

BOLERO: UMA ESTÉTICA DO ESPETÁCULO

Cláudia Helena Ribeiro Pessanha

ABSTRACT:

This article analyses *Bolero*, Victor Giudice's first novel. Its aim is to show how this Brazilian author, who has also been critic of music and literature, develops along his fiction a poetics of his own, which consists of his ideas about art in general and literature in particular. Its fragmented structure tells a lot about what can be said to be the author's conception towards the critical function of art. In this way, the novel is a perfect fulfillment of its author's project of developing a critical perspective in relation to an anti-democratical society through an artistic language. In order to demonstrate the presence of this poetics in this novel I'll analyse some fragments in which Giudice refers to music, poetry, pantomime, drama, painting, cinema e even to carnival as a way of implementing his social critics through a language that is essentially artistical.

Publicado na década de 80, *Bolero* (1985) parece ser produto da elaboração de mais de uma década, como se pode constatar através de referências como um pequeno trecho do romance tomado como epígrafe em *Os banheiros* (1979) e um capítulo publicado sob a forma de conto ("Pôquer") já em *Necrológio* (1972), seu primeiro volume de contos. Em *Bolero*, narrativa de maior fôlego, a escrita de Victor Giudice atinge uma realização de fato artística ao construir a grande imagem de um espetáculo, mais especificamente, de uma farsa, tanto no plano alegórico quanto no da linguagem.

Na trilha do absurdo explorada pelo autor com bons resultados já em *Necrológio*, o personagem-narrador, após esperar sua mulher dar à luz durante sete anos no corredor de uma maternidade, retorna a um mundo exterior que se lhe apresenta irreconhecível. Ao tentar colher uma flor dourada (imagem metafórica da enfermeira Auriflor?) em uma praça, o personagem é preso. Só então ele descobre que durante sua ausência se instaurara uma monarquia, a qual tem como centro um circo. É desse espetáculo que o personagem-narrador também passa a participar, a princípio como espectador, em seguida como vendedor ambulante,

atuando na clandestinidade e, por último, como ator na cena final da monarquia, quando mata o rei que, não por acaso, é também o dono, o apresentador e o principal palhaço da casa.

Mas a narrativa de Victor Giudice não se reduz, como essa rápida síntese pode fazer crer, à mera alegoria de um país em que é “tudo palhaçada, uma palhaçadíssima com banda de música” (GIUDICE (1985:48)). Isso porque a espetacularidade do texto não se situa apenas ao nível do enredo, mas se expressa sobretudo no contorcionismo do próprio estilo. Alegórica, sem deixar de ser elíptica e artística, a linguagem opta por substituir o descritivismo naturalista pela invenção. O estilo escapa, assim, da “armadilha documental” (SÜSSEKIND (1985:61)) que se afirmou ter aprisionado a ficção inspirada nos anos de autoritarismo militar no Brasil. Embora o circo monárquico do universo textual remeta, sem dúvidas, ao período da ditadura no país, a narrativa fratura o dado histórico através de uma linguagem que tem na ironia, por vezes no riso sardônico, sua marca mais nítida.

É deslizando entre a tragicidade das referências ao real e a comicidade da transfiguração ficcional em farsa que o texto converte em espetáculo, propositalmente sem graça para o leitor, imagens de puro terror. Travando conhecimento com a estética, assim como com a ética que envolve o espetáculo, o personagem-narrador assim descreve sua experiência de espectador do circo:

