpos ou dos fluidos.

“Não quero beber”, Adriana disse, com um fio de voz. Maurício esvaziou em longos sorvos as duas taças e deitou-se de barriga para baixo ao lado de Adriana, beijou os bicos enrijecidos do peito dela, depois o lábio e o pescoço. Adriana deu um suspiro de langor e medo. Maurício também suspirou porque o seu pênis permanecia flácido. [...] Novamente pensou ansioso em Ludmila e então o seu pênis afinal endureceu e ele deitou-se apressado sobre Adriana, separando abruptamente as suas pernas, temendo que a ereção cessasse. [...] Adriana disse que ele a estava machucando, pediu que parasse, mas Maurício sabia que se não prosseguisse sem trégua seu pênis perderia seu enrijecimento, não endureceria mais naquela noite. E assim investiu com rapidez e brutalidade, sem se importar com os gritos de dor de Adriana [...]. Ele atacou ainda mais durante algum tempo para se certificar de que seu dever fora cumprido (Fonseca: 1997, 38).

Tendo a relação entre os jovens sido sempre permeada pela pureza – em todas as suas formas –, a mistura de líquidos do coito foi um processo sofrido e sufocante, como a própria estrutura claustrofóbica do parágrafo que o narra. Assim, mais do que em um ato de prazer e gozo cúmplice, os amantes se portaram como inimigos em luta, destacando-se na descrição da cópula vocábulos como “medo”, “machucar”, “brutalidade”, “dor” e “atacar”.

Na dificuldade de se excitar diante da pureza de Adriana na noite de núpcias, Maurício recorre à memória de Ludmila, “uma das parceiras preferidas das suas noites lúbricas no apartamento da cidade” (Fonseca: 1997, 38). Momentos lembrados pela abjeção do sexo e da mistura de secreções corpóreas, tais cenas pretéritas são marcadas pela polissemia, que turva os limites semânticos em torno do vocábulo “lúbrico”. Em sentido literal, tal palavra designa algo ligado à luxúria e à sensualidade, como se percebe após uma primeira leitura do conto. No entanto, em um nível mais profundo

de significação, pode-se compreender tal referência de acordo com outra acepção proposta por Houaiss (2001), segundo o qual “lúbrico” indicaria algo úmido, mole ou escorregadio, podendo ser associado ao caráter ambivalente e pastoso das fezes, o que confirmaria a impureza excitante dos encontros com Ludmila.

Além disso, o mesmo dicionário aponta uma possibilidade de conotação para o termo “lúbrico”, que poderia ser empregado para designar o ventre que processa rejeitos com facilidade. Assim, noites lúbricas seriam aquelas em que o objeto se processaria com facilidade, não havendo ojeriza asséptica ao ambivalente, seja do sexo, da suspensão das barreiras intersubjetivas ou das próprias fezes. Ademais, a origem etimológica de “lúbrico” (*lubricus*, em latim) não poderia ser mais parecida com a origem de “lombriga” (*lumbricus*, no mesmo idioma), animal que habita, alimenta-se e copula nos meandros intestinais, retorcendo-se na sensual ambiguidade que o termo “lubricidade” permite.

Dessa forma, apenas excitado pela lubricidade de Ludmila, Maurício consegue fazer sexo com a esposa na noite de núpcias. Diferente da outra, porém, Adriana não admite a impureza, pedindo ao marido que apague a luz antes de irem para a cama. Sendo necessário esconder a indecente transgressão das fronteiras de seus corpos, o casal se põe a discutir sobre o destino a ser dado às provas do “crime” de seus fluidos:

“Vou trocar esse lençol, deve ter roupa de cama limpa em algum lugar”, ela disse.

“A arrumadeira faz isso amanhã. Vamos dormir no outro quarto”, ele disse.

Mas Adriana encontrou lençóis num armário e refez a cama, dobrando cuidadosamente o lençol manchado, de maneira que o sangue não fosse visto. Depois foram dormir no outro quarto (Fonseca: 1997, 39).

Sendo impossível simplesmente apertar o botão da descarga, como se faz com os resíduos que vão para a louça sanitária, a jovem esposa se esforça para se afastar dos ambíguos rejeitos de seu corpo, preocupando-se ainda em escondê-lo dos olhos alheios. Diferente da antiga tradição de exibir orgulhosamente o lençol manchado pelo hímen virginal rompido na primeira noite de amor marital, a tentativa de Adriana de ocultar seu abjeto fluido revela que, apesar da perda da virgindade, mantém-se sua obsessão pela pureza e pela assepsia.

Prova da transgressão, mesmo que momentânea, das barreiras de seu corpo, formando-se uma zona de liminaridade em que os limites do eu e do outro se perderam, o sangue era nojento e ignominioso para a jovem. Afinal,

as codificações do corpo e as manifestações afetivas que acompanham as reações de nojo respondem à intolerância do homem à ausência de sentido no mundo em que ele vive. O inconformismo da conduta corporal corresponde ao inconformismo da ordem intelectual: as codificações do corpo são também codificações do mundo, são de ordem intelectual, e as reações afetivas não são senão uma maneira particular de manifestação para a consciência da estruturação intelectual inconsciente do mundo (Rodrigues: 2006, 122).

Na ameaça da crise do sujeito e do corpo social, suscitada pela ambivalência do fluido corpóreo – sangue sagrado da virgem e profano do coito –, o casal decide abandonar as núpcias e voltar para casa, não mais se envolvendo em conjunções carnavais.

Assim, ambos partem juntos em lua-de-mel para fazerem *rafting* no Rio Colorado, em uma viagem que mudaria suas vidas. A bordo de um bote, têm de deixar a segurança higiênica de suas

casas e do hotel onde passaram a noite de núpcias, abandonando-se ao selvagem, ao incalculável e ao avesso à classificação ordenadora. Desse modo, aproximaram-se da imprevisível natureza e se afastaram da racionalizante cultura ao embarcarem

[n]o selvagem, remoto e poderoso Rio Colorado [, que] atravessa o dramático e fascinante red rock country do Canyonlands National Park... Paredões de rocha de arenito vermelho de trezentos metros de altura ladeiam as margens do rio... Nas cem milhas de descida do rio, você atravessa corredeiras famosas como a Satan's Gut.... (Fonseca: 1997, 40).

Para demonstrar a mudança que se opera lentamente no casal, em busca de formas menos assépticas de viver, entrando em contato com o indômito abjeto, a própria seleção de palavras feita pelo narrador é reveladora: entre todos os acidentes geográficos possíveis para se percorrer em um bote, o texto apresenta a queda Satan's Gut, que de fato existe nos Estados Unidos e, em português, teria seu nome traduzido como "Intestino/Tripa de Satanás". Assim, um casal que se põe a remar em um pequeno bote à deriva de uma corredeira que sai das tripas do demônio coloca-se simbolicamente como um diabólico bloco fecal que abandona os intestinos e é lançado na torrente da descarga.

Embora o símile pareça grotesco, confirma-se essa leitura ao longo do conto, permeado por referências às fezes. Como exemplo, pode-se citar a principal preocupação de Maurício no que diz respeito às condições inóspitas em que se poriam durante a viagem:

"E como é que a gente?..." "A gente o quê?"

"Não é nada."

"Você quer perguntar onde são feitas as necessidades fisiológicas, não é isso?", disse Adriana, que conhecia Maurício havia tempo bastante para conhecer seus tabus.

“Isso mesmo.”

“Está aqui no folheto. Toda balsa tem um toailete especial, que é diariamente esvaziado num depósito antisséptico da balsa e depois levado para a sede da empresa de turismo. É proibido urinar ou fazer qualquer coisa no terreno, o solo e cada pedaço de pedra são preservados e protegidos por lei. Mas eu não me preocuparia com isso, a companhia deve ter previsto uma maneira confortável, higiênica e recatada de resolver o problema”, disse Adriana (Fonseca: 1997, 42).

O silêncio de Maurício, ausência da linguagem diante do impronunciável abjeto, é compreendido por Adriana, que logo o substitui por um termo pomposo e vago, “necessidades fisiológicas”, embora essa locução, ao designar demandas corpóreas, seja pouco elucidativa, pois pode apontar para outras necessidades, como alimento, oxigênio etc. Essa precariedade do discurso revela o horror ante o inominável, dado o caráter ambivalente e inclassificável das fezes, que também avilta a jovem esposa no que tange ao sexo.

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar. O principal sintoma de desordem é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre ações alternativas (Bauman: 1999, 9).

Inefável tabu da dejeção, defecar foi substituído até por uma estrutura vazia de significação como “fazer qualquer coisa no terreno”, que, por poder indicar tudo, acaba não designando coisa alguma.

Ao puritanismo discursivo dos jovens, que se recusam a dizer os nomes feios do excreta, opõe-se a dicção sem meias palavras do narrador observador que perpassa muitas das obras

fonsequianas. Assim, ao dizer que a resposta para a dejeção “está aqui no folheto”, o conto sugere um artifício metalinguístico: se o folheto publicitário que divulga o *rafting* no Rio Colorado explica como lidar com as fezes, também o faz Rubem Fonseca, na página que tem em mãos o leitor – do conto, não do folheto. Diferente do esdrúxulo “depósito antisséptico da balsa” a ser “levado para a sede da empresa de turismo”, o excremento é dito explicitamente na ficção fONSEQUIANA, promovendo a catarse – no sentido aristotélico, de purificação de humores negativos diante da obra de arte, e no sentido médico, de evacuação dos intestinos. Portanto, enquanto a “companhia deve ter previsto uma maneira confortável, higiênica e recatada de resolver o problema”, o autor de “Viagem de núpcias” prevê uma maneira séptica e visceral de compor seus textos.

Como característica predominante na obra de Rubem Fonseca – em paralelo à notória temática da violência de seus primeiros escritos – a remissão ao papel do autor é constante no conto, visto que o casal está sempre acompanhado por alguém que escreve, seja o poeta que com eles faz *rafting* ou o misterioso homem do notebook.

O aeroporto de Moab consistia numa pista de pouso e decolagem e uma pequena casa pré-fabricada, de madeira, que estava fechada. Ao lado da casa havia dois trailers. Não havia nenhuma pessoa da empresa de viagem esperando por eles. Na verdade, além do piloto do teco-teco e do homem do notebook não se via mais ninguém na casa, nos trailers ou mesmo na imensa planície vazia que os cercava (Fonseca: 1997, 43).