Havia um medo emagrecendo as vontades e engordando os sorrisos. Inclusive o meu, pois a partir do momento em que tomei conhecimento do terror da platéia, me associei a ela e passei a rir de todas as tramas urdidas no picadeiro. /.../Rimos respeitosamente de cada uma das mentiras que nos eram mostradas, sem a preocupação de sabermos se a verdade seria tão hilariante. Rimos da mulher que se deixou degolar por uma guilhotina de papier mâché, rimos de um elefante de gravata e chapéu de palha, que bebia cerveja sintética e tocava uma flauta de Pã segura por dois orangotangos, rimos de um clown risonho que mal nos olhava e se punha a chorar, rimos de um outro que entrava chorando e ao deparar conosco chorava mais ainda, rimos de quatro ursos que jogavam pôquer e roubavam no jogo, rimos de um casal que dançava em frente a um alvo onde um menino atirava facas, rimos de um prestidigitador que metia dezessete coelhos numa cartola, rimos de um ciclista que pedalava sua bicicleta numa cesta sem fundo, rimos de um domador desajeitado que não conseguia dominar as feras, rimos, rimos e rimos até aparecer um pierrô branco (Giudice (1985:140-1)).

Como se observa, o riso surge da troca do sinal negativo pelo positivo em cenas que transitam entre referências ora mais, ora menos diretas a dados históricos. Assim como nesse trecho, ao longo de toda a narrativa a referência à realidade do país no pós-64 é algumas vezes mais explícita, convertendo dados históricos específicos como a tortura em episódios ficcionais. Na passagem que narra, por exemplo, da morte do Corsário, “um clown inofensivo que vivia com a boca fechada”, o personagem-narrador afirma, histrionicamente, ter sido “obrigado a rir porque foi uma piada e tanto”, “uma anedota”, e descreve:

/.../ o corpo do Corsário nu, muito magricela, todo chamuscado de manchas roxas, os órgãos genitais achatados, passados a ferro de engomar, a cara pintada de pó de arroz e sangue. Uma coisa cretina. É ou não é para achar graça? (Giudice (1985:62))

Mostrando-se auto-consciente, a narrativa, talvez por partir do pressuposto de que “a fala é a maior das falsificações” (Giudice (1985:64)), substitui a descrição direta por imagens em que os dados históricos aparecem de forma oblíqua. É esse o caso dos vários fragmentos que funcionam como unidades autônomas dentro da economia global do relato.

Podem ser mencionadas aqui a descrição de uma sinfonia de Beethoven, a narração da lenda dos doze rios, a apresentação do número da banda de música, a exibição da tragédia em um ato, a descrição da pintura “inacabadista”, a projeção do filme das Indústrias e a apresentação do “expediente-enredo”. Em cada uma dessas passagens o dado histórico assume a forma de um tipo de manifestação artística. E é através de imagens criadas com base em cada um desses tipos de manifestação, espetáculos para o leitor, que a narrativa realiza uma denúncia do momento político-social brasileiro ao mesmo tempo em que elabora ficcionalmente a discussão sobre a função da arte, em geral, e sobre a função da própria narrativa, em particular. O que parece estar presente na estrutura constituída por fragmentos, a qual passo a analisar, é a própria concepção do autor a respeito da literatura, segundo a qual é necessário que a ficção seja essencialmente artística para concretizar sua crítica.

Uma sinfonia de Beethoven

O primeiro desses fragmentos, o qual que pode ser lido como uma pequena narrativa autônoma estabelece uma comparação entre uma sinfonia de Beethoven e uma sessão de tortura. Ambiguamente, a passagem remete a dados históricos do Brasil pós-64 ao mesmo tempo em que se refere ao desgaste de um tipo de ficção que retratou o período.

Nos dois longos parágrafos ocupados pela descrição, os quais interrompem (ao nível do enredo, mas não ao nível alegórico) o relato dos acontecimentos vivenciados pelo personagem-narrador na prisão, a voz do narrador se mescla à de um crítico de arte, representação, em última instância, da do próprio autor, crítico e amante da música e da literatura.

Não há linguagem capaz de descrevê-la, desde o momento em que (a tortura) cesse de ser exercida. Já li e ouvi extensas narrativas a respeito de pessoas torturadas até a morte, e sempre me ficou a impressão de um amontoado de baboseiras que não conseguem nenhuma apreensão do real.