Além disso, garantindo unidade ao texto e funcionando como um índice (Barthes: 1973) que aponta gradualmente para o clímax da narrativa, a presença da “pequena casa pré-fabricada”

– ou “casinhola”, como em menções posteriores no conto – sugere a popular “casinha”, latrina privada no interior do país. Assim, qual augúrio do final em que as fezes unem o casal, com seu poder de ambivalência poluente, os dois jovens entram juntos na “casinhola”, para dar um telefonema quando chegam ao aeroporto.

Porém, até que chegassem à situação para que esse índice da narrativa aponta, o casal ainda teria de se submeter a uma experiência intensa com o abjeto, tão radical quanto a prática do *rafting*. Afinal, a “casinha”, como índice, apenas indicava o fim do percurso narrativo. Muito teria o casal de viver – e o narrador a relatar – até que os jovens vivessem plenamente a dejeção, pois ainda estavam muito presos a convenções de higiene: “Eles nunca entravam no banheiro juntos, em seu apartamento novo de São Paulo cada um tinha banheiro próprio” (Fonseca: 1997, 45).

Tamanha falta de intimidade se reflete na vida conjugal das personagens, praticamente assexuada, pois o rapaz não se sentia excitado pela moça, a despeito de sua beleza. Sendo a volúpia uma força muito mais próxima da natureza do que da cultura, o casal padecia de uma subserviência muito forte aos ditames da racionalização ordenadora, repudiando toda a ambivalência e os instintos sexuais. Como que intuindo o drama dos recém-casados, a guia Suzete “disse que a comunhão com a natureza devia fazê-los mais felizes, mas que, como dissera Mildred Barbel, ‘happiness is a conscious choice, not an automatic response’” (Fonseca: 1997, 46). Dessa forma, faltava ao casal abandonar-se voluntariamente ao instintivo, e não esperar que o desejo os invadissem automaticamente após o laço matrimonial.

Contudo, o brado da natureza invocando o casal é mais forte que sua obsessão higienista. Como seres humanos, além de

homo sapiens sapiens os jovens são *homo cacans* (Fonseca: 1994), não podendo escapar aos ditames de suas entranhas. No entanto, para tentar ordenar e controlar essa poderosa força da natureza que se rebela contra a taxonomia racionalista, a sociedade, representada pelas ordens da guia Suzete, legisla sobre as fezes, promovendo uma gramática das excreções.

[Suzete] pediu que ninguém urinasse no terreno, estavam num parque nacional que devia ser preservado, dentro da água podia, ou então no dispositivo sanitário que Boatman estava instalando naquele momento no meio do mato, num local distante, isolado da vista de todos. Para ir ao vaso sanitário a pessoa teria que passar por um ponto onde havia um rolo grosso de papel higiênico numa caixa com um pé comprido espetado no solo. [...] “Quando alguém forusar o dispositivo, deve apanhar o rolo. E depois colocá-lo no mesmo lugar. Assim, a ausência ou presença do rolo orientará os usuários” (Fonseca: 1997, 47).

Tal legislação, visando ao máximo de pureza, asseamento e individualidade, prescreve práticas muito mais simbólicas do que realmente ambientais, como a urina dentro da água. Do ponto de vista ecológico, é absurdo pensar que a urina, líquido expelido por todos os animais, seria um poluente para a terra, mas não para o rio. Logo, a água desempenha, nesse caso, papel alegórico de ablução e purificação, neutralizando e dissolvendo a sujidade da excreção. Da mesma forma, a necessidade de banir para dentro do mato a latrina improvisada e impedir o encontro de pessoas a caminho dela muito se assemelha à tentativa do casal de esconder o sangue quando de sua primeira conjunção carnal.

Apesar dessas restrições com vistas à manutenção da ordem, o temor do caos e da ambivalência se mantém preponderante

no casal, que se recusa a usar o vaso instalado por Boatman. Porém, como têm de se curvar à pressão que o abjeto faz em suas entranhas, decidem urinar no rio, não obstante a guia lhes ter dito “que eles não podiam tomar banho no rio pois aquele trecho estava infestado de giárdias, um protozoário [...] que causava fortes diarreias” (Fonseca: 1997, 48). Assim, temerosos de usar o sanitário disponibilizado pela empresa de turismo, os jovens acabam se molhando em uma falsa promessa de higiene – a água –, que os reconduz, mais tarde, à inescapável latrina.

Sofrendo os efeitos das giárdias – natureza que devolve o homem à sua semelhança com os animais, pela dejeção –, Maurício encaminha-se para o sanitário, mas surpreende Adriana nas proximidades do dispositivo provido pela empresa de turismo. Marcados ainda fortemente pelo impronunciável tabuístico, os jovens não trocam palavras sobre o que os movera a se aproximar do vaso, simplesmente calados e constrangidos, como criminosos que refletem sobre a falta cometida:

Maurício foi até o vaso sanitário e antes de sentar olhou a camada de líquido antisséptico azul-celeste transparente que enchia o receptáculo. E pôde ver com nítida clareza um enorme bolo fecal marrom-escuro submerso no fundo. Um pedaço de papel higiênico amarfanhado boiava na superfície. [...] Aquela asquerosa, imensa massa excrementícia fora expelida por Adriana, e essa constatação o encheu de horror. Espalhou papel profusamente sobre o líquido, de maneira a esconder aquela visão repugnante. Seus intestinos ficaram ainda mais bloqueados. Vestiu as calças e se afastou, com o pouco que restava do rolo de papel higiênico na mão. Quando chegou na caixa onde deveria colocar o papel, parou sem fôlego (Fonseca: 1997, 54).

A prova do crime horrível de Adriana, no entanto, era evidente, a despeito de sua tentativa de ocultá-la com o papel

amarfanhado. Note-se, nesse sentido, a oposição entre a coloração marrom-escura das fezes da moça e a limpidez do “líquido antisséptico azul celeste transparente”. Conclamada por seu instinto de *homo cacans*, a jovem macula permanentemente a pureza do vaso, alegoria da racionalidade categorizadora que sustenta as relações sociais e permite ao ego, em princípio, compreender e ordenar o real.

A visão das fezes da moça causa em seu marido o que em literatura se convencionou chamar de “epifania”, termo tomado de empréstimo à religião que originalmente indicava uma manifestação reveladora de Deus, em que se revivia o batismo de Cristo. Ian Reid, em *The Short Story*, teoriza sobre a relevância desse fenômeno como um átimo peculiar à estrutura do conto canônico, servindo não só ao desenrolar da narrativa, mas à estrutura própria da narração:

Poder-se-ia dizer que o conto tipicamente se centra sobre o significado interior de um evento crucial, sobre grandes intuições súbitas, “epifanias”, no sentido que James Joyce confere a essa palavra; em virtude de sua brevidade e delicadeza, ele (o conto) pode, por exemplo, singularizar com especial precisão aquelas ocasiões em que um indivíduo está mais alerta ou mais solitário (Reid: 1977, 28).

Todavia, em “Viagem de núpcias”, a epifania localiza-se na ambiguidade entre o sagrado e o profano, pois o aspecto de iluminação espiritual não é desencadeado pelo divino, mas sim por uma “asquerosa, imensa massa excrementícia”. Após se deparar com as fezes da amada, Maurício passa a vê-la de outra forma, desejando carnalmente seu corpo e buscando-a de forma incessante para o sexo. A visão de algo que habita a fronteira entre o sujeito e o objeto,

o abjeto, convida simbolicamente o rapaz a desejar o mesmo tipo de fusão com a carne da esposa, não mais a amando da pura e asséptica forma “cândida”.

No monólogo interior que a solidão da latrina permite, o próprio corpo do rapaz reage ante a visão do abjeto: além da perda do fôlego, “seus intestinos ficaram ainda mais bloqueados”, reagindo de forma complementar às entranhas da Adriana. O que um expele, o outro retém, como no ato sexual. Todavia, no lugar do sêmen jorrado pelo homem e retido pela mulher, apresentam-se aqui as fezes expurgadas pela moça e guardadas por seu marido.

Feito o ato sexual simbólico, posto no papel do livro pelo autor e no papel higiênico pelo casal, segue-se-lhe a cópula carnal, ocorrida quando ambos se encontram na barraca:

Adriana entrou na barraca. Maurício tirou a roupa dela delicadamente, depois se desnudou também, feliz com sua virilidade latejante. Deitaram-se e ele beijou Adriana na boca, sorvendo a saliva dela, e pacientemente percorreu com a língua as mais recônditas partes do corpo da mulher que amava [...]. Depois possuiu-a com um ardor que nunca tivera, e esperou que os braços e as pernas da sua mulher se enlanguessessem no gozo para fruir aquela comunhão com um deleite que não imaginava pudesse existir (Fonseca: 1997, 55).

Despido das preocupações de assepsia prática e simbólica, o casal finalmente goza junto a fusão de suas carnes e a troca de seus líquidos, suspendendo no momento da cópula a descontinuidade (Bataille: 1987) de seus corpos. Depois da visão do abjeto nascido das vísceras de Adriana, Maurício sorve com prazer outras excreções da amada, como sua saliva.

Mais do que isso, percorre as partes mais recônditas – anteriormente vistas como sórdidas – do corpo da esposa com a

língua, criando-se, no plano do enunciado, uma cena de forte carga erótica. Contudo, o gozo tem eco no plano da enunciação, graças ao truque metalinguístico em que uma língua que percorre o que há de recôndito no organismo pode também ser lida como metonímia da linguagem despudorada.

Na obra de Rubem Fonseca, tal estratégia de composição literária dá materialidade ao texto, que pode ser percorrido eroticamente com uma língua que toca o impronunciável. Nesse sentido, a máxima de que a perversão é o regime do prazer textual (Barthes: 2006) ganha ressignificação: perverso ao passar a língua no recôndito do corpo e se excitar coprofilicamente com as fezes, o prazer também é perverso por deslocar o erotismo do genital para o literário, convidando o leitor ao gozo ao tocar com a língua literária o inefável ambivalente do corpo do idioma.