Partindo da constatação do desgaste da linguagem empregada nos relatos que fazem referência à tortura, o texto dá um salto mortal ao compará-la com a música:

Nisto, a tortura é irmã gêmea de uma sinfonia de Beethoven. Tanto na grandiosidade quanto na intensidade da emoção transmitida. Quando a orquestra dá os últimos acordes da Quarta, por exemplo, permanece no corpo e no espírito de certos ouvintes uma essência de beleza tátil, proveniente da perfeita adequação entre os movimentos. Nós sabemos que no início haverá um si bemol sublinhado pelo pizzicato das cordas e permanente num pianíssimo das flautas, oboés, clarinetas, fagotes e trompas. Depois, os violinos, as violas e os violoncelos seguirão a melodia até interrompê-la, deixando no seu lugar um arpejo tranqüilo. Durante todo o adágio introdutório, os desenhos se repetirão até o instante em que os violinos, cansados de harpejarem a mesma técnica, tentam sobrepor-se a todos os outros instrumentos e o conseguem, valendo-se apenas de três lãs. O resto da orquestra obedece (Giudice (1985:39-40)).

O texto prossegue pelo restante da página e pela seguinte, esmiuçando detalhes da sinfonia. Ao mesmo tempo em que remete alegoricamente ao ritual da tortura, a passagem faz referência, *in absentia*, às exaustivas descrições características da “literatura-verdade” que definiu uma “estética do suplício” (Süssekind (1985:53)). Na substituição de imagens de horror por imagens de harmonia (sintetizadas pelos termos “grandiosidade”, “intensidade da emoção”, “essência da beleza tátil”, “perfeita adequação entre os movimentos”), o que se observa é a recusa da linguagem naturalista geralmente empregada em descrições de torturas. O espaço comumente reservado às detalhadas descrições que muitas vezes acabaram por banalizar o ato monstruoso da tortura na literatura é aqui ocupado pela descrição do espetáculo musical. Com isso, a narrativa expressa a impossibilidade de a literatura recriar o fato histórico em termos descritivos, como o personagem-narrador reconhece:

Ninguém descreve Beethoven. Ninguém descreve a tortura.

Alguém sente Beethoven. (Giudice (1985:40))

Investindo na elíptica sugestão de uma cena através de outra, a narrativa transita livre e ambigualmente entre a crítica ao momento histórico e o questionamento das convenções literárias.

A lenda dos doze rios

Outro dos fragmentos de *Bolero* é a “História da Fundação da Cidade” ou “A lenda dos doze rios” narrada em um sarau aristocrata por madame Odhontyna, “Condessa de Monchicque, malgrado as inoportunas intervenções de seu sobrinho, Ladislau de Monchicque” (Giudice (1985:94)). Ao longo do relato da “lenda”, e o emprego desse termo aqui não é gratuito, a história do Brasil e o modo como ela é contada oficialmente aparecem parodiados.

O que se tem, nessa narrativa dentro do romance, é a fusão, com fins paródicos, do tom épico ao satírico, dando origem a um texto híbrido e dialogizado. A fábula da fundação da nacionalidade relata a saga do duque de Gamedal, o qual defende suas terras de bárbaros monstros, tornando-se o herói responsável pelo surgimento de um povo. Ao longo do relato, a versão histórica oficial, representada pela voz da tia, é contestada pelo sobrinho, não por acaso, artista. Amplamente polifônico, o texto transita entre o tom de grandiosidade do discurso da tia (a qual assume a perspectiva oficial) e o de extrema ironia presente nas interrupções do sobrinho (o qual adota a perspectiva desmistificadora característica da “história dos vencidos”). Observe-se como a narrativa se vale de decassílabos, o que a princípio lhe confere um caráter épico, revertendo a forma de modo irônico.

ODHONTYNA: /.. /

Logo foi feita enorme cruz maciça,
de paus vermelhos parecendo brasa.
E ainda sob um sol de luz mortiça,
e como se estivesse em sua casa,
rezou o Duque uma primeira missa.

LADISLAU:

Esta primeira foi a que deu asa
a essas beatices muito pias...

ODHONTYNA:

Isto é sagrado, Ladislau, não rias.
Depois da missa construiu-se a igreja,

LADISLAU:

que construiu depois a Monarquia.

ODHONTYNA:

E veio a fé, tão forte e benfazeja,
que os homens, recebendo a eucaristia,
multiplicaram-se...

LADISLAU:

... na própria igreja,
nos cantos lúbricos da sacristia.

ODHONTYNA:

Não sejas, Ladislau, tão venenoso,
ao referir-se a tal passado honroso.

Mas a crítica feita por Ladislau em tom boccacciano não se destina, como poderia parecer, a convencer a tia dos erros da versão histórica oficial. A estrutura dialógica que a princípio parece opor representantes dos dois lados em luta ao longo do texto, monarquia e república (em referência alegórica à ditadura e à democracia), se revela uma estratégia de engano do leitor.

Como na narrativa tudo é farsa, não muito tarde se descobre que a suposta porta-voz da versão histórica oficial e “Defensora In Aeternum das Cores da Primeira Monarquia, Segunda, Terceira Et Reliqua, ex-Eleitora do Principado de Bethançon” é, “Ipsa Facto, Republicana” (Giudice (1985:93)). Assim é que, no fim do relato, após passar todo o tempo em confronto com a versão do sobrinho, a tia revela o caráter farsesco da história narrada por ela. A própria Odhontina se refere ao suposto heroísmo do conde fundador da cidade como uma mentira, dentre outras, necessária em sua história:

ODHONTINA:

Não roubes do 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. (Giudice (1985:111))

Como se pode observar, a crítica não se estabelece apenas através da referência direta a fatos históricos conhecidos, mas também através do questionamento, sob a forma de autodesmascaramento, da própria natureza do discurso histórico.

O número da banda de música

O número da banda de música, pantomima apresentada no circo, funciona como mais uma narrativa com unidade autônoma na economia do relato. Espetáculo dentro do espetáculo principal, a pantomima apresentada segue a lógica da luta pelo poder.

Na encenação da apresentação de uma banda, se opõem ao maestro os “palhaços auxiliares”, os quais se recusam a cumprir ordens, são enforcados, ressuscitam, lutam “de maneira ridícula” para disputar o controle da banda e passam a obedecer ao novo maestro, o qual se impõe “à custa de bofetadas”. A seguir, são executadas as primeiras notas do hino da República, o qual é abafado pelo hino da Monarquia, executado pela banda oficial do circo (Giudice (1985:273-5)) A estrutura da encenação é circular, sugerindo sua continuidade.

O fato de a mesma pantomima poder ser interpretada sob duas perspectivas diferentes faz com que a cena ultrapasse o limite da alegoria plana. Por um lado, o número comandado pelo palhaço Eusébius, que mais tarde se saberá ser o próprio rei Vezirre Budru, parece ser empregado em seu circo com o objetivo de convencer os espectadores da inutilidade da tentativa de mudança da ordem vigente. O número assume, assim, a função didático-repressiva de desestimular a resistência ao regime circense estabelecido.

Por outro lado, entretanto, a descrição da cena pode ser vista como expressão de uma perspectiva cética em relação à tentativa de alteração da ordem totalitária (a Monarquia, no plano do enredo, e o Estado ditatorial, no plano alegórico). De certa forma como em *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, no capítulo (“Tabuleta nova”) no qual é narrada a querela sobre o nome a ser pintado na tabuleta da Confeitaria do Império quando a república substitui a monarquia (Assis (1978:142-5)), o que se sugere no episódio circense da luta pela batuta em *Bolero* é que a mudança de regime não altera necessária ou essencialmente o estado de coisas. A substituição de um regime pelo outro aparece como um golpe que repete os erros do anterior. O novo maestro continuará a usar o tabefe e os palhaços continuarão a tremer.

Lida dessa forma, a passagem deixa de ser paródia de estratégias didáticas para se tornar profundamente nihilista e pessimista, no sentido anti-utópico que sugere a inexistência de alternativas políticas a serem adotadas: em que pese a tentativa de mudança, o circo, como a confeitaria machadiana, será sempre o mesmo.