Assim, se a psicanálise apregoa uma divisão da sexualidade humana em oral, anal e genital, “Viagem de núpcias” revisita essa taxonomia do desejo, mas dissolvendo as fronteiras entre as distintas modalidades de fruição do prazer. O literário, o excrementício e o erótico, que correspondem a essas supostas etapas da estruturação do gozo, fundem-se de forma ambivalente nesse texto, com as ambiguidades e duplicidades caras que tanto deleitam e assustam o homem.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion, 1986.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. "Asteriscos". In: _____. *Lúcia MacCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. "Viagem de núpcias". In: _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- REID, Ian. *The Short Story*. Londres: Methuen, 1977.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

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, lãnsã 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 afinco 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 enlacrado: 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.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

ADRIANO ESPÍNOLA

**“O deus Acaso rege muito mais do que se
imagina as nossas vidas e obras”**

Quando a crítica se debruça sobre a obra de um poeta, a fim de analisá-la em seu percurso, uma das primeiras tarefas é identificar o momento em que o autor alcança sua própria voz. Geralmente, isso é estabelecido quando determinados aspectos aparecem e reaparecem com alguma constância, formulando uma identidade.

Mas há produções que não propiciam tal conforto ao crítico, e a de Adriano Espínola é certamente um substantivo exemplo. Tendo iniciado sua carreira no princípio da década de 1980, o também professor já publicou seis livros de poemas, havendo aguda diferença de um para outro, o que se acentua com a recente publicação de *Malindrânia*, sua estreia pelas veredas da prosa.

Nesta entrevista, concedida por email ao doutorando em Literatura Brasileira **Marcos Pasche** (UFRJ), Adriano fala sobre a metamorfose de sua escrita, de seu trabalho como ensaísta e da maneira como o acaso está de braços dados com ele para a invenção de sua obra.

Se o poeta é de fato um fingidor, o que finge Adriano Espínola?

Desde que Fernando Pessoa popularizou a figura do poeta como um fingidor, pensa-se que o ato poético estaria só nisso: na simulação de estados afetivos. Não é verdade. Fingir a “dor que deveras sente” significa antes de tudo ser capaz de expressar de forma esteticamente convincente um sentimento e/ou ideia, quer seja(m) verdadeiro(s) ou não. Não esqueçamos que Pessoa era um poeta-ator, de temperamento dramático. Por isso mesmo o seu fingimento é semelhante à mímese aristotélica. Então, fingir, para mim, significa tentar alcançar a expressão literária capaz de convencer e comover o leitor. Cada poema ou narrativa, portanto, é essa tentativa de fingimento.

Sua poética apresenta forte caráter híbrido, seja pela ambientação local dos textos, que se locomovem entre as praias nordestinas e as avenidas das grandes cidades, seja pela forma textual, que ora se recata na técnica tradicional, ora explode em versos convulsivamente livres. Isso é fruto de uma opção estética previamente estabelecida ou foi um “acidente de percurso” de um poeta que saiu da província e se integrou ao caos metropolitano?

Os dois. Do ponto de vista formal-temático, as mudanças que se deram em cada um dos meus livros foram, em grande parte, “previamente estabelecidas”. Lembro que depois de escrito o primeiro, *Fala, favela* (1981), fui atacado pela velha angústia da criação, imaginando até que não tinha mais sobre o que escrever. Num belo dia, porém, a coisa se abriu (acho que Proteu baixou no meu quintal no lugar do Caboclo Sete Flechas). Passei a sonhar com uns seis a sete livros ao mesmo tempo. Registrei rapidamente num caderno as características de cada um deles. Em seguida, a título

de exemplificação, escrevi alguns poucos poemas para cada projeto. A partir dessas matrizes, fui desenvolvendo ao longo do tempo o estilo e a temática de cada um desses livros. Estava fundada a minha heteropoética: a diversidade estilística capaz de cobrir os gêneros lírico, dramático e épico, através dos espaços da cidade e da natureza, sem fórmulas ou formas repetidas, mas buscando a reinvenção a cada trabalho. É o que faço até hoje. Se alcancei bom resultado, não sei. Suspeito que não. Dispersei-me demais. Agora é certo que a minha vida meio nômade e o fato de ter morado em vários lugares e países (Fortaleza, Nova Iorque-EUA, Grenoble-FR, Rio) me ajudou a incrementar essa diversidade, a exemplo dos poemas itinerantes “Táxi” e “Metrô”, reunidos depois sob o título *Em trânsito* (1996). Mas hoje eu diria que tudo foi/é obra do deus Acaso. Trabalhei muito, é verdade, exaustivamente até, mas não descarto o fortuito e as estranhas sincronicidades que fizeram com que eu realizasse e publicasse (hoje, pela Topbooks) a minha poesia.

Anazildo Vasconcelos, em Formação épica da literatura brasileira, classificou “Táxi” como uma epepeia pós-moderna. Como se deu a experiência de tornar uma situação banal (um passeio de táxi pela cidade de Fortaleza) na expressão ampla e delirante do discurso épico?

Como disse, o deus Acaso rege muito mais do que se imagina as nossas vidas e obras. No caso do “Táxi” (1986), eu tinha planejado um longo poema urbano, depois dos exercícios miniaturistas dos haicais, reunidos em *Trapézio* (1984). Mas não esperava que ele (o)corresse de forma tão inesperada. De fato, foi a partir de uma viagem de táxi da minha casa até o aeroporto de Fortaleza que tive o estalo. O poema não passaria de cinco páginas. Qual o quê.

Depois que pus imaginariamente a minha namorada de então, Moema (hoje minha mulher), dentro dele e pedi ao motorista para irmos até “o último motel da praia do Futuro”, a coisa tomou rumos inesperados, movido também pelo deus Eros. Passei a rodar por dentro da memória e dos sentidos em alerta. E por outras cidades, dentro e fora do país (Rio, São Paulo, Juazeiro, Nova Iorque). O táxi ganhou velocidade e vertigem, cruzando esquinas daqui e d’além. A viagem se tornou existencial, social e lírico-épica. Depois de lançado pela Global, em São Paulo, foi estudado pelo professor Anazildo, na UFRJ, e logo traduzido por Charles Perrone (Universidade da Flórida) para o inglês e lançado na importante coleção *World Literature in Translation*, da editora Garland, em Nova Iorque e Londres, em 1992. A professora Elizabeth Lowe, no posfácio ao livro, considerou-o um *postmodern brazilian poem* (poema pós-moderno brasileiro). Não intencionei nada disso.

Sua poesia não exhibe sinais de panfletarismo, mas sempre foi marcada por questões sociais prementes, como fica nítido, por exemplo, em Fala, favela. No entanto, em seu penúltimo livro, Praia provisória (2006), tais marcas não se fazem evidentes, parecendo ceder espaço para a experimentação de formas. Tal mudança foi causada porque as ideologias do poeta também se desgastaram ou isso é apenas mais uma face de uma obra em híbrido progresso?

Sem dúvida, *Fala, favela* constitui o meu mais marcante poema social. Tem várias vozes e uma estrutura lírico-dramática. Foi inclusive encenado com bastante sucesso em Fortaleza. Ricardo Vieira Lima, em uma resenha no caderno “Prosa & Verso” (*O Globo*), observou que se trata do primeiro grande poema

brasileiro a tratar do tema. Drummond escreveria o seu “Favelário nacional” dois anos depois. Já no *Praia provisória*, sobressaiu-se de fato a “experimentação de formas”. Mas é preciso lembrar que nele consta um longo poema social, que se chama “Euclides”, no qual me volto para a figura do autor de *Os sertões* e a Guerra de Canudos. Esse poema, aliás, foi o único escolhido para figurar na seção da fortuna crítica de Euclides da Cunha, cuja *Obra completa*, organizada por Paulo Roberto Pereira, acaba de sair pela Nova Aguilar, em dois volumes. Concordo com sua observação de que *Praia provisória* pode ser visto também como “mais uma face de uma obra em híbrido progresso”.

No mesmo Praia provisória são frequentes as referências diretas ou indiretas a Ulisses. Considerando que você peregrinou pelo Brasil e pelo mundo (a passeio ou a trabalho) e que sua poética está em constante estado de trânsito (pois nunca é a mesma de um livro para outro), quem conduziu o outro à coexistência da mutação: o poeta ou a poesia?

Boa pergunta. Mas o diabo é que não sei respondê-la! Talvez tenha algo a ver com o que falei acima: os acontecimentos da minha vida (as viagens, daí a recorrência ao mito de Ulisses) se juntaram a essa necessidade minha de escrever uma obra (considerada em conjunto) diversificada e estilisticamente diferenciada. Não gosto de me repetir. Para mim, cada livro é um desafio formal e temático. Se *Praia provisória*, por exemplo, traz uma busca de síntese cerrada (muitos poemas são dísticos), com versos curtos (alguns de uma sílaba até), rimados e metrificados, já em *Malindrânia*, meu mais recente livro, encontram-se dezoito textos em prosa. Aqui, deu-se a expansão verbal acompanhando a imaginação criadora viajando

por entre a verdade e o sonho. De maneira que não sei, repito, dizer se sou eu, o poeta, ou se é a própria poesia que me leva a essa “coexistência da mutação” (gostei da expressão).

Se comparados à trilogia formada pelos poemas “Minha gravata colorida”, “Táxi” e “Metrô”, Beira-sol e Praia provisória são livros mais amenos, mais voltados para os aspectos pequenos do cotidiano. É isso uma coincidência ou o mar dá calma à sua escrita?

Essa trilogia constitui os meus poemas épico-urbanos. Penso em publicá-la num só volume futuramente. Tais poemas são complementares e obedecem a uma mesma batida rítmica (versos livres), mesma temática (a vida agitada e múltipla nas grandes cidades) e estilo (o tom coloquial-irônico, a oralidade, o registro mais metonímico que metafórico etc). *Praia provisória* e *Beira-sol* reúnem poemas lírico-meditativos voltados para a percepção plástica das coisas e dos seres, de registro mais metafórico. A presença do mar neles realmente é forte. Talvez se explique pelo fato de eu ter sido um garoto das praias de Iracema e do Mucuripe, em Fortaleza, e que por ali cresceu e se divertiu sob o signo do sol e do mar. É certo que a paisagem marinha, as praias brancas, me dão ainda hoje essa calma, embora na minha lembrança e na minha terra os mares sejam bravios e verdes, como queria Alencar.