A tragédia em um ato

Mais uma narrativa dentro de *Bolero* é a “Tragédia em um ato” subintitulada “As torturantes confissões dos torturados”, a qual tem como cenário a aristocrática sala em L do casal Létera e Vital Gabone onde se reúnem os membros de um grotesco clube. Se por um lado o “clube” é o local marginal de reunião da clandestinidade, por outro é o espaço de congregação de um singular e aristocrata grupo de *happy few*, ironicamente, os torturados.

O fragmento, que se divide entre as falas devidamente marcadas dos anfitriões, torturados e não-torturados, apresenta personagens-tipo que não têm nome, sendo referidos como o jornalista, a jornalista, o universitário, o professor, o romancista, o doutor, a desquitada, o porteiro do edifício e o personagem-narrador, o qual, também sem nome, tem suas falas marcadas pela indicação “Eu”.

O tema do drama não deixa de ser um lugar-comum da literatura que se propôs a abordar o país no pós-64: o papel da intelectualidade no regime autoritário e os destinos do país. Como não é incomum na ficção politicamente engajada da época, desenha-se a hipocrisia da classe, ressaltando-se inclusive a do “Romancista”, procedimento que pode ser lido como uma autocrítica do autor de *Bolero*.

Mas a dialogização do relato permite ao autor pregar mais uma de suas peças no leitor através da rejeição da mera transferência do debate extraliterário para o âmbito da ficção. O procedimento de representação pela forma dramática não permite um reconhecimento imediato dos papéis e a conseqüente assimilação direta dos personagens a instâncias extratextuais. Conduzindo o leitor como que por uma pista falsa, o procedimento desarticula a equivalência entre as vozes do romancista Victor Giudice e a do Romancista personagem.

O personagem Romancista aqui referido, ao contrário do que se poderia ser levado a pensar, não dá voz ao ponto de vista do autor. De modo diverso do que ocorre até mesmo em obras que elaboraram de modo artístico o dado documental, como *A Festa*, de Ivan Ângelo, o personagem Romancista da tragédia de Victor Giudice atua antes como opositor das teses que parecem ser sustentadas pelo autor, as quais aparecem defendidas por uma outra personagem, Létera Gabone, professora de Literatura e anfitriã do lauto jantar-cenário. Desse modo, a figura do romancista assume a função de “advogado do diabo”: ao contestar as teses de Létera, permite que ela possa melhor defendê-las.

Ao sugerir a fragmentação da instância autoral em dois personagens, não por acaso o romancista e a professora de Literatura (funções também do autor Victor Giudice), a narrativa inclui seu próprio autor, criticado e crítico, como parte da tragédia representada, rompendo os limites entre a realidade extraliterária e a

ficcional. Por esse desvio, a narrativa passa a sugerir que as opiniões do autor estejam representadas por Létera, a qual argumenta de forma extremamente persuasiva. O aviso de que Morgana, a qual não emitiu qualquer palavra ao longo de todo o (inútil?) debate, está morta no pátio interno, dado pelo porteiro - o qual "olha duas ou três vezes para os restos de comida, ainda na mesa" (Giudice (1985:250)) - sugere que se confirmarão as nefastas previsões da professora quanto ao destino do país. Dessa forma, a perspectiva do autor parece definitivamente estar representada pela da professora.

Mas a identificação do ponto de vista do autor ainda não terá se realizado se não for considerado um outro personagem: "Eu", narrador do fluxo principal, se assim podemos chamá-lo, o qual compartilha algumas das opiniões de Létera. A passagem a seguir estabelece as semelhanças e diferenças entre a perspectiva dos dois:

LÉTERA:

(Depois de me olhar fixamente.) A cara dele não me engana.

Ele está compreendendo muito bem. Ele também sabe que daqui a poucos anos vai surgir outra sociedade. Sabe ou não sabe?

EU:

(Sentindo novamente a excitação cerebral.) É bem possível.