Foi o gosto pela experiência de outrar-se que o levou a pesquisar a poesia de Gregório de Matos? E como se deu a formulação da hipótese de o Boca do Inferno ter sido um ator de muitas máscaras?

Talvez. O fato é que senti desde quando comecei a estudar a obra de GM curiosidade e talvez secreta afinidade em relação à sua poesia

tão diversificada. O poeta baiano, como se sabe, apresentava-se ora como lírico, ora como sarcástico, ora como religioso, ora como erótico/pornográfico, ora como encomiástico, ora como jocoso. Como compreender esse elenco de vozes? Quando estudei a cultura barroca, sobretudo a sua vertente espanhola, verifiquei o quanto esta era dramática, teatral, como nenhuma outra na Europa. Não foi à toa que ali prosperou um dos momentos mais vigorosos do teatro na história do Ocidente. As comédias principalmente faziam enorme sucesso. Surgem alguns teatrólogos geniais: Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Lope de Vega. Sem falar nos poetas Góngora e Quevedo. Gregório viveu em Portugal durante trinta anos e assistiu a numerosas peças espanholas. Seu temperamento era naturalmente jocoso e dramático. Influenciado pelas artes de enganar espanholas, ao retornar ao Brasil, em 1682, multiplicou-se. Na Bahia, encontraria campo propício para satirizar a muitos e louvar a poucos, para pedir perdão a Deus e sobretudo cantar eufórico a carne morena e negra de forma direta, desbocada. Enfim, como todo bom poeta barroco, a exemplo do mestre Quevedo, cada voz era uma espécie de máscara que usava no palco da linguagem. Não de forma sucessiva, mas simultânea. Não tenho dúvida de que ele foi o pai barroco de Fernando Pessoa.

Qual a relação entre o crítico e o poeta? De ajuda ou de obstrução?

Desde Baudelaire, o poeta moderno é também um crítico. No século XX, podemos lembrar quatro poetas que foram também grandes críticos: T.S. Eliot, Pound e, mais recentemente, Octavio Paz e Borges. As exigências do crítico neles não comprometeram o ofício da poesia. É preciso cultura, reflexão e imaginação. Capacidade de

juízo e sensibilidade criadora. Tudo isso junto. De modo que uma atividade possa ser complementar à outra. Assim a razão do crítico pode perfeitamente ajudar a intuição/emoção do poeta. Sei que é difícil encontrar exemplos na mesma pessoa de alta capacidade crítica e poética. No Brasil, são poucos. Não vou citar nomes. Quanto a mim, não acho difícil operar nesses dois campos literários. Ao contrário. Sei separar bem as coisas. Acho até mesmo que a atividade de crítico me ajuda na de poeta. E vice-versa. Sinto-me, entretanto, antes de tudo, poeta; poeta que às vezes se torna ensaísta e crítico.

Quanto ao seu mais recente livro, Malindrânia (Topbooks), foi divulgado como um volume de memórias, por trazer a classificação de “relatos”. No entanto, nada há nele que indique se constituir de relatos autobiográficos ou ficcionais. O texto “Fábula do anel”, por exemplo, é pleno de referencialidade, mas uma parte principalmente entorta as noções fixas do leitor: “Após o exame e já no final da visita, Pedro mostrou-me algumas moedas gregas e turcas, estas do século XVIII; depois de discorrer sobre a singularidade das peças, entregou-me a sua versão do relato, que aqui vai com algumas poucas alterações”. Qual o ponto de partida do livro, o vivido ou o inventado?

Acredito que o inventado surge do vivido, depois se integram, se tornam indissociáveis no texto. Às vezes, trata-se de um acontecimento simples no cotidiano, de uma mera observação sobre uma coisa ou de algo que tenha acontecido (uma leitura, uma cena etc.), capaz no entanto de deflagrar a imaginação criadora. No conto acima, as coisas aconteceram quase da mesma maneira como foram narradas até aquele ponto. O personagem que me deu o relato é de fato um grande médico amigo meu. Trouxe a narrativa

do Oriente. Bebemos juntos no Clube Real, em Fortaleza. Do clube Real parti, dias depois, para o clube Ficcional, levando aquela milenar história aos dias de hoje e à realidade brasileira, tornando-a nossa e verossímil. Outros mitos, noutros textos do livro, foram trabalhados assim, na varanda deste estranho e solitário clube da invenção, onde cada um é sócio de si mesmo.

Esse novo lance de sua bibliografia é apenas uma mudança formal, do verso para a prosa, ou ele acrescenta novos fatores à sua escrita?

Sem dúvida, para mim essa passagem do verso para a prosa foi enriquecedora. A narrativa, a boa narrativa, é sempre um desafio de síntese e precisão, semelhante ao fazer poético. Mas igualmente de expansão da imaginação. Há também técnicas compositivas a que é preciso obedecer, a fim de estruturar bem o relato. Acho, portanto, que a experiência em *Malindrânia* me acrescentou, e muito, em termos literários, mesmo porque, quero crer, a poesia continua ali presente, pulsando em algumas imagens e descrições, na concepção simbólica de quase todos os textos ou dando luminosidade e tensão à prosa. O fato é que senti enorme prazer em escrever esses relatos. Já por isso, me valeram. Espero que o leitor também se sinta gratificado.

EDUARDO STERZI, HEITOR FERRAZ MELLO E
MANOEL RICARDO DE LIMA

**“A conversa com o dedo apontado
para um cadinho menos literário do poema”**

Heitor Ferraz Mello, Manoel Ricardo de Lima e Eduardo Sterzi vieram em outubro de 2009 ao Rio de Janeiro para um lançamento em conjunto. Heitor, que havia reunido sua poesia em *Coisas imediatas* (7letras, 2004), nos apresentou *Um a menos*. Manoel, que tinha entre seus livros a novela *As mãos* (7letras, 2003) e o volume de crítica *55 começos* (Editora da Casa, 2008), apareceu com *Quando todos os acidentes acontecem*. E o gaúcho Sterzi lançou *Aleijão*, depois de haver publicado, entre outros, o conjunto de poemas *Prosa* (Iel, 2001) e o ensaio *Por que ler Dante* (Globo, 2008).

Os três acreditam no poema para além do poema, mas sem qualquer fé especial nisso que chamamos de literatura. Se a poesia pode ser, nas palavras de um deles, “o gesto político e imaginativo mais impertinente” – é porque, nos termos de outro, “talvez nunca tenha havido época boa”. O tópico *poema* revela-se muito mais contaminável e perecível do que pode parecer, isso porque parece se tratar de “uma linha vertiginosa” e porque “a escassez continua a definir os nossos sonhos, que construímos com restos”. As perguntas foram formuladas por **Leonardo Gandolfi**, doutorando em Literatura Comparada na UFF, e respondidas por email.

Drummond diz que “O tempo pobre, o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse”, referindo-se a si mesmo. O que, além de ser uma provocação, era também um tipo de conversa com o “Sou poeta menor, perdoai!”, do Manuel Bandeira. Já um poeta português novíssimo, Manuel de Freitas, diz haver muitos poetas cheios de qualidades e que um tempo sem qualidades, como o nosso, precisa é de poetas sem qualidades. Ou seja, os melhores e os piores poemas são aqueles que incorporam os defeitos e impasses do seu próprio tempo? E o nosso tempo?

Eduardo A cada dia acredito menos que existam fórmulas que possam garantir um bom poema. Ou mesmo que possam garantir simplesmente um poema, independentemente de qualificações (bom, mau, melhor, pior...). Provavelmente existam (existiram, existirão), no Brasil e em outros lugares, na nossa e em outras épocas, vários poetas, e mesmo dentre os grandes, que estão pouco se lixando para a “pobreza” do seu tempo. E além disso, não podemos esquecer que, no interior da obra de um mesmo poeta, especialmente se essa obra tem alguma complexidade, há espaço para soluções muito diferentes para a questão da poesia, soluções às vezes até mesmo aparentemente contraditórias. Veja-se o caso de Drummond, que você cita, seguramente o mais complexo dos poetas brasileiros: o impasse histórico está no centro da sua obra, como bem demonstram as inúmeras imagens de bloqueio que encontramos nela, a começar pela pedra no meio do caminho (mas chegando à máquina do mundo); no entanto há tanta coisa nesta obra que não tem nada a ver com impasse, tanta transitividade em alguns pontos, ainda que uma transitividade plenamente dialética, nascida muitas vezes do próprio bloqueio e da esperança de furá-lo. Por exemplo: “O último dia do ano / não é

o último dia do tempo. [...] O último dia do tempo / não é o último dia de tudo”. Agora, se você me perguntar se a *minha* poesia (e não a poesia em geral) nasce da fusão drummondiana de tempo e poeta sob o signo da pobreza, a resposta é sim, principalmente se levarmos em consideração este livro que estou lançando, *Aleijão*, concebido desde o princípio como uma espécie de intermitente reflexão poética sobre uma época que me parece singularmente catastrófica, tanto no plano brasileiro quanto no plano mundial. Digo “singularmente” porque a nossa catástrofe atual não apenas se esconde sob um manto resplandecente de triunfalismo e espetáculo, mas parece se confundir ponto a ponto com este manto. Contra as imagens triunfais que tentam se apossar de nós – o “Brasil Grande” do pré-sal e das Olimpíadas do Rio, a Democracia Universal da Pax Americana (cujo cerne problemático permanece o mesmo de Bush a Obama) –, prefiro acreditar que a escassez continua a definir os nossos sonhos, que construímos com restos, com o que sobra das imponentes construções ideológicas. Mais uma vez Drummond tem de ser lembrado aqui, pois o que é o seu poema “O elefante” senão uma figuração genial desse trabalho de resistência? O “pobre elefante” que as pessoas na rua não querem ver nem mesmo para zombar de sua fragilidade e muito menos para reter a sua “fugitiva imagem”, no fim se desmancha. Ao poeta só cabe dizer: “Amanhã recomeço”. Cada poema deste meu novo livro parece tomar a forma de uma tentativa de recomeçar de novo e de novo e de novo... – depois da destruição, sem esquecer a destruição.

Heitor Falamos sobre desânimo. Acho que o verso do Drummond que você escolheu dá bem o tom do desânimo. Quer dizer, certamente hoje essa pobreza do tempo é muito maior, incomparavelmente maior.