(Atenção geral sobre mim.)

LÉTERA:

Sabe como esta sociedade será construída?

(Pausa. Os olhares se tornam pesados. A resposta à pergunta de Létera escorre do cérebro para a língua e meus lábios se movimentam.)

EU:

Sobre nossos cadáveres.

(Sorrisos benévolos.)

O DOUTOR:

Cruzes! Mas que homem macabro!

A JORNALISTA:

Este é dos seus, Létera. (Giudice (1985:250))

A perspectiva da professora aparece aqui matizada por certo ceticismo por parte do personagem-narrador (EU) - "É bem possível" - adquirindo um tom pós-utópico. Essa parece ser a perspectiva autoral, enfim sutilmente revelada: menos do que revolucionária, a visão se revela cética e macabra. Mais uma vez, o que está em questão no drama encenado no romance não é a decodificação de uma alegoria, mas todo um jogo farsesco. Tendo passado todo o drama deslocando a representação do ponto de vista autoral entre o romancista e a professora, a

micronarrativa acaba por atribuí-lo a um terceiro, que é, justamente, o próprio personagem-narrador.

A pintura “inacabadista”

Ao lado dessa tragédia, também surge como unidade autônoma dentro do romance a pintura “inacabadista” de Ladislau, retrato da tragédia da espécie humana, conforme definida pelo artista. Um grandioso e absurdo painel, “uma parede branca” e não uma “parede em branco” (Giudice (1985:125)) como supõe o personagem-narrador, aparece como crítica irônica a injustiças históricas.

A descrição desse painel, feita pelo próprio artista, se resume ao nada:

/.../ Por exemplo, aqui nesta zona estão pintados todos os mártires desconhecidos que deram suas vidas em troca do nada representado por essa sucessão de formas. E isto aqui, sabe o que é? É 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 estão focalizadas naquele canto à esquerda. À direita, estou tentando fixar os ideais salvadores da raça. Como você pode constatar, parece que estou conseguindo. Ao centro estão todos os estigmas que restaram do ser perfeito. Ao fundo a paisagem resultante do Apocalipse /.../. (Giudice (1985:124))

A ironia da descrição se intensifica quando o personagem-narrador, ao escutar a descrição feita pelo pintor Ladislau, percebe algo além do branco da parede:

/.../ Tratava-se, sem dúvida alguma, de um mural, de um afresco, de uma obra gigantesca. Sufocado o primeiro choque, lembro-me de ter feito algum comentário sobre as diferenças sutis entre os brancos.

A resposta do pintor deixa clara a crítica ambigualmente social e meta-artística do texto:

/.../ Ladislau riu:

- Não são diferenças sutis. São erros, digamos, inacabadistas. Não vai ficar assim porque não pode haver diferenças. Você se lembra de que eu me referi a produtos industrializados? Pois bem. Aí está o problema. A indústria concorre para a ilustração da minha idéia. Simplesmente porque não pode haver uma indústria que sirva à Arte. As indústrias são focos de desumanização e a Arte deve ser justamente o contrário.

A estética “inacabadista” é utilizada, assim, na construção de uma imagem que leva a cabo, no plano do fragmento, o projeto do autor do romance de decretar a supremacia da arte na tarefa crítica. Assim é que o pintor aparece como alter-ego do autor do romance quando afirma: “Só o pensamento do artista será capaz de desmascarar as artimanhas da realidade monárquica (leia-se “autoritária”) para exibir a verdade final existente no miolo” (Giudice (1985:124)).

Por um lado, o uso do termo “desmascarar” (Schwartz (1974)) sugere a defesa de uma literatura alegórica, sob cujo véu pudesse se localizar uma crítica a ser decodificada. Por outro, entretanto, a referência ao “pensamento do artista”, especialmente se levada em conta a relação do autor do romance com a arte, expressa a concepção de que a obra crítica requer uma forma essencialmente artística, sob pena de existir como mero panfleto datado.

O filme das Indústrias

No arcabouço artístico-crítico construído por Victor Giudice, também o cinema tem seu lugar, aparecendo, entretanto, transformado em estratégia de espionagem. Ao visitar as Indústrias herdadas pelo “irmão de Ladislau” - é esse o modo pelo qual o magnata inescrupuloso é referido - o personagem-narrador se espanta com o que vê em uma tela eletrônica.

Resultado de uma vigilância semelhante à de *1984*, de George Orwell, as imagens mostram cenas que evocam a mecanização de Metropolis, de Fritz Lang.

/.../ Nesse momento, começamos a ver a zona industrial. Surgiu um espaço alucinatório, cujos limites minha vista não alcançou. Oitocentas e dezenove mulheres com guarda-pós azulados se debruçavam sobre engrenagens semelhantes a máquinas de costura, mas que não costuravam nada. Suas funções não ficaram muito claras. Sempre de cabeça baixa, as operárias manejavam alavancas num ritmo acelerado e ininterrupto, fazendo crer que a produção de uma dependia da produção da outra, como numa colméia. Quando estávamos observando esta seção, ouviu-se uma sineta e as máquinas pararam de funcionar. As oitocentas e dezenove moças, numa simetria de corpo de baile, tiraram laranjas de suas sacolas e puseram-se a descascá-las (Giudice (1985:210)).

O estranhamento provocado no personagem tem origem no fato de o caráter mecanicista da produção se expressar, paradoxalmente, através de imagens que evocam a harmonia da música e da dança (sugerida pelos termos “ritmo acelerado e ininterrupto”, “simetria de corpo de baile”). Mais um espetáculo dentro do espetáculo da narrativa, a coreografia das operárias não as humaniza mas, ao contrário, reforça o aspecto maquínico da cena, criando o paradoxo da harmonia mecanicista que denuncia o absurdo do trabalho no mundo capitalista.

O diálogo com obras clássicas que empregaram ficcionalmente esse tipo de imagem do absurdo aparece através do rompimento dos limites entre ficção e realidade extraliterária pelo personagem-narrador, o qual afirma: “Eu já havia lido livros e assistido a filmes onde apareciam telas como aquela. Mas nunca pensei que pudesse existir alguma coisa do gênero fora da ficção” (Giudice (1985:210)).

A idéia de que a situação ocorre “fora da ficção” reforça a ilusão de realidade ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com a tradição literária e cinematográfica que abordou ficcionalmente questões como a exploração e a

reificação humanas. Nesse sentido, o fragmento narrativo ultrapassa a condição meramente alegórica, transpondo-se não apenas para o plano artístico mas também para o meta-artístico.

O expediente-enredo

Não é apenas através de manifestações da arte erudita que se veicula a crítica do romance. Também uma manifestação artístico-cultural popular como o carnaval participa da perspectiva que percebe as relações de trabalho como espetacularizadas.

Ao conhecer as Indústrias do irmão de Ladislau, o personagem-narrador trava contato com uma estratégia inventada por um sociólogo que tem como objetivo a otimização dos lucros industriais através do “estímulo à criatividade” dos funcionários, os quais cantam e dançam ao longo da jornada de trabalho. O “expediente-enredo”, criado e cantado por trabalhadores que se organizam em alas e cujas fantasias têm muito do grotesco carnavalesco, funciona paródica e ironicamente, como se pode constatar através de seus versos:

Eu lixo todo o lixo que se encerra
na minha terra,
no meu gongá.

O sabiá que canta na palmeira
é a lixadeira,
é meu ganzá.

Eu sou rebitador com muito orgulho
e este barulho
é meu fungagá.

A guerra que eu guerreio nesta fresa
é uma reza
pro nosso orixá.

Enquanto eu movimento esta engrenagem,
rendo homenagem
ao grande Oxalá.

Lá fora eu sei que existe um céu de anil,
sobre um povo varonil
que aprendeu o bê-a-bá.

E o patrão é meu babalaô,
Vezirrê é meu senhor,
e o negócio é trabalhar.