O desânimo de nossa época talvez venha mesmo dessa pobreza geral. No caso brasileiro, a pobreza é um abismo. Só para citar um pequeno exemplo: voltamos, neste começo do século XXI, a viver sob o comando do velho coronelismo! A violência mais brutal e a barbárie dão as cartas na vida cotidiana. Tudo isso somado, parodiando Drummond, dá vontade de sumir nas águas... Mas, sem dúvida, a poesia mais interessante de hoje é aquela que incorpora todos esses impasses de nossa época, que caminha pela estrada esburacada da dúvida. Ouseja, que consegue, o que é muito difícil, trabalhar com a complexidade de tudo o que estamos vivendo. Alguém já disse que o melhor de hoje não é a ficção ou a poesia, mas os ensaios. Talvez seja mesmo verdade. Mas se são melhores ou piores os poemas de hoje, não sei dizer. Não tenho como avaliar isso. Sempre houve poemas ruins e poemas bons em épocas ruins e em épocas boas (talvez nunca tenha havido época boa...).

Manoel Sempre caio numa linha vertiginosa quando penso o poema dentro de nosso tempo, numa linha que é muito próxima do erro e do fracasso, porque teimo em achar que este tempo nos é mais duro e pobre apenas porque é o nosso, agora-agora; apenas por isso. Nada mais. E a partir daí, qualquer e todo empenho que gira em volta, dando voltas na história, padece desta vertigem. Não poderia ser diferente com o poema, este impasse e esta desnecessidade. Mesmo num projeto como o de Drummond ou como o de Bandeira, que você cita, que se dobravam numa inclinação para um moderno com pathos e tensão, “melancólico e vertical” (disse o Drummond) e “Estou cansado de todas as palavras” (disse o Bandeira), é possível criar uma deriva para uma saída, mesmo que ela sempre pareça inviável. E é. Cada vez mais – me parece – não há nenhuma saída, não

há por onde escapulir. Mas, ao mesmo tempo, numa dobra política, o poema passa a ser uma averiguação de nossa inoperância, de nossos embaraços. E aí, nem sei bem como, ele se insurge silencioso como uma resistência para tocar o que nos sobra, um resto da história, o que não está dito e o que ninguém parece ter muita vontade de dizer. Isto que digo parece criar um disparate para a hierarquia, um bom poema ou um mau poema, mas não é esta a minha proposição, nem de longe. E isto pouco me interessa. Me interessa mesmo o quanto um trabalho com o poema pode gerar uma recorrência e uma destituição, numa pauta equívoca, é claro, mas sem abrir mão de esticar o sentido até ele sumir. Tocar a ausência mais impertinente do significado e abri-lo, rompê-lo, não deixar nada ali, e fazer destas e com estas sobras um reparo incerto para remover a palavra de ordem e o carimbo pronto de nossa catástrofe, este tempo agora, este nosso tempo agora. A tarefa é imensa, me parece, mas um poema só existe, para mim, a partir do tamanho da tarefa que ele se impõe.

O Heitor lembra o lugar do ensaio como gênero, lugar onde talvez sejam maiores algumas possibilidades de deslocamento crítico hoje. Vocês três costumam transitar pelo poema e pelo ensaio. O Eduardo publicou um livro sobre Dante, Manoel escreve crítica regularmente em jornal e o Heitor já estudou aspectos da poesia marginal e da poesia de Francisco Alvim. Sei que a relação entre essas escritas, para quem escreve, é quase sempre descontínua, sem falar que também é um trabalho. Mas queria saber quando, para vocês, esses movimentos se distanciam, quando se aproximam.

Heitor Não me considero um ensaísta, mas apenas um jornalista que escreve artigos críticos de literatura – quando tenho tempo. Meus textos ficam entre o jornalismo, algo mais informativo, e

o comentário crítico, mais próximo do ensaio. Hoje, sinto falta desse espaço como um espaço de discussão da produção literária. O problema é que os escritores andam muito ciosos de sua figura pública e temem o que se escreve sobre eles. É como se um texto crítico pudesse macular a imagem perfeita que eles constroem deles mesmos. Uma pena. Mas, enfim, acho que o ensaio é um espaço de reflexão, de análise mais profunda. Como leitor, tenho verdadeira admiração pelos poetas-ensaístas, como o Brodsky, por exemplo, que andei lendo recentemente. Como o Drummond, de *Confissões de Minas* e *Passeios na ilha*, livros que ainda pretendo estudar sistematicamente. Mas hoje muitas vezes o ensaio tem falado e discutido, a partir de um objeto específico, sobre o nosso embate com a vida contemporânea, com as nossas heranças (aquelas que carregamos nas costas) etc. E isso é importante. O ensaio não tem medo de sua função social, o que já não tem acontecido com a poesia, que se quer muitas vezes pura e distante da vida suja de todos os dias. Mas falando sobre aproximação e distanciamento, diria o seguinte: quando a gente começa a estudar um autor, com finalidade de escrever um ensaio maior, de maior fôlego, a gente vai descobrindo os procedimentos dele, vai mergulhando naquela maneira de compor e acaba aprendendo muito – mais ou menos como na tradução: sempre que traduzo alguma coisa, aqui em casa, por farra, acabo ganhando um poema meu depois. São atividades que ativam a escrita, o desejo de escrever poemas. O mesmo acontece com a leitura: quando leio um ensaio, costumo anotar várias coisas para trabalhar depois, em poemas. Acho que é este o jogo de aproximação: algumas passagens do texto ativam o nosso desejo de abordar aquele assunto num outro espaço, como o do poema.

Eduardo Tendo a pensar que as várias formas de escrita que exercito – o poema, o ensaio, mas também a resenha, o teatro (escrevi três pequenas peças, que pretendo reunir num livro intitulado, anacrônica e provocativamente, *Teatro político*) etc. – constituem um espaço textual mais ou menos contínuo, delimitado por uma mesma série de preocupações ou obsessões. É muito frequente, para mim, que poemas nasçam de leituras que fiz para determinadas pesquisas, ou seja, tendo em vista a produção de um texto crítico. Os exemplos são tão numerosos que até fica difícil mencionar um apenas. No livro novo, por exemplo, há um poema que se intitula “Atressi con l’orifanz”. Tomei a expressão de empréstimo do *incipit* de um poema de Rigaut de Berbezilh, que li quando estava pesquisando o trovadorismo occitânico para a realização da minha tese de doutorado sobre Dante. Fiquei muito impressionado com o início deste poema, com a força da analogia ali traçada por Rigaut: “Assim como o elefante, / que quando cai não consegue se levantar...”. Lembrei-me de imediato de dois textos fundamentais da poesia brasileira moderna e contemporânea: “O elefante” de Drummond, que citei há pouco, e o “Elefante” de Francisco Alvim. A imagem da queda e da dificuldade de se reerguer no poema de Rigaut ficou me martelando, misturando-se com as imagens dos poemas de Drummond e Alvim, e, em dado momento, o poema veio quase de um jato, estranhamente solicitando uma forma muito entrecortada, cheia de saliências, pontas. O trânsito contrário, da poesia à crítica, também é frequente. Mas, estranhamente, ele acontece de modo menos consciente. Pensando depois sobre o percurso de cada estudo é que consigo perceber os vínculos. O que se dá, neste sentido, é que eu seja levado a estudar determinada obra ou tema devido a determinados

impasses com que me deparei na escrita da poesia. A poesia, aí, funciona quase como um campo de experimentação preliminar, que me permite trabalhar um pouco mais às cegas (e com maior liberdade) do que a escrita crítica, que logo exige racionalização. Agora, dizer que poesia e crítica constituem um espaço textual comum não significa dizer que eu subordino a poesia à crítica ou o contrário. Não há uma forma ou um gênero guia, para mim. Gosto mesmo quando um poema meu acaba colocando em questão determinadas conclusões a que cheguei num ensaio, ou quando um texto crítico que escrevi quase invalida determinados aspectos da poesia que escrevo. Essa dialética interna me parece rica.

Manoel Não penso numa separação ou num corte entre estas coisas, penso talvez numa contaminação, num contato, numa esfera de procedimentos que tomo como comuns. Mesmo que entenda que há uma linha de trabalho que aponta a cada um, também, como se solicitassem procedimentos diferentes, ou aparentemente diferentes. Porque trabalho numa confusão vagarosa dos diabos, sou muito lento quando preciso escrever um poema e muitas vezes acho que nem preciso escrever um poema, e sou muito rápido quando articulo as resenhas ou os trabalhos críticos maiores. Mas veja você que eu, na minha impertinência com o poema e com uma tarefa crítica (que você sugere que está entre o jornal e a universidade, mas que acho que está no meio de toda uma postura com a vida, que está também numa tentativa de inserir o que leio e o que penso, o que e o como escrevo, na vida como uma mola de delicadeza, uma propulsão amorosa e expandida), tenho ainda uma insistência com a prosa; publiquei uma novela, estou com um livro de narrativas meio pronto

e um romance armado para a perda, e insisto nisso ainda por conta de um ideia de imaginação que me atravessa o jogo com a literatura, uma provocação com a linha da frase que é do poema e da narrativa, aberta, e com uma certa pasmaiceira espalhada por aí. Não sei o quanto consigo com estes trabalhos, mas insisto neles. Acho que em literatura, em arte, com o pensamento, é preciso imaginar, imaginar muito, para articular um gesto político e severo para a vida, como um *fanciullo*. E teimo que a possibilidade crítica mais interessante pode se dar exatamente aí, nessa mistura toda, porque prefiro lembrar que sem imaginação é sempre possível não dizer nada, não escrever nada, não mover um dedo. E isto pode ser, de fato, o lance mais interessante, porque estamos num mundo completamente detonado e fazer silêncio por dentro e por fora no meio de tanto barulho sempre pode ser o gesto político e imaginativo mais impertinente.

Eduardo, das diferenças entre Prosa (2001) e Aleijão (2009), a que mais chama minha atenção é, no último, uma maturidade muito ligada a certa consciência agônica de um tempo agônico. Já falamos sobre isso no início da conversa. Mas eu queria que você desenvolvesse mais, levando em conta agora alguns poemas deste seu novo livro. Logo no início lemos: “De onde vim / é podre // e trago / em mim // pedaços” ou “Este cadáver é nosso / almoço // Qual será a / sobremesa?”. Em todo o livro encontro um tipo de sentimento desencantado, que já não passa necessariamente pela questão do poema como objeto de si mesmo. Julgo vir daí a força do livro: da presença de uma dor e da ausência da coisa-poema. Isso fica bem claro, por exemplo, num poema como “País”. O que você acha?

Eduardo Certamente, muita coisa mudou na minha poesia entre o livro de 2001 e este que está saindo agora. Oito anos separam um do outro, oito anos separam o que sou agora do que eu era. Mas não sei se a mudança, que de fato há, pode ser resumida a essa transição de uma poesia mais centrada no próprio poema para uma poesia que se deixa abalar por uma dor externa ao poema. Sempre desconfiei dos dualismos que costumam se impor às nossas discussões sobre arte em geral, e sobre a literatura em particular; especialmente esses dualismos que buscam dar conta das questões de representação ou mímese e que, com frequência, se valem de metáforas espaciais do tipo *externo/interno*, *dentro/fora* ou mesmo *presença/ausência*. Para mim, a discussão madura sobre arte começa precisamente quando começamos a superar tais dualismos, trocando o dilema previsível (ou é isto, ou é aquilo) por alguma forma de dialética (na qual frequentemente isto e aquilo se entrecrocaram para formar outra coisa mais complexa). Ou seja, concordo com você quanto ao fato de que o amadurecimento da minha poesia (e só me sinto confortável de falar em *amadurecimento* porque estou consciente de que depois dele costuma vir a decrepitude, ou a podridão...) tem a ver com certa dor, com certo desencanto, muito evidentes já desde o título. No entanto, esta dor me parece ser ao mesmo tempo externa e interna ao poema; anterior a ele, em alguma medida, isto é, pré-textual, mas sobretudo contemporânea a ele: ou seja, trata-se de uma dor que pode ter existido, sim, fora do poema, mas que só passa a existir *poeticamente* na medida em que volta a nascer com o próprio poema, na medida em que se torna uma dor em palavras, uma dor encarnada na forma. Quanto a isto, Fernando Pessoa, na “Autopsicografia”, continua sendo um dos teóricos mais agudos da dialética da representação na lírica moderna: como

poeta, não posso senão *fingir* mesmo a dor que verdadeiramente sinto. E *fingir* é um verbo fundamental, porque engloba a noção de *ficção* , que esteve sempre muito viva para mim enquanto eu compunha os poemas do *Aleijão* . Quando acabei de escrever o livro, percebi que ele era ao mesmo tempo, por um lado, extremamente autobiográfico e, por outro, extremamente ficcional, as duas atitudes com uma intensidade que não se encontrava no livro anterior. Fiquei contente com isto, com a relação complexa entre texto e vida, entre poesia e experiência, que aí parecia se configurar. Há no livro alguns poemas que parecem ser memorialísticos, mas que trazem elementos que não se encontram na minha própria vida; por exemplo, falo num deles da minha irmã – mas não tenho nenhuma, só irmãos. Há outro poema, chamado “Personagens”, em que esboço pequenas fichas biográficas de vários Eduardos com sobrenomes parecidos com o meu; escondi ali vários elementos da minha própria experiência, mas sempre distorcidos pela ironia, pela hipérbole, por um autodistanciamento que me parece saudável – se não psicologicamente, poeticamente. Neste jogo em grande parte ficcional, mesmo a coisa-poema, para usar sua bela expressão, tem lugar: há toda uma seção, por exemplo, intitulada “Escritório” na qual meu tema é a própria escrita (e na qual Drummond é o grande fantasma, aparecendo aqui e ali nos poemas, por meio de alusões mais ou menos evidentes). Também há alguns em que a própria fabricação do poema aparece como metáfora de processos vitais; por exemplo, “Nascença”, no qual comparo o passar dos anos para a mulher amada à formação do poema. Você tem razão em dizer que o poema, aqui, não é mais “objeto de si mesmo” – porém, isso passa não por uma simples contraposição entre, de um lado, uma tendência mais formalista ou autorreferente e, de

outro, uma tendência mais mimética ou referencial, mas, sim, por um repensamento incessante, porque obsessivo, do que é – do que pode ser – o objeto, mas também o sujeito, do poema. Este repensamento está na base de toda poesia que me interessa nos últimos sete séculos, pelo menos desde Dante, que estudei no meu doutorado (mas já também em seus predecessores provençais, sicilianos, stilnovistas...), até brasileiros contemporâneos como, digamos, um Francisco Alvim (que inicia seu *Elefante* perguntando-se “Qual o real da poesia?”) ou um Leandro Sarmatz (que ao publicar seu *Logocausto* nos ensina que a língua do poeta é uma língua feita de escombros, de destroços, uma espécie de língua sobrevivente ou língua testemunha que bordeja uma língua morta).

Heitor, em Um a menos há um trânsito corrente e natural entre o uso da primeira e da terceira pessoa. Tal movimento diz algo da transitividade e da abertura desse sujeito para o outro, que pode ser tanto o perambular pela cidade quanto a presença secreta, fluida e pessoal de versos “de empréstimo”, como diz Marianne Moore no final do livro. Até que ponto essa indiferenciação pode ser um sinal ou já uma consequência de os limites do sujeito serem outros? Pergunto isso em contraponto a uma noção de sujeito moderno, o que vagava pela cidade se defendendo mais do que se misturando, coisa que não vemos mais em Um a menos.

Heitor Acho que nunca pensei nisso. E talvez você já tenha respondido por mim: é trânsito natural entre a primeira e a terceira pessoa. Ainda poderia dizer que é o próprio poema que pede um tipo de voz determinada, se presente, se ausente, se de viés, à espreita. Não sei se revelam ou não os roubos, que você delicadamente chamou de empréstimos. Há poemas em primeira pessoa com

muitos furtos. Talvez possa resumir em dois movimentos complementares: um de impulso lírico e outro narrativo, com tudo que há de mistura nesses gêneros. No meu caso, a terceira pessoa não indica distanciamento. Neste ponto, sou lírico até o miolo e não consigo abrir mão disso. É uma falha? Não sei. É o jeito que concebo a minha poesia. É o jeito que sinto as coisas do mundo. Houve uma época em que o distanciamento foi necessário, como artifício crítico, com função social esclarecida, como defendia Cabral. Porém, de lá para cá, muita coisa mudou e percebemos o quanto o distanciamento, a objetividade, que é a linguagem da informação, por exemplo, guardava de traição e de veneno. Não estou, claro, falando de Cabral, mas do uso indiscriminado do distanciamento, do poema impessoal, principalmente em condições históricas diferentes daquela de meados do século XX. Hoje desconfiamos tanto dessa voz na primeira pessoa, principalmente vozes afirmativas, como da pretensa objetividade da terceira, ou da impessoalidade. E não sei muito o que dizer sobre a noção do sujeito moderno, que você cita no final. Na minha poesia, vejo os jogos de avanço e recuo, que o Franklin¹ percebeu tão bem e me mostrou, no artigo dele. Há, por exemplo, uma imensa falta de afeto e de amigos (o máximo de ternura brota por um boneco de ar, num posto de gasolina); ao mesmo tempo em que nunca tinha dedicado tantos poemas aos amigos – pelo menos dez! E isso num livrinho de apenas 70 páginas. Não sei se respondi às suas perguntas, ou se me esgueirei pela tangente...

1. "Heitor Ferraz lança sexto livro de poemas". Franklin Alves Dassie. *Idéias e Livros, Jornal do Brasil*: 20/11/2009. <http://jbonline.terra.com.br/pextra/2009/11/20/e201125374.asp>

Manoel, em Quando todos os acidentes acontecem podemos encontrar certa descontinuidade que vai da quebra entre imagens até interrupções sintáticas e rítmicas que ilustram bem, acho, os acidentes do título do livro. Nesse sentido, acho, o livro todo caminha na direção do poema “piauí”, em que vemos o acidente tanto como procedimento quanto como tema, motivo. Há dois planos narrativos: em um acontece um acidente de carro, no outro Goethe faz uma viagem à Itália. O deslocamento lembra, às vezes, até o Interseccionismo de Fernando Pessoa. Entre os planos, aos poucos, surge um descompasso e também uma estranha afinidade: o resultado é um belíssimo texto. Fale um pouco da relação desse poema com os demais do livro.

Manoel Eu tinha uma preocupação com este livro, imensa. Nove anos sem publicar um livro de poemas, e meus dois primeiros livros – Embrulho (7Letras) e Falas inacabadas (Tomo, com a Elida Tessler) – me colocaram num lugar esquisito. Quase desisti de escrever ali, e depois. Até acho que deveria ter desistido, porque acho também que deveria ter feito outras escolhas, menos óbvias e muito mais simples, mais comezinhas. Mas que nada, me dei de presente um impasse que foi escrever uma novela – As mãos (7Letras, 2003 / Lumme, 2006) –, e foi esta novela que me abriu a linha e me devolveu uma certa alegria para escrever. Alegria que hoje desconfio muito se tenho, se não. Mas o fato é que tanto tempo escrevendo e reescrevendo estes mesmos poucos poemas que compõem o Quando todos os acidentes acontecem me obrigou a mover um trânsito de interesses e, principalmente, uma questão: como é que eu poderia tocar as coisas do mundo e escrever a partir delas a sua dissipação, a sua impossibilidade, a sua condição precária e inatingível. Armei uma tentativa de tocar um certo húmus, não como origem, mas como um problema para mim, para o poema,

como um começar, que mais ou menos raspa a ideia de abrir um vão, uma fenda, na história. O acidente está colado, quase claro, como procedimento, à ideia de lançamento nesta fenda. Tenho impressão que o poema agora é lançamento, porque não faz sentido algum. É uma ética lançada, que vem a partir e por dentro da imaginação. Algo que não é apenas palavra, o uso da palavra, mas um modo de uso mais esticado, mais perto das operações do corpo e seus gestos tensos, descontrolados, uma espécie de responsabilidade para nada, uma luta com o sentido extraviado, com o sem sentido do sentido, uma recusa a esta cretinice e a este cinismo que é e tem sido o mundo agora. Assim, o livro segue e desemboca também no poema “piauí”, que carrega este título não apenas porque é o lugar onde nasci, mas porque é o lugar que menos parece existir territorialmente como lugar institucional, e este nome é quase um deboche, mas é também afecção pura. E aí, sim, fiz questão de abrir uma fenda na história para montar um descabimento do encontro de Goethe com Hackert, a viagem para aprender a pintura de paisagem, a paisagem aberta, a vida miúda, um fusca e alguém que rompe o rosto numa árvore exatamente 212 anos depois do encontro. Enquanto isso, no fusca parece caber toda a história do mundo, ou nada. É este rosto rompido de um sujeito e de uma história que me interessa, e acho que você tem uma leitura muito pertinente quando aponta para este poema como uma espécie de alvo de minhas questões neste livro, mas é um alvo móvel, espero que seja um alvo móvel. Por isso a volta a uma imagem do sertão que é também outra, movente, para voltar a insistir na distância, por isso também a última parte do livro, aquele groove, com o Anibal (Cristobo) e por isso também a conversa com o dedo apontado para um cadinho menos literário do poema.

ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

“É imprescindível que a produção dos escritores da periferia seja reconhecida como literatura”

Érica Peçanha do Nascimento é antropóloga e tem se dedicado a pesquisar a produção cultural das periferias. Doutoranda da USP e professora de uma rede de cursinho pré-vestibular para alunos de baixa renda, é autora de *Vozes marginais na literatura* (2009), que toma como mote a atribuição do adjetivo “marginal”, por parte de alguns escritores da periferia, para caracterizar a si ou aos seus produtos literários no limiar do século XXI.

Publicado na Coleção Tramas Urbanas, da Editora Aeroplano, o livro é uma versão ampliada e revista de uma pesquisa de mestrado que tem o mérito de ser o primeiro registro acadêmico da importante cena literária que se estabeleceu nas periferias paulistanas. No centro da análise encontram-se as trajetórias, obras e atuações culturais de Ferréz, Sérgio Vaz e Sacolinha (Ademiro Alves), autores que participaram das edições especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*.

Na entrevista abaixo, concedida por email à doutoranda em Letras **Ingrid Hapke** (Universidade de Hamburgo, Alemanha), a antropóloga fala dessa literatura situada à margem do cânone, sintetizando seu histórico de emergência e analisando suas relações com o meio literário e o mercado editorial.

De onde vem seu interesse específico pela temática da “literatura marginal”? Quais foram os objetivos de sua pesquisa?

Desde a época da minha graduação em Sociologia e Política tenho acompanhando como pesquisadora os movimentos culturais da periferia paulistana. Por conta disso, em 2003 estive em um evento sobre hip hop que também discutia a literatura periférica. Foi assim que descobri as edições especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia* e passei a me dedicar ao tema. Durante meu mestrado, realizado entre 2004 e 2006 no Departamento de Antropologia da USP, tomei como objeto de estudo os escritores que publicaram nas três edições especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal* e procurei compreender a que se refere a apropriação recente da expressão “literatura marginal” por escritores da periferia, assim como investigar de que maneira essa apropriação se traduz em produtos literários e atuações culturais específicas.

Creio que estudar a produção cultural da periferia é uma maneira de satisfazer um desejo pessoal de abordar, academicamente, assuntos que também têm relevância política.

*Quais as principais reflexões desenvolvidas em *Vozes marginais na literatura*?*

O livro é uma versão revisada de minha dissertação de mestrado e aborda o surgimento do movimento de literatura marginal protagonizado por escritores da periferia. O ponto de partida são as revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*, que entre os anos de 2002 e 2004 venderam cerca de 15 mil exemplares e permitiram a circulação de 48 autores e 80 textos, entre crônicas, contos, poemas e letras de rap. Essas publicações são o mote para a discussão dos

usos e significados da expressão “literatura marginal” no cenário contemporâneo, bem como para os contrastes entre a geração de poetas marginais dos anos setenta e a nova geração de escritores marginais, composta por autores da periferia. Além disso, são apresentadas reflexões sobre as singularidades dessas revistas e os conteúdos das entrevistas com alguns escritores que delas participaram, visando traçar o perfil dos autores e as especificidades dos textos produzidos, assim como das conexões extraliterárias que potencializaram o alcance dessa produção.

Trata-se de um trabalho antropológico que ressalta o ponto de vista e a vivência dos próprios escritores e, embora aborde as principais características dessa produção literária, privilegia suas trajetórias e atuações. Escolhi enfatizar um poeta com carreira anterior à propagação do termo “marginal” para caracterizar a literatura periférica (Sérgio Vaz), de um escritor responsável pela ressignificação desse termo no cenário contemporâneo (Ferréz) e de um autor que tem sua estreia como profissional numa das edições *Caros Amigos/Literatura Marginal* (Sacolinha). A seleção desses autores também me permitiu refletir sobre a movimentação cultural em torno das ideias de literatura marginal e cultura da periferia que se seguiu ao lançamento das edições especiais da *Caros Amigos*, tendo em vista que eles são idealizadores de projetos de incentivo à produção e ao consumo cultural na periferia de São Paulo: a Cooperifa, o 1DaSul e o Literatura no Brasil. O livro apresenta o histórico de criação e as dinâmicas desses projetos, com o intuito de mostrar como eles foram importantes para a construção da imagem de seus idealizadores e deram continuidade ao trabalho de divulgação da produção literária periférica iniciado pelas *Caros Amigos/Literatura Marginal*, tendo se tornado instâncias de legitimação e circulação dos produtos dos escritores da periferia.

O livro conta ainda com registros fotográficos dos escritores investigados, um prefácio assinado pelo Ferréz e um posfácio de autoria de Heitor Frúgoli Jr., professor do Departamento de Antropologia da USP.

Como é que você estabeleceu contato com os escritores da periferia e como eles receberam sua atenção como pesquisadora acadêmica?

O movimento de literatura marginal-periférica é bastante recente no país e o interesse da academia, embora tenha crescido nos últimos anos, ainda é tímido. Evidentemente, isso se reflete no modo como os pesquisadores são recebidos pelos escritores, já que muitos deles desconhecem as características e o papel de um trabalho acadêmico.

Até pelo cunho antropológico de minha pesquisa, os meandros da relação que estabeleci com os escritores contribuíram para a construção de minha análise e estão descritos em meu livro. Como meu trabalho foi pioneiro no tema, fui recebida com muita desconfiança e resistência pela maior parte dos autores que pretendia investigar, especialmente por Ferréz, Sérgio Vaz e os rappers. Minha estratégia para me aproximar deles e viabilizar meu trabalho foi intensificar as atividades de campo, assim como acompanhar seus blogs e textos literários, tendo em vista que seus escritos e suas participações em eventos culturais são públicos. Ao final do mestrado, procurei os doze escritores que consegui entrevistar para entregar uma cópia da dissertação finalizada. Ferréz foi o único que leu o texto prontamente e me procurou para fazer suas críticas. Para minha surpresa, ele gostou do trabalho e me incentivou a publicá-lo, colocando-se à disposição para intermediar contatos com editoras e participar de outras maneiras do livro – por isso o prefácio é de sua autoria.

O que se esconde por trás dos conceitos de “literatura marginal” e “literatura periférica”?

Entendo que a junção dos termos “literatura” e “marginal” produziu uma expressão polissêmica e, portanto, falha como categoria explicativa se não estiver contextualizada. Isso porque a expressão literatura marginal serve para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais. Desde o final dos anos noventa, alguns escritores brasileiros passaram a atribuir a si e aos seus produtos literários o adjetivo “marginal”, tanto por conta do contexto social a que estão ligados – favelas, periferias e presídios – quanto pelo tipo de literatura que estão produzindo, que busca expressar o que é peculiar aos sujeitos marginalizados, como negros, pobres, presidiários etc.

Mais recentemente, alguns escritores oriundos das periferias começaram a utilizar a designação “literatura periférica” para classificar sua produção e a de outros escritores com semelhante perfil sociológico, a fim de evitar o sentido do termo “marginal” que reporta aos indivíduos em condição de marginalidade em relação à lei. Entretanto, para diversos escritores e estudiosos, as expressões “literatura marginal” e “literatura periférica” podem ser vistas como sinônimos no cenário contemporâneo.

Poucas obras dos escritores periféricos são publicadas pelas editoras grandes. Como os autores conseguem viabilizar a publicação e circulação de seus produtos literários?

Aos poucos, a literatura produzida por escritores periféricos vem ganhando espaço no mercado editorial. O primeiro espaço importante de divulgação foi, sem dúvida, a *Caros Amigos/Literatura Marginal*, que desencadeou o lançamento de mais de uma dezena de livros, incluindo a coletânea *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, publicada em 2005 pela Ediouro. Recentemente, a Global publicou a Coleção Literatura Periférica, da qual fazem parte obras lançadas anteriormente de forma independente, de autoria dos também ativistas culturais Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Dinha, Allan da Rosa e Sacolinha.

Apesar disso, a maior parte dos escritores periféricos continua publicando de modo independente ou por pequenas editoras que cobram pela tiragem dos livros, exigindo que os autores disponham de recursos próprios ou de financiamento de pequenos comerciantes, familiares ou ONGs para viabilizar suas publicações. Nesses casos, a circulação dos textos ocorre principalmente nos bairros de periferia, até porque os próprios autores ficam encarregados de vendê-los.

O curioso é que o acesso restrito ao universo das grandes editoras estimulou experiências inovadoras protagonizadas pelos próprios escritores, ao mesmo tempo que demandou respostas do poder público por meio de editais específicos voltados para os artistas da periferia. A Edições Toró é um belo exemplo: idealizado por Allan da Rosa, esse selo lançou, de 2005 a 2009, dezesseis livros exclusivamente de autores que moram e atuam nas periferias. Com tiragem média de 600 exemplares por título, a Toró alcançou até meados de 2009 pouco mais de sete mil livros vendidos, que custaram ao leitor de R\$ 10,00 a R\$ 15,00. Boa parte desse acervo foi custeada com verba pública advinda do VAI (Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais da Prefeitura de São Paulo), que patrocina atividades e produtos artístico-culturais de

moradores das periferias, preferencialmente os jovens. Em 2009, Ferréz anunciou outra iniciativa para potencializar essa produção: o Selo Povo, destinado à publicação de autores tidos como marginais ou periféricos em edições de bolso, a serem vendidas por R\$ 5,00. A distribuição dos títulos desse selo também visa privilegiar espaços informais de circulação cultural nas periferias.

Uma crítica feita frequentemente à literatura marginal ou periférica é que não tem valor estético e que sua importância se limita à contextualização na realidade social. Concorda com essa afirmação?