Exaltação!
Ao glorioso Holofernes patrão!
Exaltação!
Ao portentoso monarca, nosso irmão!”

Meu destino é o trabalho!
(tlon-tlon-tlon, tlon-tlon-tlon)
Minha vida é a labuta!
(tlon-tlon-tlon, tlon-tlon-tlon)
Nosso pão nosso agasalho!
(tlon-tlon-tlon, tlon-tlon-tlon)
É o prêmio dessa luta!

Mas eu lixo... (Giudice (1985:217-8))

No nível alegórico mais básico, a peça publicitária a serviço do regime totalitário mostra que o sistema de trabalho vigente congrega o pior do capitalismo e da ordem arcaico-paternalista. O patrão é monarca e senhor, além de, ironicamente, irmão (lembro aqui do Grande Irmão de 1984).

Mas ultrapassando a alegoria simplificada, o que salta aos olhos é o registro paródico. Através desse tom, o “expediente-enredo” reconstitui o discurso nacionalista desde a versão romântica, na qual ecoa a poesia de Gonçalves Dias, até a vertente ufanista pós-64, na qual vige a utopia de que “esse é um país que vai prá frente”. Se ao evocar parodicamente a Canção do exílio (“o sabiá que canta nessa palmeira”) o fragmento remete às bases da tradição literária que investiu no conceito de Brasil como nação e do brasileiro como povo, ao mencionar o patriotismo militar-desenvolvimentista (“a guerra” e o “céu de anil/sobre um povo varonil/que aprendeu o bê-a-bá”) o que aparece parodiado é o discurso nacionalista enquanto “fórmula de salvação do status quo” (Candido (1995:300)) antidemocrático.

Deslocando o enfoque do nacionalismo romântico do século 19 para a “exaltação patrioteira” dos anos de autoritarismo no Brasil, o texto reelabora ficcionalmente a forma empregada pelo regime que fez do nacionalismo a inspiração para seus jingles e peças publicitárias em geral. Ao se referir explicitamente ao emprego de meios artísticos pelo regime, o texto põe em questão a possibilidade de o totalitarismo assimilar a linguagem de manifestações populares, adaptando-a a seus próprios fins. De fato, a intensificação da rima fácil típica dos sambas-enredo (“gongá”, “ganza”, “fungagá”, “orixá”, “acaçá”, “Oxalá”, “bê-a-bá”) aponta o caráter ridículo assumido pela arte que serve ao sistema.

Mas também o que se refere neste caso é a relação entre a manipulação ideológica e a facilidade de formas pouco artísticas. A respeito do “expediente-enredo”, o personagem-narrador afirma: “A melodia era pobre e fabricada sobre padrões melódicos populares que tomam conta da Cidade durante certa época do ano” (Giudice (1985:217)). Ao demonstrar a possibilidade de manipulação da forma fácil pelo sistema, a narrativa afirma, mais uma vez, a necessidade de uma forma realmente artística para que se realize um projeto crítico.

Após a análise dessas passagens, pode-se constatar como a música, a poesia, a pantomima, o drama, a pintura, o cinema e a fusão do desfile à música popular funcionam no romance como metáfora da substituição do discurso ensaístico-documental engajado pelo artístico. Assim, *Bolero* pode ser lido como realização do projeto implícito ao longo do próprio texto, o de abordar questões históricas sem negar a linguagem da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

118

ÂNGELO, I. (1978) *A festa*. São Paulo: Summus Editorial.

ASSIS, M. (1978) *Esaú e Jacó*. Obras Seleccionadas, v. 4. São Paulo: Egéria.

- CANDIDO, A. (1995) "Uma palavra instável." IN: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- GIUDICE, V. (1979) *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri.
- _____. *Bolero*. (1985) Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. *Necrológio*. (1972) Rio de Janeiro: O cruzeiro.
- SCHWARTZ, J. (1974) "Obra muriliana: do fantástico como máscara". IN: *O convidado*. São Paulo: Quiron.
- SÜSSEKIND, F. (1985) *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.