Com relação aos escritores da periferia de São Paulo que investiguei, há, sim, um programa de ação estética ou um projeto literário, que consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais (temas, práticas sociais, valores, modos de sentir e pensar o mundo etc.), especialmente com relação às periferias urbanas brasileiras, numa escrita singular. Os textos desses escritores apresentam regras de concordância verbal e do uso do plural que destoam das normas da língua portuguesa, tanto na construção das frases como nos neologismos. Isso pode ser entendido como uma estratégia de marcar posição frente a outros escritores no campo literário e também de valorizar os temas, gírias e singularidades de algumas populações que habitam as periferias. A novidade é que não são casos isolados de pobres, negros, operários ou presidiários que se lançaram no mercado editorial, mas de um coletivo de autores que protagoniza uma interessante movimentação cultural em torno das ideias de literatura marginal e periférica e que não se esgota em produtos literários, mas se estende, por exemplo, à realização de saraus regulares de poesia, especialmente em regiões periféricas.

Por isso, acho importante enfatizar que, além de abrir caminho para a diversificação do perfil sociológico dos escritores brasileiros – tendo em vista que são oriundos das classes populares, moradores de bairros da periferia, frequentadores de escolas públicas e estão envolvidos em projetos culturais ou sociais –, esses autores contribuem para a pluralização do discurso literário que vem sendo produzido.

Com o crescimento dessa produção literária, tem-se a possibilidade de se rever os parâmetros críticos que determinam o que é boa ou má literatura, pois os escritores da periferia oferecem contribuições estéticas que não se encaixam nos cânones estabelecidos. Nesse sentido, é imprescindível que essa produção seja reconhecida como “literatura”, e digo isso porque acredito que o pior tratamento que os escritores periféricos poderiam receber é nem ter seus textos vistos como tal.

Em sua tese de doutorado você também se ocupa da produção cultural na periferia. O que tem enfatizado nesse desdobramento da pesquisa?

Em minha pesquisa de doutorado estou dando continuidade a algumas discussões presentes no livro *Vozes marginais na literatura*, mas tenho a pretensão de ampliar as reflexões para outras linguagens artísticas, como a música, o cinema e o teatro na periferia. O objetivo principal do trabalho é discutir as representações sobre periferia, tanto no que se refere ao espaço social quanto à sua cultura peculiar, construídas por projetos de ação cultural protagonizados por artistas da periferia paulistana. E o lócus privilegiado da observação é o sarau da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia): evento dedicado à poesia e, eventualmente, à música, ao

teatro e ao cinema que reúne semanalmente profissionais ligados ou não a atividades artísticas em um boteco na periferia de São Paulo. Além do mapeamento dos artistas e grupos que desenvolvem ações conjuntas com a Cooperifa, a pesquisa tem por objetivo analisar suas estratégias de produção, circulação e consumo cultural.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POESIA

Panorama precioso das letras atuais

Papos contemporâneos,
de Dau Bastos (organizador)

Luciana Hidalgo**

Leitores costumam buscar transparências em cultuados escritores, ou mesmo um viés íntimo. Mas em geral qualquer proximidade excessiva desvela justamente o antimito. *Papos contemporâneos 1*, compilação de entrevistas com doze autores brasileiros, é exemplar dessa devassa dos bastidores de poetas e prosadores que, ao falarem de si e de suas obras, traçam um panorama precioso das letras atuais e não disfarçam ser esse tráfego literário pouco facilitado num país de certezas movediças. Seja nos relatos do dia a dia criativo ou da dificuldade de sobrevivência pela venda do livro, percebe-se que o mito descasca, embaça. A rotina impede a sua glorificação e, no entanto, ao fim de tantas entrevistas, escritores saem paradoxalmente mais heróis do que nunca.

O que diferencia as entrevistas do livro das que são normalmente publicadas no jornalismo é, sobretudo, o interlocutor: a maioria das conversas é atizada pelo escritor Dau Bastos, com a ajuda de alguns de seus alunos da Faculdade de Letras da UFRJ, enquanto outras são realizadas com poetas entrevistando poetas. Essa conversa entre pares dá o tom singular, pois rende registros aparentemente informais entre especialistas que compartilham questões fundamentais.

* Pós-doutoranda em Letras (UERJ).

Antonio Carlos Secchin, professor, escritor e imortal da Academia Brasileira de Letras, comove ao revelar que o iminente risco de cegueira acelerou seu compasso poético na época em que ficou doente (com toxoplasmose): “Cheguei a escrever dois poemas num único dia, o que, em termos de minha produção, corresponderia a um sedentário que conseguisse correr três maratonas em doze horas”. Jura, contudo, que a poesia desse período não resultou mórbida, mas solar.

O poeta Armando Freitas Filho confessa-se tomado pelo pensamento negativo desde a infância e, ao contrário dos que veem na angústia uma musa universal e democrática, acredita que escreveria melhor sem ela: “A impressão que tenho é de que escrevo como que seguro por esse sentimento: ele me agarra o cangote, me puxa e me prende o braço. Tanto que muitos críticos falam que o que escrevo é arrancado, sincopado, cortado bruscamente”. Os papos contemporâneos trazem, inevitáveis, temas contemporâneos, a exemplo de outra revelação de Armando: ele conta que no poema “Raro mar” o céu ali exposto é o do monitor de seu computador, que inspira uma “falsa paz”.

Mudam os tempos, movimentam-se os enfoques sobre velhas temáticas – não menos interessantes. Nem por isso temas como a alegria, pura e ideal, ficam de fora. Pelo contrário, é exaltada pelo professor e poeta Eucanaã Ferraz, quando diz: “A tristeza não faz a arte melhor, faz apenas a arte mais triste”. Ele é um entre tantos exemplos da versatilidade do intelectual brasileiro. Para obter precioso tempo para a escrita, a maioria desenvolve atividades profissionais relacionadas à literatura, trabalhando como professores de Letras, críticos, tradutores, ou organizando eventos literários.

Neste perfil inclui-se Gustavo Bernardo, professor de Letras da UERJ, autor de romances, livros infanto-juvenis e de ensaios,

capaz de refletir sobre as atuações diversas com cautela: “Se não temos cuidado, acabamos impondo ao texto a marca do docente, para mostrar erudição, o quanto lemos, o quanto sabemos, ou seja, parte do que deveríamos canalizar para a escrita ensaística. Acontece que fazer ficção é o oposto disso: num romance, você não pode mostrar o que sabe, até porque não sabe nada mesmo. Na verdade, o professor atrapalha bastante o escritor”.

Outra questão atualíssima abordada no livro é a relação do autor com o mercado editorial, cada vez mais profissionalizado e em busca de *best-sellers*. Com isso, perdem a produção intelectual e o futuro da literatura no Brasil, por falta de uma política pública específica para preencher a lacuna deixada pela vocação comercial das editoras. Sobre o assunto, Gustavo lamenta: “É difícil aceitar que a literatura de qualidade seja para poucos”. Godofredo de Oliveira Neto, professor e romancista, conta que escreveu o livro *Marcelino Nanmbrá, o manumisso* sabendo que a narrativa seria considerada truncada e, por isso, afastaria o público. Resultado: a crítica adorou justamente o estilo “difícil”: “É como se o fato de assumir uma proposta nítida de não ser popular indicasse para a crítica que o livro deve ser respeitado”.

O professor e escritor Ronaldo Lima Lins reconhece que desistiu de vez das concessões necessárias ao sucesso comercial. Declara ter escrito livros de encomenda que ele próprio não considera literatura, mas sabe que a precariedade nacional atrapalha: “Se nosso país tivesse uma fundamentação cultural mais profunda, haveria editores como antigamente, que iam além do ganho e realizavam um trabalho cultural importante”.

Outro entrevistado, Sérgio Sant’Anna, também perpassa o assunto, ao se dizer sem tempo para a literatura de entretenimento,

onde a busca do suspense pelo suspense, da boa trama, é o bastante. “A pessoa que desperdiça tempo assistindo a novela de TV quer saber o que vai acontecer, quando já se sabe”, argumenta.

Outra faceta contemporânea das entrevistas é a opinião de poetas do quilate de Ferreira Gullar sobre a produção de hoje. A seu ver, alguns contemporâneos criam poemas excessivamente herméticos, em sua maioria equivocados: “Percebo em algumas coisas que tenho lido uma tendência a uma linguagem desligada das referências que possibilitam que o leitor penetre naquilo. Acontece que a arte é uma coisa popular. Pode até não atingir as pessoas, mas não pode ser feita para eruditos, a exigir pesquisas, notas de rodapé”.

Entre tantos temas e autores – figuram ainda na lista boas entrevistas com os ficcionistas Rubens Figueiredo e Rosa Amanda Strausz, bem como com os poetas Cláudia Roquette-Pinto e Leonardo Martinelli – chama atenção a massa de vozes heterogêneas que acabam por compor um painel atualizado e conciso da relação do escritor com seu tempo. Isto porque unem-se as mais variadas tonalidades da atividade intelectual: o autor, o leitor, o mercado editorial, a crítica, a universidade. Nesse balanço, a sinceridade transgride, e preconceitos mútuos são discutidos de uma forma muito agradável, flagrando por vezes uma nostalgia romântica em relação ao livro que sempre fez parte do “ser escritor”. Afinal, sem esta aura racionalmente passional, eles, os autores, perderiam toda a sua mística.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO
EM CHAPARRAL PRO PARA A
EDITORIA TORRE E IMPRESSO
EM PAPEL OFFSET 75 g/m²

ARTIGOS

AMALIA CARDONA LEITES
DAIANE CRIVELARO
MARIA CASTANHO CAÚ
VICTOR FIGUEIREDO SOUZA VASCONCELLOS

ENSAIOS

CARINA DARTORA ZONIN
DANIEL MASSA
VICTOR HERINGER

ENTREVISTAS

CECILIA COSTA
FERRÉZ
FRED GÓES
JULIO MONTEIRO MARTINS

RESENHAS

CLÁUDIA SAMPAIO
ISABEL BELLEZIA
JUN SHIMADA
PEDRO PAULO MACHADO NASCIMENTO GLORIA
VERONICA FILÍPOVNA



Editora
Torre

ISBN 978-85-7961-553-5



9 788579 615535 >